EL COMENTARIO DE TEXTOS LITERARIOS EN SECUNDARIA: DEL MODELO GENÉRICO AL INTERTEXTUAL

María Teresa Caro Valverde y María González García

Orientaciones didácticas
Contenidos
I. El aprendizaje significativo del comentario de textos
II. Guía de comentario genérico de textos literarios y ejemplo comentado
III. Guía de comentario intertextual de textos literarios y ejemplo comentado
Búsquedas en la WWW

CONTENIDOS

I. EL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO DEL COMENTARIO DE TEXTOS

Comentar un texto supone emprender un proceso de lectura significativa que recurre a los conceptos enciclopédicos, discursivos y gramaticales como instrumentos para el trabajo analítico en la medida que constituyen una documentación contextual acerca de la selección textual abordada. Así pues, cuando estudies las características generales de un movimiento o el estilo de un autor, entre otras características que suelen aparecer en los documentos informativos sobre Historia de la Literatura, piensa que de tal teoría te valdrán ante todo las implicaciones sociolingüísticas y estéticas que se revelan en el texto, observado en su tipología textual específica y desde una perspectiva genealógica atenta a sus influencias y prole literarias.

Pero todo comentario de texto también supone un proceso de escritura significativa que recurre a estrategias y convenciones expresivas como instrumentos para la construcción del discurso analítico redactado con rigor, coherencia, cohesión y adecuación textual al género metalingüístico.

Y recuerda que, además de explicar qué es lo que el autor dice, cómo lo dice, justificando por qué lo dice así, un comentario realmente significativo no se priva nunca de mostrar la impresión que el texto produce en el receptor. Suele hacerse en las conclusiones del mismo, donde se atiende a la función comunicativa del texto en sociedad y a la vigencia del clásico en nuestros días.

No olvides tampoco que la eficacia del comentador sólo se consigue mediante la reflexión y la práctica. La atención a la explicación de clase, las intervenciones de los compañeros, el posible debate o la simple discusión de una opinión, han de ser tenidos muy en cuenta y, casi siempre, deben ser anotados. El método que proponemos sólo pretende ser una ayuda en ese camino, un esquema que le dé al alumno un primer "sistema", de modo que el comentarista no se quede solo ante el texto, sin saber qué es lo que debe hacer en cada momento.

Lo tradicional es emprender un aprendizaje del comentario de textos literarios desde el discernimiento de los géneros. Pero hoy en día se necesita innovar hacia la consideración de la interactividad textual propia de la literatura. Si la estudiamos en su genealogía, la literatura pide ser

interpretada en atención al **concepto de "hipertextualidad" (toda relación que une un texto B –"hipertexto"- a un texto anterior A –"hipotexto").**

Comentar de modo intertextual un texto literario supone emprender un proceso de lectura significativa como si de **un diálogo entre el mundo del texto y el del lector** se tratara. Así que, cuando éste recurre a conceptos enciclopédicos, discursivos y gramaticales lo hace buscando instrumentos de trabajo lingüístico y de documentación contextual que abren campo a las posibles asociaciones culturales.

Por tanto, cuando estudies las características generales de un movimiento o el estilo de un autor, por ejemplo, piensa que de tal teoría te valdrán ante todo las implicaciones sociolingüísticas y estéticas que actúan en el texto específico; y procura encuadrarlo en su tipología textual y en la perspectiva genealógica de sus influencias y herencia literarias.

Hay que contar con que todo comentario de texto también supone un proceso de escritura significativa que recurre a estrategias y convenciones expresivas como instrumentos para redactar con rigor, coherencia, cohesión, adecuación e interactividad textual. Insistimos en que, un comentario realmente significativo no se priva nunca de mostrar la impresión que el texto produce en el receptor. Suele hacerse en las conclusiones del mismo, donde se atiende a la función comunicativa del texto en sociedad, a la estimación global de los comentarios intertextuales aportados, y a la vigencia del clásico en nuestros días. La eficacia del comentador de intertextos sólo se consigue mediante la reflexión y la práctica interactiva y dialogante. La atención a la explicación de clase, las intervenciones de los compañeros, el posible debate o la simple discusión de una opinión, han de ser tenidos muy en cuenta y, casi siempre, deben ser anotados.

Como podrás observar, el método que proponemos en el caso intertextual es casi idéntico al propuesto en el caso genérico. Sólo se diferencia en que acentúa el **procedimiento comparativo con otros textos**, y por tanto, **el comentario se centra más en comprender la literatura en su proceso de transformación y en dotar a los lectores de recursos para valorar críticamente lo artísticamente contrastado**. En este sentido, el comentario intertextual puede conectar los motivos textuales con múltiples campos asociativos:

I-De diversas manifestaciones literarias de cualquier género, españolas y universales, pasadas y actuales.

II-De diversas manifestaciones de otras disciplinas culturales (historia, filosofía, arte, etc.), de cualquier lugar y tiempo.

III-De diversas experiencias significativas del lector (cotidianas, de gusto y sensibilidad personal, etc.).

II. GUÍA DE COMENTARIO GENÉRICO DE TEXTOS LITERARIOS Y EJEMPLO COMENTADO

Antes de iniciar el análisis es preciso leer con rigor y profundidad el texto, intentando percibir sus valores literarios. En esta etapa previa se trata de ***entender*** el texto, teniendo presente que es el resultado de una ***combinación y selección***, ***con intención estética*** y con predominio de la ***connotación*** sobre la denotación. Se debe interpretar su estructura artística y tratar de ***explicar***, ***racionalmente***, la reacción que produce su lectura.

Hay que leer varias veces el texto, hasta estar seguros de haber desentrañado su sentido literal y su sentido connotativo. Es conveniente ir anotando al margen las dificultades lingüísticas, técnicas, culturales, que nos plantea el texto y resolverlas sucintamente, lo que nos será después de gran ayuda. Si es necesario, deberá hacerse uso del diccionario, así como de las Cartas oportunas de las competencias comunicativas correspondientes. En la medida de lo posible, al fin de esta primera fase, hemos de estar seguros de que no ha quedado ninguna duda léxica, sintáctica, cultural... sobre el texto que vamos a comentar.

	LIRICA	NARRATIVA	DRAMÁTICA
I Comprensión	Lectura atenta y comprensiva del texto indagando en su esquema comunicativo (emisor-receptor, mensaje, código, canal y contexto). Solución de dudas.		
II Comentario de conocimientos contextuales y genéricos	1) Situación del texto en su marco (autor, obra, época). 2) Género y subgénero literario y forma de expresión (prosa o verso, descripción, narración, retrato…).	1) y 2) *Idem* 3) El texto como parte del relato (Fijar sus relaciones en el argumento y la estructura –capítulos-).	1) y 2) *Idem* 3) El texto como parte de la acción (fijar sus relaciones en el argumento y la estructura –actos, escenas-).
III Análisis del Contenido	1) Intención y actitud del autor y significado funcional del título. 2) Argumento. 3) Tema (o tesis) y subtemas. 4) Estructura del contenido (presentación/desarrollo/desenlace) y cualidades (abierta, cerrada, reiterativa…).	1), 2) ,3) y 4) *Idem* 5) Punto de vista: tipo de narrador y su persona (1ª: central o testigo; 3ª: limitada, observadora, omnisciente). 6) Personajes: caracterización física y moral de los principales y secundarios. 7) Coordenadas espacial y temporal (tiempo interno y externo).	1), 2), 3) y 4) *Idem* 5) Ambientación escenográfica (descripción de recursos y matices -realista, fantástico, rural, urbano…-). 6) Personajes: caracterización y función de ayudantes u oponentes a la acción en conflicto. 7) Coordenadas espacial (visible y aludida) y temporal (de la representación y de lo representado).
IV Análisis de La forma	1) Plano fónico: grafías, figuras retóricas (aliteración, anáfora, etc.), métrica y rima. 2) Plano morfosintáctico: -Sintagmas y oraciones: valoración de su incidencia en el estilo. (Ej. Sustantivos concretos o abstractos, adjetivos explicativos o especificativos, tiempos y modos verbales, oraciones simples o compuestas, diálogos en estilo directo, indirecto, etc.). -Figuras retóricas (hipérbaton, paralelismo, elipsis, polisíndeton…). 3) Plano semántico: -Léxico (Ej. Diminutivos, aumentativos y despectivos; palabras compuestas; cultismos, tecnicismos, vulgarismos, jergas...). -Campos semánticos y familias léxicas (Ej. Polisemia, sinonimia, antonimia, homonimia…). -Figuras retóricas (Ej. Ironía, metáfora, metonimia, hipérbole, etc., que también pueden modelar la invención del contenido).		
V Conclusiones	1) Integración de los distintos planos de análisis (forma y fondo son dos caras de la misma "moneda") para resaltar su función comunicativa (poética, referencial, expresiva...). 2) Sentido histórico-social y simbólico del texto avalado por la estimación global de los comentarios aportados, de su influencia en la posteridad y de la reacción (crítica, emotiva…) que provoca el texto en el lector.		

Como ejemplo de comentario genérico de un texto literario ofrecemos a continuación el realizado a partir del conocido soneto de Quevedo "A Dafne huyendo de Apolo". Lo transcribimos a continuación.

"Tras vos un alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol, ¿y vos, tan cruda?
Vos os volvéis murciélago sin duda,
pues vais del Sol y de la luz huyendo.

Él os quiere gozar, a lo que entiendo,
si os coge en esta selva tosca y ruda:
su aljaba suena, está su bolsa muda;
el perro, pues no ladra, está muriendo.

Buhonero de signos y planetas,
viene haciendo ademanes y figuras,
cargado de bochornos y cometas."

Esto la dije; y en cortezas duras
de laurel se ingirió contra sus tretas,
y, en escabeche, el Sol se quedó a escuras.

Comentario:

Conocimientos contextuales y genéricos

A Dafne, huyendo de Apolo es un soneto escrito por Francisco de Quevedo y Villegas, poeta madrileño del siglo XVII que fue representante máximo de la escuela conceptista; muy conocido por su enorme cultura humanística, su implicación crítica en la política de los Austrias, y sobre todo por su gran talento literario en prosa y verso, donde cultivó con ingenio conciso asuntos picarescos, didácticos, metafísicos y satíricos que rezuman sentimiento desengañado y pesimista ante un imperio español desmoronado por los vapuleos de la intolerancia social de la Contrarreforma, la invalidez de los monarcas en manos de sus validos, y el hambre que sucede a las guerras.

Quevedo acudió al libro I de las *Metamorfosis* de Ovidio (vv. 548-552) con la intención de aprovechar el motivo de la conocida persecución de Dafne por el dios Apolo (donde la ninfa fue metamorfoseada en laurel para que no la poseyese el dios) plasmada con todo lujo de detalles por el clásico latino en el momento mismo de su brutal transformación en vegetal. Posiblemente también acudiera al soneto de Garcilaso de la Vega, incluido en la serie de composiciones tras la muerte de Isabel Freyre, que recoge -y muy respetuosamente por cierto- en sus cuartetos tal descripción cinemática ovidiana, dándole proyección elegíaca en sus tercetos.

Ignoramos si fue conocedor de otras versiones artísticas sobre el mito obradas en el Siglo de Oro, como es la escultura de Bernini, coincidente con Ovidio y Garcilaso en el dinamismo transformador de las figuras implicadas. De cualquier manera, tal y como queremos demostrar en nuestro comentario analítico, la inventiva de Quevedo usó estos referentes descriptivos-narrativos con loable independencia para convertirlos en alegoría de un aviso urgente al lector barroco sobre el contexto depravado del poder regente en su tiempo.

Análisis del contenido

La intención quevedesca de hacer crítica social fue desarrollada en este poema con una actitud eminentemente burlesca. Ya desde el título, "*A Dafne, huyendo de Apolo",* que sirve de presentación de los personajes que intervienen en la ficción poética, hizo palpable el predominio de la función apelativa que convierte la comunicación del mensaje en misiva a un receptor proclive a seguir sus consejos.

Grosso modo, leemos que la voz poética primero avisa a la mencionada ninfa de que es perseguida por un presunto Apolo que quiere gozarla sin recompensa y después constata que ésta se transforma astutamente en laurel para defraudar al perseguidor. Pero, dada la maraña alegórica de este poema en especial y para facilitar su entendimiento, conviene convertir el resumen de su argumento en una traducción de la caprichosa simbología que lo articula y de los intrincados vaivenes de la acción.

En primer lugar, la voz avisa a Dafne de que la persigue un "alquimista", aquel que se afana por convertir el plomo en oro, y de que su escandaloso apodo –no su condición- es "Sol". A continuación se sorprende de que ella se mantenga tan "cruda", adjetivo con el que la degrada como pura carne, objeto sexual, buscona que vive del calor de los hombres. Y no tarda en calificar la estratagema de su inteligente escamoteo como un escueto y degradante predicativo animalizador, huir hecha "murciélago". De ahí pasa a simular una bobalicona admisión de las obvias intenciones del perseguidor: la quiere violar en una selva que dista mucho de las pacíficas cualidades del *locus amoenus* recuperado en el Renacimiento. Y ya en la descripción de Apolo esboza la caricatura de un cazador excitado tras la pieza que lo satisfaga, pues si su aljaba suena es porque las flechas o rayos de sol que suele lanzar siguen depositadas allí; luego se trata de un cazador poco afortunado… Máxime si "está su bolsa muda", porque no suenan las monedas en el interior del zurrón. No lleva un ochavo encima.

Así que el enigmático verso que le sigue ha de entenderse según la expresión barriobajera del Madrid barroco "dar perro muerto", utilizado para señalar al cliente que no abonaba el servicio a las prostitutas. Y de esta estafa quiere advertirla, pues posiblemente la selva tosca y ruda a la que se refiere no tenga ríos ni bosques exóticos sino esquinas y burdeles muy castizos.

En el primer terceto, Apolo es "buhonero de signos y planetas", un oficio tan poco considerado en su sociedad como el de pordiosero: llevaban chucherías de poca monta, desde botones hasta prótesis dentales. Ser buhonero de signos y planetas degrada el camino del sol por los doce signos del zodiaco, el cual soporta ahora la baratija celeste de los bochornos (el calor sofocante ante el esfuerzo por atrapar lo huidizo) y los cometas (atrayentes pero efímeros) con gesticulaciones ridiculizantes.

En el segundo terceto la voz poética sustituye la función apelativa por la referencial al explicar que la metamorfosis de Dafne en laurel, a diferencia de la ralentización de los textos de Ovidio y Garcilaso, aquí se produce rapidísima y con ridículos efectos: de un lado, si bien a fin de salvar su virginidad la ninfa clásica y renacentista fue convertida en árbol por designio divino, en cambio la ninfa retratada por Quevedo lo hace por propia iniciativa pícara; y de otro lado, el que fuera dios de la medicina, de la poesía y de la música, aquél que lloró junto al árbol de la posibilidad negada y adoptó la delicadeza de sus ramas para laurear la cabeza de poetas, artistas y guerreros, aquél… es ahora un ser desolado, "a oscuras", que ha perdido sus señas de identidad, reducido a un acuoso condimento culinario con aroma a laurel, el "escabeche".

En suma, extracto de la ridícula historia de Apolo y Dafne es el tema central de este soneto: la desmitificación del ideal humanista heredado de la antigüedad grecolatina a través de la figuración excelsa de sus dioses. Como hombre barroco, Quevedo no mira a los dioses con la inocente perspectiva de la antigüedad, desde abajo, en contrapicado, como a seres inconmensurables; tampoco los mira con la perspectiva especular del Renacimiento, de frente, como a seres ejemplares con los que deseamos reconocer nuestras vidas, tal que Garcilaso sublimando su amor hacia la difunta Isabel Freyre. Quevedo los contempla con la perspectiva distanciada del que se ha desengañado de ellos y los abandona a su suerte en el mundo contemporáneo; los enfoca desde arriba, en picado, con vista de águila que controla sus hormigueos por una selva de mentiras ingeridos en pieles de la peor calaña.

Luego la estructura del contenido que hemos descifrado es cerrada y dual, pues responde a la forma de expresión de un diálogo construido por una relación lógica de causa-efecto, que empieza con aviso sigiloso por una parte y por la otra acaba en esa tácita respuesta que es la acción consecuente, inmediata y conclusiva de la ninfa. Por tanto:

- La primera parte la ocupa el acto ridículo de la persecución apolínea, localizado entre comillas en forma de aviso que la voz poética dirige a Dafne en los dos cuartetos y el primer terceto.

- La segunda parte la ocupa la vertiginosa metamorfosis de Dafne en laurel y la desolación de Apolo.

Análisis de la forma

Tal y como hemos indicado en la presentación genérica del texto, su estructura métrica corresponde a la del soneto, dado que consta de 14 versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos cuya rima es ABBA ABBA CDC DCD. Su elocución es pausada a excepción del encabalgamiento suave presente entre los versos 12 y 13. En su dimensión fónica igualmente hemos de resaltar la omnipresencia de la "s" a modo de aliteración llamada a realzar el efecto "sigiloso" que envuelve la comunicación global del poema más que declamado, avisado. Y al realce fónico y expresivo del mensaje contribuye sobremanera la también omnipresencia de hipérbaton que, al antojo del autor, reparte las palabras que han de cimbrearse a merced de las mareas del ritmo y de las costas extremas donde la deriva del verso se hace significativo.

El empleo masivo de sustantivos concretos ("alquimista", "sol", "murciélago", "aljaba", etc.) en la descripción de personajes va destinado a la desmitificación de cualquier endiosamiento en la objetualidad tangible del carnaval de los cuerpos. Los adjetivos especificativos corren el mismo destino (la selva "tosca y ruda", la bolsa "muda"); incluso el explicativo de la expresión "cortezas duras" que quiere intensificar la densidad de la materia hasta lo infranqueable. El uso del laísmo (v. 12) parece un guiño de complicidad dialectal con la procedencia natal de Quevedo y un rasgo más para vulgarizar lo venerado: "esto la dije". Casi todas las oraciones del poema son tan simples y breves como ésta, y acentúan la impresión coloquial de la morfosintaxis del texto. En cuanto a la índole de los verbos, revela admirablemente las artimañas quevedescas de entregar lo intemporal al *tempus fugit* donde la luz agoniza entre despojos; pues la primera parte del texto (vv. 1-11) está redactada en presente urgente, mientras que la segunda parte (vv. 12-14) obedece al pretérito perfecto que encapsula todo lo anterior como una simple cita proferida remotamente y que surtió efecto desde el momento en que Dafne decidió por sí misma, sin determinación divina, ingerirse en laurel para burlar las tretas del abusador.

En dicha incidencia desmitificadora, su léxico se alía con la doble interpretación que proporciona la retórica de las metáforas para transportar los cultismos al campo semántico de la vulgaridad. Hemos traducido en el análisis del contenido la simbología tejida por las metáforas que metamorfoseaban los instrumentos del mítico cazador en indicios de un patético exhibicionista y la inocencia de la virgen en sarcasmo picaresco: alquimista-falso sol-perro-buhonero son las metáforas de Apolo y cruda-murciélago-laurel son las atribuidas a Dafne, a la cual se añade el uso de la jerga madrileña prostibularia para confirmar que este tapiz figurativo es alegoría de la degradación humana.

Conclusiones

A fin de cuentas, todo el *exemplum* es una ironía de lo que debería ser el proyecto humanista del Siglo de Oro español, y constituye por tanto un acto comunicativo de denuncia social. La ocasión quevedesca se aproxima a otras ocasiones fabuladas en el *Quijote,* como aquella de la venta en que Maritornes busca a oscuras a otro hombre en la cama del hidalgo, de suerte que el equívoco cómico está asegurado: es el loco casto quien se asusta y la ruda moza quien lo asalta. Pero la imaginación cervantina no es distante. No ve desde arriba, ni desde abajo, ni de frente a sus personajes, porque no es externa a sus personajes, antes bien ve dentro de ellos, por sus ojos, y con delicadeza entiende a cada uno en sus singulares reacciones. Quizá porque invierte al mundo no en sus papeles sino en sus prejuicios, sea un libro de libros, abierto al pulso imprevisible de la multiculturalidad.

Si bien del fiero ingenio barroco de Quevedo aprendemos la ironía distanciada, el dictamen único del humanista que juzga por sus actos la hipócrita miseria de las sociedades, sin embargo del amable ingenio barroco de Cervantes aprendemos una ironía mucho más profunda y genial: el perspectivismo que desmantela los dictámenes únicos para la humanidad y que enternece el juicio entre los brazos incalculables de la comprensión, así en la literatura como en la vida.

II. GUÍA DE COMENTARIO INTERTEXTUAL DE TEXTOS LITERARIOS Y EJEMPLO COMENTADO

	LIRICA	NARRATIVA	DRAMÁTICA
I Comprensión	Lectura atenta y comprensiva del texto indagando en su esquema comunicativo (emisor-receptor, mensaje, código, canal y contexto). Solución de dudas.		
II Comentario de conocimientos contextuales y genéricos	1) Situación del texto en su marco (autor, obra, época). 2) Género y subgénero literario y forma de expresión (prosa o verso, descripción, narración, retrato…).	1) y 2) *Idem* 3) El texto como parte del relato (Fijar sus relaciones en el argumento y la estructura –capítulos-).	1) y 2) *Idem* 3) El texto como parte de la acción (fijar sus relaciones en el argumento y la estructura –actos, escenas-).
Comentario intertextual (influencias, coincidencias, trascendencias)			
III Análisis del Contenido	1) Intención y actitud del autor y significado funcional del título. 2) Argumento. 3) Tema (o tesis) y subtemas 4) Estructura del contenido (presentación/desarrollo/desenlace) y cualidades (abierta, cerrada, reiterativa…).	1), 2) ,3) y 4) *Idem* 5) Punto de vista: tipo de narrador y su persona (1ª: central o testigo; 3ª: limitada, observadora, omnisciente). 6) Personajes: caracterización física y moral de los principales y secundarios. 7) Coordenadas espacial y temporal (tiempo interno y externo).	1), 2), 3) y 4) *Idem* 5) Ambientación escenográfica (descripción de recursos y matices -realista, fantástico, rural, urbano…-). 6) Personajes: caracterización y función de ayudantes u oponentes a la acción en conflicto. 7) Coordenadas espaciales (visible y aludida) y temporal (de la representación y de lo representado).
Comentario intertextual (influencias, coincidencias, trascendencias)			
IV Análisis de la forma	1) Plano fónico: grafías, figuras retóricas (aliteración, anáfora, etc.), métrica y rima. 2) Plano morfosintáctico: -Sintagmas y oraciones: valoración de su incidencia en el estilo (Ej. Sustantivos concretos o abstractos, adjetivos explicativos o especificativos, tiempos y modos verbales, oraciones simples o compuestas, diálogos en estilo directo, indirecto, etc.). -Figuras retóricas (hipérbaton, paralelismo, elipsis, polisíndeton…). 3) Plano semántico: -Léxico (Ej. Diminutivos, aumentativos y despectivos; palabras compuestas; cultismos, tecnicismos, vulgarismos, jergas...). -Campos semánticos y familias léxicas (Ej. Polisemia, sinonimia, antonimia, homonimia…). -Figuras retóricas (Ej. Ironía, metáfora, metonimia, hipérbole, etc., que también pueden modelar la invención del contenido).		
Comentario intertextual (influencias, coincidencias, trascendencias)			
V Conclusiones	1) Integración de los distintos planos de análisis (forma y fondo son dos caras de la misma "moneda") para resaltar su función comunicativa (poética, referencial, expresiva...). 2) 2) Sentido histórico-social y simbólico del texto avalado por la estimación global de los comentarios intertextuales aportados, de su herencia hipertextual y de la reacción (crítica, emotiva…) que provoca el texto en el lector.		

A continuación, ofrecemos un modelo de comentario de texto lírico elaborado a partir de la lectura paralela de un poma y una canción sobre un mismo tópico: la mujer hombruna y libidinosa.

Textos:

Joaquín Sabina. "Medias negras" (1990)

La vi en un paso cebra
toreando con el bolso un autobús.
Llevaba medias negras,
bufanda a cuadros, minifalda azul.

Me dijo: "¿Tienes fuego?,
Tranqui, que me lo monto de legal.
Salí ayer del talego.
Qué guay si me invitaras a cenar."

Me echó un cable en la lluvia.
Yo andaba con paraguas y ella no.
-"¿A dónde vamos, rubia?"
-"A donde tú me lleves" –contestó.

Así que fuimos hasta
mi casa –"que es el polo"- le advertí.
-"Con un colchón nos basta.
De estufa, corazón, te tengo a ti".

Recalenté una sopa
con vino tinto, pan y salchichón.
A la segunda copa,
-"¿Qué hacemos con la ropa?" –preguntó.

Y yo, que nunca tuve
más religión que un cuerpo de mujer,
del cuello de una nube
aquella madrugada me colgué.

Estaba dolo cuando
al día siguiente el sol me desveló.
Me desperté abrazando
la ausencia de su cuerpo en mi colchón.

Lo malo no es que huyera
con mi cartera y con mi ordenador,
peor es que se fuera
robándome además el corazón.

De noche piel de hada,
a plena luz del día Cruella de Ville.
Maldita madrugada,
y yo que me creía Steve McQueen.

Si en algún paso cebra
la encuentras, dile que le he escrito un blues.
Llevaba medias negras,
bufanda a cuadros, minifalda azul.

Juan Ruiz: "Cántica de Serrana" (1330)

Cerca la tablada,
la sierra pasada,
falléme con Aldara
a la madrugada.
Encima del puerto
coidé ser muerto
de nieve e de frío
e dese rocío
e de grand elada.
A la decida
di una corrida,
fallé una serrana
fermosa, loçana
e bien colorada.
Dixe yo a ella:
-"Omíllome bella."
Diz: -"Tú que bien corres,
aquí no te engorres,
¡anda tu jornada!"
Yol´dixe: -"Frío tengo,
e por eso vengo
a voz, fermosura;
quered por mesura
oy darme posada."
Diz: -"trota conmigo."
Levóme consigo
e dióm´ buena lumbre,
como es de costumbre
de sierra nevada.
Dióm´pan de centeno,
tiznado, moreno;
e dióm vino malo,
agrillo e ralo,
e carne salda.
Diom´queso de cabras.
-"Fidalgo", diz, "abras
ese blaço e toma
un canto de soma
que tengo guardada."
Diz: -"Huésped, almuerça,
e bebe e esfuerza,
caliéntate e paga;
de mal nos´te faga
fasta la tornada.
Quien dones me diere,
cuales yo pediere,
avrá bien de cena
e lechiga buena,
que nol´coste nada."
-"Vos, que eso dezides,
¿por qué non pedides
la cosa certera?"
Ella diz: -"Maguera,
¿e sim´será dada?
Pues dam´una cinta
bermeja, bien tinta,
e buena camisa,
fecha a mi guisa
con su collarada.
E dam buenas sartas
de estaño e fartas,
e dame halía,
de buena valía,
pelleja delgada.
Et dam´buena toca
listada de cota,
et dame çapatas
del cuello bien altas,
de pieça labrada.
Con aquestas joyas,
quiero que lo oyas,
serás bien venido,
serás mi marido
e yo tu velada."

Comentario intertextual:

Conocimientos contextuales y genéricos

"Cántica de serrana" es uno de los cuatro poemas que el escritor medieval Juan Ruiz, arcipreste de Hita, compuso sobre sus encuentros con mujeres viajando por sierras castellanas: una en el puerto de Malagosto; otra al pasar por Riofrío; una tercera junto a la venta del Cornejo, y una cuarta –la que es objeto de nuestro comentario- al bajar de Tablada. Está incluido en el *Libro de Buen Amor,* especie de arte de amar redactado hacia 1330, y compuesto por una miscelánea de textos de argumento y género muy diverso que, aún así, no rompen la armonía de la obra debido a la ironía cazurra y la parodia de otros géneros que le prestan cohesión estratégica. Estas "serranillas" tienen el mérito de ser la primera manifestación de dicho género que conservamos en la literatura castellana.

"Medias negras" es una canción escrita por Joaquín Sabina. Pertenece a su álbum *Mentiras piadosas*, editado en 1990, última época de la "edad de oro" que significó para el mundo de la música pop la movida madrileña. Debido a la calidad artística y la función de crítica social de sus letras, hoy en día se considera a Sabina uno de los grandes cantautores de lengua castellana de las últimas décadas, pero también hay que atribuirle el mérito de ser padre del "country" español, debido a la instrumentación musical y a la ambientación urbana de sus composiciones, donde plasma una filosofía de vida propia de ese antihéroe cotidiano que somos un poco todos cuando pululamos canallamente entre la gente sin otro ideal que el desengaño. Nacido en Jaén, y licenciado en Filología Hispánica, ha desarrollado su carrera artística en Madrid y lleva medio lustro dando conciertos multitudinarios en España e Hispanoamérica.

Análisis del contenido

El poema de Juan Ruiz, en atención a las palabras del autor, al uso de la primera persona narrativa y de los tiempos pretéritos, y a la localización geográfica rural de la acción, obedece a la intención de reflejar una supuesta situación autobiográfica sucedida en un pasado remoto. Él título posee un valor locativo con respecto al género literario y al motivo físico que han provocado la redacción del texto. De la lectura del mismo se extrae su tema central: el traumático encuentro con Alda que significa ser presa de la busca y captura de marido, dado que la serrana que lo salva de la fría intemperie dándole cobijo finalmente lo acorrala para forzarle compromiso de matrimonio. Luego puede decirse que su estructura argumental es abierta y "empinada como los puertos de montaña", pues acaba en el momento cumbre del mencionado acorralamiento y sin resolver expresamente si el arcipreste accede al compromiso o abandona a la mujer. Su proceso es sucesivo:

I. Relato del encuentro providencial con la pareja que lo salva de morir bajo la nevada (vv. 1-14).

II. Diálogo sobre petición y don de posada (vv. 15-25).

III. Relato de la cena tan humilde como hospitalaria (vv. 26-35): al calor de la lumbre come pan, vino, embutido y queso.

IV. Diálogo sobre el sistema de pago del hospedaje (vv. 36-70): la propuesta de que le entregue vestimenta de boda para tomarla por esposa.

También la canción de Sabina, en atención a su voluntad confesional, al uso de la primera persona narrativa y de los tiempos pretéritos, y a la localización geográfica urbana de la acción, parece obedecer a la intención de reflejar una antigua experiencia autobiográfica. Sin embargo, el título posee un valor metonímico de proyección simbólica con respecto al tema de la canción: el poder de seducción de unas "medias negras" revela la devoción sensual por la mujer (*religio amoris*), presente en la mayoría de las canciones de Sabina. Aquí se invierten los papeles: es el hombre quien

da cobijo, cena y cama a la dama y queda colgado de sus encantos. En cuanto a la estructura del contenido de este romance, es anular: comienza y acaba con la misma descripción de la heroína sin nombre. Su proceso se desarrolla en dos secuencias distribuidas armónicamente:

I. En las cinco primeras estrofas, el narrador-protagonista muestra su percepción primera de una chica en una actitud intrépida (toreando con el bolso un autobús) y de inmediato la retrata con tres pinceladas impresionistas sobre su indumentaria, saturadas de cromatismo (estrofa 1). Le sigue un diálogo a través del cual los personajes se retratan en su procedencia sociocultural: la chica carece de paraguas y de casa y viene de antros carcelarios, pues aduce que se lo monta de "legal" y que acaba de salir del "talego"; y el chico tampoco saca los pies de la pobreza, pues su casa es el "polo" y de cena ofrece a su invitada sopa recalentada, vino, pan y salchichón. A todos los efectos, es ella quien en todo momento torea la situación y toma la iniciativa de buscar cobijo en él, con el pacto tácito de dormir juntos.

II. En las cinco ultimas estrofas, de inmediato se aprecia la elipsis de la pasada noche de amor gracias a la asociación de la mujer como una "nube", de cuyos encantos eróticos el protagonista se colgó (estrofa 6). Con el día le sigue el descubrimiento de la realidad: el narrador confiesa despertarse burlado en su soledad, pues mientras dormía, ella -cándida y cruel- le ha robado su ordenador y su corazón como si de una fantochada de Walt Disney se tratara. Luego acaba como empezó, pero esta vez añade la figura del "narratario", ese tú al que dirige la comunicación de su canción y que le otorga verosimilitud a la fábula del narrador y eco al aviso de las seductoras señas de identidad de la Circe contemporánea.

Análisis de la forma

La Cántica de Juan Ruiz sigue el esquema métrico de las formas líricas tradicionales de Castilla. Está compuesta por versos hexasílabos, y su estribillo consta de cuatro versos de rima única, menos el tercero que queda libre, aunque asonantado; las coplas son de cinco versos, pareados de dos a dos, y el quinto en todas ellas repite el monorrimo del estribillo.

Es raro que un letrista de música pop salga de la fácil composición en verso libre y luche por perfilar su obra con patronajes métricos heredados de la literatura. Pero en el caso de esta canción de Sabina se logra felizmente, si bien opta por seguir el modelo barroco de la silva. Su texto consta de diez estrofas de cuatro versos cada una, formadas por endecasílabos acabados en rima aguda que confiere a la comunicación casi tanta agilidad como los heptasílabos de rima llana que le siguen. Su rima es aBaB. Usada por los escritores conceptistas y culteranos para temas elevados, sin embargo la silva sirve aquí para expresar una anécdota cotidiana.

La estructura formal realza estéticamente el sentido del contenido de ambos textos. Cántica y canción cobran viveza de voces y perspectivas por medio del estilo directo a través del cual el narrador articula bien su relato de los hechos –el arcipreste- o bien su descripción de la joven –Sabina- desde el pretérito perfecto, en alternancia con la expresión escueta y directa del diálogo mantenido desde el presente de las circunstancias del encuentro.

En la Cántica de serrana importa sobremanera el uso de un léxico de procedencia rural constituido en gran medida por sustantivos comunes y concretos y por adjetivos calificativos fácilmente perceptibles desde los sentidos de la vista o del tacto, enumerados en hilera y ligados a varios campos semánticos de incidencia tan cotidiana como el alojamiento, la alimentación y la vestimenta. Los verbos de dicción que a menudo inician estrofa son recurso anafórico que refuerzan la secuenciación del relato y la musicalidad del verso. Y todo ello en conjunto contribuye a la presencia de un estilo más próximo a la recepción popular y profana que a la culta y religiosa, para la que se entiende que escribía como supuesto miembro del Mester del Clerecía.

"Medias negras", aunque aparenta sencillez compositiva por su léxico igualmente popular, sin embargo, y de acuerdo con el temperamento personal de Sabina, se articula con estrategias retóricas también barrocas. Es significativa, en su caso, la fuerza connotativa de dos metáforas: el

"polo", referida a su casa fría, y la "estufa", referida al cuerpo amoroso de la joven, pues se corresponden con los planos que entran en complementariedad posesiva: el tener y el no tener. La caminante carece de casa, de paraguas y de cena; cosas que el posadero le regala a cambio de que ella le brinde el calor que a él le falta en su vida solitaria.

Y la complejidad significativa aumenta en la segunda parte del texto, donde la voz narrativa se entrega a la nostalgia reflexiva que en pretérito perfecto lamenta la pérdida de su amante ocasional de cuerpo y palabras. Ya no hay diálogo sino metáforas etéreas despedidas del acto erótico (la mujer es la "nube" de la que se siente colgado), y paradojas de su experiencia de la desposesión (él abraza algo tan intangible como una ausencia).

La mujer que le ha robado cuerpo y alma lo obsesiona con una personalidad multifacética ("De noche piel de hada / a plena luz del día Cruella de Ville") que parece ideada en la gran pantalla de sueños infantiles que fue la factoría Disney y que ahora desmantela la presunción de galán irresistible a lo Steve MacQueen que a sí mismo se atribuye el protagonista desvencijado y pueril. En el uso de mitos del cine y de las tiras animadas la escritura de Sabina hace homenaje a la del grupo poético de los "novísimos", que desde los años 70 también vieron su juventud con ilusiones de celuloide. Y en suma, el hecho de que la última estrofa acabe la historia tal y como empezó confirma el eje de oposiciones binarias que estructura temática y formalmente el texto con paradojas asumidas desde el "lenguaje de la tribu" propio de las anécdotas cotidianas que, no por ser inteligibles, pierden el aire de calidad lírica.

Conclusiones

En conclusión, tras los indicios revelados a través de este comentario intertextual se interpreta la influencia artística del *Libro de Buen Amor* en la inventiva temática de las canciones de Joaquín Sabina. En efecto, se confirma por el análisis del contenido de ambos textos la deuda de la conocida canción de Sabina con respecto a las rústicas Cánticas de serrana de Juan Ruiz, pues tanto en una como en otras suceden los encontronazos amorosos entre serranas y caminantes donde es la moza quien toma la iniciativa.

De hecho, si reagrupásemos la lectura de las cuatro Cánticas de serrana compuestas por aquél apreciaríamos que la anécdota sabinesca se desenvuelve por una serie de pasos fijados por la tradición literaria: 1) encuentro casual; 2) diálogo donde uno de los personajes requiere de amores al otro; 3) cena que incentiva los apetitos sexuales de la moza; 4) realización del acto amoroso; 5) desvalijamiento del caminante por parte de la serrana mediante la fuerza u otros medios arteros.

No obstante, por el análisis de la forma se revela que sus respectivos estilos se diferencian especialmente en cuanto a la visión de mundo donde insertan sus experiencias amorosas, de suerte que aunque sea heredero de un mismo humor autocompasivo ante la mujer ladrona de pasiones, más allá del rudo pragmatismo oral del arcipreste abrumado por la pasión ninfómana de sus serranas, el cantautor prefiere la sabiduría lírica de la retórica barroca para sublimar estéticamente tan extraño idilio y para hacer del lector el cómplice cervantino de su quijotada.

Lo cierto es que después de 660 años un cantante posmoderno ha rescatado el estilo vocal de un literato medieval porque su poesía tiene el encanto de la palabra desprejuiciada y, gracias a ello, siempre moderna como la vida misma. El "arte de amar" de Juan Ruiz no es un código de instrucciones para triunfar en el amor sino, bien al contrario, es la confesión divertida de sus encorajinadas controversias. Al refinado tópico del amor cortés donde por norma ha de ser el galán quien corteje a la dama las rupestres serranas de siempre le retuercen el cuello. Y en ésta como en otras canciones donde la vida es ironía de la ley que es manía, el que abraza una guitarra de asfalto es un claro discípulo de la lección del que arrastra la cruz por la nieve.

BÚSQUEDAS EN LA WWW

http://www.epdlp.com/
Esta Web entiende el término "poesía" en su multidisciplinariedad. Así que reúne sobre todo fichas de textos y biografías de escritores, pero también de pintores, músicos, arquitectos y directores. Su consulta puede incitar a la correlación intertextual.

http://www.um.es/tonosdigital/znum2/estudios/ExtremoTonos2.htm
Nuria Barba Aragón, de la Universidad de Murcia, muestra un "Análisis sociolingüístico de las letras de las canciones del grupo musical *Extremoduro*".

http://www.wzar.unizar.es/servicios/acceso/mayores25/programas/comentariotexto.pdf
Esta Web contiene los criterios de evaluación de comentarios de textos en las Pruebas de Selectividad para el de Acceso Universitario para Enseñanzas Medias. Incide de modo especial en el criterio de la conectividad intertextual.

http://www.planlectura.es/recursos/bibliovirtual/comentarios/index.php?varestatica=biblio#
La página del Plan de Fomento de la Lectura del MEC dispone, entro otros recursos, de un método de comentario de textos en contexto y de numerosos ejemplos de textos analizados.

http://www.indexnet.santillana.es/rcs/_archivos/Recursos/lengualiteratura/guiadidactica.doc
http://www.indexnet.santillana.es/rcs/_archivos/Recursos/lengualiteratura/guiadidac(II).pdf
http://www.indexnet.santillana.es/rcs/_archivos/Recursos/lengualiteratura/guiadidac(III).pdf
http://www.indexnet.santillana.es/rcs/_archivos/Recursos/lengualiteratura/guiadidac(IV).pdf
http://www.indexnet.santillana.es/rcs/_archivos/Recursos/lengualiteratura/guiadidac(V).pdf
http://www.indexnet.santillana.es/rcs/_archivos/Recursos/lengualiteratura/guiadidac(VI).pdf
http://www.indexnet.santillana.es/rcs/_archivos/Recursos/lengualiteratura/guiadidac(VII).pdf
Todas estas páginas de Santillana contienen métodos y ejemplos de comentario de textos literarios en diversos géneros: lírica, narrativa y dramática, y desde distintos niveles.