

La perspectiva lingüística en el análisis textual

Alfonso Zamorano Aguilar

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

1. Cuando una persona se enfrenta a un texto, una cuestión primaria y elemental emerge como una necesidad imperiosa: su comprensión absoluta. El hecho se complica cuando se trata de un filólogo o de un lingüista, ya que su objeto de estudio es el propio texto. Por esta razón, el entendimiento del texto ha de pasar de forma obligada por una fase previa que es la del análisis y/o comentario del mismo.

Nuestra óptica de docente universitario (concretamente en la materia de Lingüística General), nos permite estar en contacto directo con un alumnado cada vez más reactivo y temeroso a la "lucha" directa con el texto. La tarea del análisis se convierte en una actividad difícil que exige de muchas lecturas (maduras) y de una técnica adquirida y, luego, asimilada de forma personal.

Estas cuestiones (escollos) han sido objeto de nuestra más temprana preocupación intelectual y, ahora, docente. En varias ocasiones hemos mostrado de forma impresa dicha inquietud. Así, en 1998 abordamos un comentario literario de un poema de Vicente Alexandre, como modesto homenaje en el centenario de su nacimiento¹. Posteriormente, y de forma paralela a mi labor docente en Historia de la Lengua Española, acometimos el estudio filológico de un texto del controvertido siglo XV español, en concreto, un fragmento del *Oracional* de Alfonso de Cartagena².

Dentro de esta misma línea, en el presente artículo y con pretensiones eminentemente didácticas y metodológicas, abordamos el análisis de un texto, en este caso literario ("La calle destruida" de la *Segunda Residencia en la tierra* del chileno universal Pablo Neruda³), donde intentamos demostrar cómo el engarce de los diversos recursos lingüísticos puede ser también una herramienta útil para la comprensión y el estudio de un texto. El trabajo lo concluimos con una relación de obras fundamentales sobre comentario literario, lingüístico y filológico de textos, sin duda, de utilidad para el alumnado de las diversas filologías, así como para aquellas diplomaturas y licenciaturas en las que el texto (en sentido amplio) juegue un papel significativo. Como es obvio, esta relación de trabajos sobre análisis textual no persigue la máxima exhaustividad, sino simplemente servir de guía ordenada para el alumnado universitario y para todo lector interesado en la enriquecedora y, a veces, ardua tarea del proceso de significación de un texto.

2. Presentamos, a continuación, el poema que será objeto de nuestro análisis:

Por el hierro injuriado, por los ojos del yeso
 pasa una lengua de años diferentes
 del tiempo. Es una cola
 de ásperas crines, unas manos de piedra llenas de ira
 5 y el color de las casas enmudece, y estallan
 las decisiones de la arquitectura,
 un pie terrible ensucia los balcones:⁴
 con lentitud, con sombra acumulada,
 con máscaras mordidas de invierno y lentitud,
 10 se pasean los días de alta frente
 entre casas sin luna.
 El agua y la costumbre y el lodo blanco
 que la estrella despide, y en especial
 el aire que las campanas han golpeado con furia,
 15 gastan las cosas, tocan
 las ruedas, se detienen en
 en las cigarrerías,
 y crece el pelo rojo en las cornisas
 como un largo lamento, mientras a lo profundo
 20 caen llaves, relojes,
 flores asimiladas al olvido.
 Dónde está la violeta recién parida? Dónde
 la corbata y el virginal céfiro rojo?
 Sobre las poblaciones
 25 una lengua de polvo podrido se adelanta
 rompiendo anillos, royendo pintura,
 haciendo aullar sin voz las sillas negras,
 cubriendo los florones del cemento, los baluartes de metal destrozado,
 el jardín y la lana, las ampliaciones de fotografías ardientes
 30 heridas por la lluvia, la sed de las alcobas, y los grandes
 carteles de los cines en donde luchan
 la pantera y el trueno,
 las lanzas de geranio, los almacenes llenos de miel perdida,
 la tos, los trajes de tejido brillante,
 35 todo se cubre de un sabor mortal
 a retroceso y humedad y herida.
 Tal vez las conversaciones anudadas, el roce de los cuerpos,
 la virtud de las fatigadas señoras que anidan en el humo,
 los tomates asesinados implacablemente,
 40 el paso de los caballos de un triste regimiento,
 la luz, la presión de muchos dedos sin nombre
 gastan la fibra plana de la cal,
 rodean de aire neutro las fachadas
 como cuchillos: mientras
 45 el aire del peligro roe las circunstancias,
 los ladrillos, la sal se derraman como aguas
 y los carros de gordos ejes tambalean.
 Ola de rosas rotas y agujeros! Futuro
 de la vena olorosa! Objetos sin piedad!
 50 Nadie circule! Nadie abra los brazos

¹ ZAMORANO AGUILAR, A., "Historia del corazón: una mirada a la palabra poética de Vicente Alexandre", *Alfinge*, 10 (1998), pp. 437-454.

² ZAMORANO AGUILAR, A., "Alfonso de Cartagena y su *Oracional*. Contribución a la conciencia lingüística en la época de Juan de Mena", *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba*, 5-6 (2001), pp. 16-24.

³ Algunas referencias básicas sobre la poética nerudiana: SICARD, A.: *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, 1981; RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: *Neruda, el viajero inmóvil*, Barcelona, 1985; ROVIRA SOLER, J.C.: *Para leer a Pablo Neruda*, Madrid, 1991; ALONSO, A.: *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, intr. de Juan Carlos Gómez Alonso, Madrid, 1997.

⁴ Amado Alonso señala la necesidad de punto y coma (;) en lugar de dos puntos (:) al final de este verso 7. *Vid.* A. ALONSO, *op. cit.*, p. 61.

dentro del agua ciega!
 Oh movimiento, oh nombre malherido,
 oh cucharada de viento confuso
 y color azotado! Oh herida en donde caen
 hasta morir las guitarras azules!⁵

55

Articulamos el poema en función de tres núcleos temático-conceptuales (desde la abstracción hasta la particularización de los distintos elementos abstractos en la figura del Hombre). En cada uno de estos núcleos pueden apreciarse, asimismo, distintos elementos focalizados (e interrelacionados, según el núcleo que se focalice) en torno a tres ejes de perspectiva:

- Foco 1, que encarna el concepto "Tiempo".
- Foco 2, que se identifica con el "Mundo exterior" (Objetivación).

Foco 3, que hace referencia al "Yo-poético" (Subjetivación).

El desarrollo de estos tres Focos hace posible el paso de la Abstracción (Conceptualización) a la Concreción (Individuación). Asimismo, tanto en los núcleos como en los sub-núcleos que se distinguen pueden seguirse dos planos de lectura: uno simbólico y otro real. Por último, la plasmación formal de dichos planos permite la simbiosis de los distintos niveles de expresión lingüística (fónico, morfosintáctico y léxico-semántico), así como de los diversos cauces estilísticos, todo ello en una estructura poemática de armonía absoluta.

Bajo estas premisas presentamos, a continuación, un esquema estructural del texto a partir del cual realizaremos el análisis:

ESTRUCTURA INTERNA SIMBÓLICO-CONCEPTUAL ⁶	
DISTRIBUCIÓN DE UNIDADES SIMBÓLICO-CONCEPTUALES	LOCALIZACIÓN
1. NÚCLEO 1. ABSTRACCIÓN-TOTALIDAD [—————→ Plano Simbólico + Plano Real ←————]	Versos 1-11
1.1. Desarrollo-Presentación del Foco 1 (F1)	Versos 1-4
1.2. Desarrollo-Presentación del Foco 2 (F2)	Versos 5-6
1.3. Fusión de F1 y F2	Versos 7-11
2. NÚCLEO 2. CONCRECIÓN-INDIVIDUACIÓN	Versos 12-47
2.1. Sub-Núcleo 2.a. → Contenidos Panorámicos	Versos 12-21
2.1.1. Fusión de F1 y F2, donde F1 es el Plano Simbólico y F2 es el Plano Real	Versos 12-21
2.2. Sub-Núcleo 2.b. → Contenidos Atomizados [—————→ Plano Simbólico + Plano Real ←————]	Versos 22-36
2.2.1. Introducción de Foco 3 (F3) a modo de reflexión parentética	Versos 22-23
2.2.2. Despliegue de F2	Versos 24/26-34
2.2.3. Despliegue de F1	Versos 25/35-36
2.3. Sub-Núcleo 2.c. → Contenidos Humanos (+ Entornos) [—————→ Plano Simbólico + Plano Real ←————]	Versos 37-47
2.3.1. Despliegue de F2	Versos 37-44
2.3.2. Despliegue de F1	Verso 45
2.3.3. Fusión de F1 y F2	Versos 46-47
3. NÚCLEO 3. SÍNTESIS FINAL [—————→ Plano Simbólico + Plano Real ←————]	Versos 48-55
3.1. Explosión de F3 con apoyo en F1 y F2	Versos 48-55

⁵ Para la transcripción del texto seguimos la edición publicada en Cátedra de Hernán Loyola, Madrid, 1994. Remitimos a la misma edición para la paginación del resto de textos citados. Con respecto a "La calle destruida" señala Loyola que fue escrito en la Casa de las Flores de Madrid, a finales de enero o principios de febrero de 1935.

⁶ Toda síntesis supone segar una parte del todo, de ahí que aquellos aspectos que queden apuntados en el presente diagrama tendrán su desarrollo más extenso a lo largo del comentario que realizamos. La misión de esta síntesis es presentar las bases simbólicas y su interrelación con los distintos planos de conceptualidad que hemos apreciado en nuestra hermenéutica particular.

El título del poema nos proporciona una primera aproximación al contenido del texto: "La calle destruida". Desde el punto de vista sintáctico la estructura de este sintagma nominal es rotunda. El núcleo de dicho sintagma, *calle*, supone una concreción local (estadio final al que Neruda lleva sus planteamientos conceptuales abstractos), que se refuerza con la particularización que imprime el artículo determinado. Se presenta la existencia del hombre como una vía, como un camino que hay que recorrer, en cuyo fin encontramos un abismo: la muerte. Sin embargo, esta muerte es el estado final pero, a lo largo de la vida, los escollos, los vestigios de muerte son manifiestos: vivir es ir muriendo, nos dirá Neruda a lo largo del poema. El primero de ellos (de una extensa lista) lo tenemos en el participio adyacente de *calle*, esto es, *destruida*. Destrucción, muerte, vida, esperanza, lucha se fusionarán a lo largo del poema. Comienza el texto con lo que hemos llamado Núcleo Abstracción-Totalidad, y más concretamente con la presentación del Foco 1: Foco temporal. El fenómeno temporal será el eje angular del poema⁷, el gran enemigo del existir humano. El primer verso introduce en el universo poemático el lugar de ubicación (y de acción) de ese tiempo-eternidad:

Por el hierro injuriado, por los ojos del yeso

El paralelismo sintagmático confirma la rotundidad de la presencia del tiempo. Dos elementos a través de una clara antítesis semántica destacan en esta "definición" local:

HIERRO _____ INJURIADO
OJOS _____ YESO

Los elementos nominales (*hierro, ojos*) proporcionan el factor "vida" al conjunto, símbolos del mundo exterior al "yo":

- Hierro: símbolo de lo material, de la dureza, de la seguridad.
- Ojos: símbolo de lo humano, de la luz, de la vida.

Ambos se verán mediatizados por el Foco 1 y los hará *injurados*, dañados, menoscabados, inertes y frágiles como el yeso, de esta forma los elementos adjetivales otorgan el factor "muerte" al conjunto. Desde el principio, por tanto, vida y muerte se desenvolverán en un mismo nivel de acción⁸.

En el verso 2 se despliega el Foco 1 (cuya contundente aparición se ve reflejada en el plano estilístico mediante el encabalgamiento sirremático y abrupto del v. 3). En este primer núcleo Neruda caracteriza explícitamente este

Foco 1 a través de tres símbolos:

**una lengua de años diferentes
una cola de ásperas crines
unas manos de piedra llenas de ira**

La estructura quiasmática de los sintagmas preposicionales (*años diferentes/ásperas crines/manos de piedra llenas*) contribuye a enfatizar el carácter de confusión, de desorden a que se ve sometido el mundo debido al poder desintegrador del tiempo.

En este primer núcleo es evidente el clima abstracto y totalizador (primer paso en el quehacer poemático nerudiano), que se corrobora en el nivel morfológico con el significativo empleo del determinante indefinido *un*, utilización que se circunscribe a la presentación del Foco 1 (de las seis veces que aparece en el poema, cinco se refieren a la nominalización del elemento temporal).

Retomemos las caracterizaciones del tiempo a través de tres simbólicas metonimias: *una lengua, una cola de ásperas crines, unas manos de piedra*. Esta *lengua* nos evoca la del poema "Sólo la muerte", y así la lengua del tiempo es la lengua de la muerte, una lengua que no provoca sonidos; no es la anulación del sonido, sino la inexistencia de éste en el ámbito de "lo sonoro" vital: es un sonido puro, tétrico:

A lo sonoro llega la muerte
como un zapato sin pie, como un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo,
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.
("Sólo la muerte", p. 201)

Por otro lado, la *cola* simboliza el caballo, que en Neruda es imagen de la fuerza e impetuosidad del instinto vital. Así, en un plano más general, estamos ante la ejemplificación de la libertad, de la expansión del "yo" en la sociedad. Pero se trata de la *cola* del tiempo, es una parte del todo (del caballo), de ahí que esta libertad, al estar compuesta también de muerte (tiempo), se nos muestre desvalida, resquebrajada, desmembrada⁹. A este carácter desmembrado contribuye la presentación de los elementos en partes separadas, como la *cola*, la *lengua*, las *manos*, símbolos todos de la lucha en busca de la identidad del "yo" poético, "yo" que se quiere sentir inmerso en la sociedad (anhelo de conseguir las citadas partes en el todo), a la que ve irremediablemente morir. La tercera caracterización del Foco 1 se

⁷ Pedro Gutiérrez Revuelta de la Universidad de Houston señala que detrás de los efectos destructores del tiempo están los de la Revolución silenciosa de octubre de 1934 en España. Por tanto, eco de la grave situación político-social (represión y autoritarismo reaccionarios): mezcla, pues, del nivel público y el privado. Anticipa así "Canto sobre unas ruinas", escrito en plena Guerra Civil (*apud Residencia en la tierra*, ed. de H. Loyola, *op. cit.*, p. 332).

⁸ En esta concepción de la vida es inevitable la relación con Quevedo, señalada además por la mayoría de los críticos de Neruda: i.e. "¡Ah de la vida!... ¿nadie me responde?" es quizá el poema paradigma de la fusión vida-muerte. Pero esta obsesión por la idea del incesante morir se remonta a Séneca: "Cotidie morimur: cotidie enim demitur aliqua pars vitae, et tunc quoque, cum crescimus, vita decrescit... Usque ad herternum, quicquid transit temporis, perit; hunc ipsum, quem agimus, diem cum morte dividimus... Mors non una venit, sed quae rapit, ultima mors est", *Epistulae*, XXIV, 19-21 (*apud*, A. Alonso, *op. cit.*, p. 317).

⁹ El binomio *cola-crines* adquiere especial relevancia en este juego de totalidad-atomización. La estética de la verticalidad se percibe aquí en el dualismo todo-parte(s).

realiza mediante otro elemento humano: las *manos*. Como vemos, se han utilizado tres imágenes significativamente asociadas:

LENGUA———COLA———MANOS
[+Humanidad]—[-Humanidad/+Animalidad]—[+Humanidad]

donde el carácter englobador del factor [+Humanidad] es manifiesto. Las *manos* presentan la sensualidad táctil, a través de los dedos, emblemas de la creación poética. Pero estas *manos*, al igual que los *ojos* (v. 1), son inertes, duras, sin vida, son *de piedra*, y afectadas de un sentimiento de negatividad, de *ira*. Este sentimiento contribuye a poner de manifiesto el estado caótico y funesto del diario vivir, del diario morir. Como señala Hernán Loyola, esta dureza expresada se puede ver en un doble nivel de lectura: el de la vida privada y el de la vida pública, esto es, la acción implacable no sólo del tiempo sino también del régimen político.

La conjunción copulativa y del v. 5 nos introduce en el otro Foco de acción: Foco 2, el de la Objetivación. A partir de aquí Neruda llevará a cabo una manifestación explícita del Foco 1 a través de elementos materiales de índole muy diversa. Apreciamos, pues, cómo Neruda pone de relieve una clara voluntad de integración en el mundo concreto, de ahí que se preste atención al inventario de cosas, seres, objetos, en oposición al mundo íntimo del "yo" que sólo se vislumbrará en momentos de explosión anímica, por medio de reflexiones en tono parentético.

Los dos elementos de F2 que aparecen en este Núcleo 1 se presentan quiasmáticamente (cuyo significado contextual ya antes fue analizado):

y el color de las casas enmudece, y estallan las decisiones de la arquitectura.

Dado que el carácter de concreción es evidente, las coordenadas temporales han de ponerlo de relieve. Frente a los versos 1-4 que contenían dos verbos de sema estático (*pasa, es*), de acuerdo con el clima abstracto y general de F1, tenemos en los versos 5-6 una inmersión en la acción devastadora del mundo concreto, real, de ahí que los elementos verbales sean de sema dinámico y de significado desintegrador, como corresponde a la corrosión de las cosas transidas de tiempo: *enmudece* (silencio) y *estallan* (no-silencio). El sonido del vivir se ve mediatizado por el de la muerte, que no es el no-sonido, sino el sonido de "ultratumba", un sonido no-vital, puro, de ahí que enmudezca. El prosaísmo del verso 6 pone de relieve el nivel de concreción en el que nos situamos: perspectiva panorámica del mundo, más explícita en el Núcleo 2. Desde un punto de vista simbólico, el enmudecimiento de las casas supone la muerte absoluta del origen, es decir, la *casa* como símbolo del hogar, dentro de un universo maternal más amplio que sería la *noche* en Neruda. Así pues, la mutilación del origen supone la presentación de la sesgada identidad del "yo" poético, cuyos anhelos de integración se ven truncados desde el

principio.

Es significativo señalar el descenso a la concreción desde el prisma morfológico: la presencia del artículo determinado, buscando la individuación, la identidad. El elemento indeterminado volverá a aparecer en el verso 7 para caracterizar de nuevo a F1. A partir de este verso 7, llegamos al tramo final del Núcleo 1, donde F1 y F2 se funden inexcusablemente. Ahora el factor tiempo es:

un pie terrible

que en su caminar

ensucia los balcones:

Ese caminar se muestra macizo, lento, englobador, cíclico, como se corrobora en la epanadiplosis de los versos 8 y 9:

**con lentitud, con sombra acumulada,
con máscaras mordidas de invierno y lentitud,**

Tres elementos: *lentitud*, la del tiempo y su paso corrosivo e inexorable; *sombras acumuladas*, no como símbolo del sueño, de la poesía, sino como trasunto de la oscuridad maléfica, muerte dentro de la dialéctica de la renovación, muerte/vida, donde se incluyen sin visibilidad los más bajos estratos naturales de la sociedad; y *máscaras mordidas*, símbolo del engaño, de la quimera que la vida supone, pues es muerte desde el origen; el paso lento de la negra dama se percibe en la isotopía fónica de la labial nasal, más sonora y tétrica que nunca. Además las *máscaras* están *mordidas de invierno*¹⁰. El invierno en Neruda es símbolo del olvido, de la muerte, pero aquí, Hernán Loyola sugiere un ejemplo de la "dialéctica de la verticalidad":

vida pública/ vida privada

pues en el nivel público sería manifestación del invierno español de 1934-35. Recordemos a este respecto que Loyola había presupuesto la composición de "La calle destruida" en el invierno de 1935. Así pues, totalidad (visión cósmica) y anécdota se dan la mano en nuestro poema. Los dos versos finales de N1 merecen apreciaciones importantes; por un lado, el término *días* es una prueba más de la concreción a la que nos está llevando Neruda en su recorrido poemático: desde el abstracto *tiempo* del verso 3 y el genérico *años* del verso 2, hemos llegado al atomizado *días*: paso lento y estética de la minuciosidad y desmembración se funden en este término de sema temporal; por otro, el sintagma *casas sin luna* insiste en la idea de pérdida del origen, pues junto a los valores que hemos asignado a la *casa*, debemos añadir el simbolismo de la *luna* nerudiana: individualización del principio femenino materno. Estas *casas sin luna* son casas sin cobijo, sin origen, sin identidad.

El que hemos denominado "Sub-Núcleo 2.a.—Contenidos Panorámicos" comienza en el verso 12 con una fusión de F1 y F2 en virtud de la relación simbolismo/realidad.

¹⁰ Cfr. "Estatuto del vino", p. 265.

El afán totalizador se sigue manifestando en la aparición de cuatro elementos simbólicamente significativos:

AGUA——LODO——AIRE——CIGARRERÍAS

los cuales pueden erigirse en trasunto de los cuatro elementos cósmicos, dos de forma explícita, *agua* y *aire*, y dos de forma implícita, tierra (*lodo*) y el fuego (*cigarrerías*). Además la aparición expresa del *aire* y del *agua* pone de manifiesto la dialéctica de la verticalidad en Neruda: arriba/abajo, como se puede comprobar en multitud de binomios a lo largo del texto. El *agua* sería el símbolo del tiempo-eternidad, aunque también símbolo del impulso vital, mediatizado por la negatividad del contexto. Muy significativo es el *lodo blanco*. Analicemos detenidamente su valor simbólico.

El lodo es la "mezcla de tierra y agua, especialmente la que resulta de las lluvias en el suelo"¹¹. La "tierra" (símbolo de lo tangencial, de lo real, ya desde el título de la obra a la que "La calle destruida" pertenece) se ve mezclada con el tiempo devastador (a través del "agua"). Pero además esta agua es especialmente pluvial, con lo que el símbolo es bifronte: por un lado, significa la muerte; por otro, contribuye a la dialéctica de la verticalidad (verdad/ilusión). Pero, más aún, el *lodo es blanco*, como contrapunto al *negro*, que en Neruda es símbolo de lo nocturno, y por tanto, con valor positivo. De manera que el color blanco refuerza el clima de negatividad que se respira.

El tiempo continúa su acción corrosiva, lenta, penetrante, como se deja percibir en los encabalgamientos suaves de los versos 15-17. Dichos encabalgamientos contienen un refuerzo rítmico desde el punto de vista sintagmático, de tipo dactílico y espondeico, como corresponde a una acción latente. El mundo caótico de la acción se percibe en la estructura paraleléstica de las dos secuencias:

gastan las cosas,
tocan las ruedas¹²

En el verso 14 hallamos muy significativamente la única forma verbal de todo el poema en tiempo pretérito: *han golpeado*, pero se trata de un pretérito perfecto compuesto, esto es, desde el punto de vista aspectual supone la manifestación de una acción pasada pero con incidencia en el presente. En efecto, el diario caminar humano (*aire*) ha sido *golpeado* por las *campanas con furia*, campanas como manifestación ardiente de vida. Esta furia viene provocada por la mediación del tiempo.

En el término *cigarrerías* tenemos una vez más (como corresponde al carácter simbiótico de N2) un símbolo bifronte, o mejor, un doble símbolo:

CIGARRERÍAS——símbolo del HUMO——símbolo de lo NEGRO

Por un lado, es una manifestación negativa a causa del humo, que enturbia los recuerdos y provoca el olvido en relación con la presencia letal del tiempo; por otro, el negro es símbolo de la Noche, elemento positivo en Neruda. El mundo (en el Día) se manifiesta con multitud de ocultamientos al "yo". Éste se sitúa de forma servil y paciente en dicho mundo enigmático, aunque obstinado por ese afán de desciframiento de lo tangencial. Este servicio degradado y, a la vez, tarea profética, de búsqueda, se sitúa en la Noche en cuanto espacio (materno) de refugio y cayado de su misión, aliada del poeta en su travesía del Día.

La acción devastadora del tiempo (acción que provoca soledad) se deja entrever en el crecimiento de matorrales en las cornisas de las casas, matorrales afectados por un dolor de senectud, de muerte anunciada, como un *largo lamento*. En el fondo de este marco desolador se rinden otros elementos: las *llaves* (símbolo de la "casa", del interior, del origen, de la identidad), los *relojes* (símbolo del tiempo objetivado, atrapado en una corporeidad material), *flores asimiladas al olvido* (manifestación de la naturaleza afectada de humo, de olvido, de muerte), no "flores llenas de olvido" sino "flores ASIMILADAS al olvido", es decir, naturaleza marchita a causa de una inercia superior, la del tiempo, la de la muerte lenta, corrosiva.

Este espectáculo de naturaleza muerta se concreta en un símbolo: *pele rojo* (cfr. *supra* párrafo anterior). Como señala Hernán Loyola, el *pele* es una forma de objetivación del fenómeno temporal, representa el crecimiento, pero el crecimiento amenazador, negativo, ya que es el del tiempo en nosotros y en nuestra propia vida¹³. Pero, además, se presenta como parte de un todo, como miembro que, transido de tiempo, se transforma en símbolo del caos, de la desmembración, de la no-identidad del "yo". Aún más, ese *pele* aparece calificado de *rojo*, símbolo del dolor, del ser desangrado, sin vida.

Las notaciones de tipo adverbial en el poema no son muy prolifas, de manera que aquellas que se manifiestan son extremadamente significativas: *mientras* es la primera de ellas, cuyo sema de continuidad contribuye a reforzar la acción lenta y reiterada del tiempo en el mundo.

Conviene detenerse brevemente en dos verbos muy significativos de la poética nerudiana: *crece* (v. 18) y *caen* (v. 20). La estética de la renovación y de la verticalidad se manifiestan aquí con fuerza extrema. Los elementos caen, caen a causa de la muerte; en el suelo se alimentan de ésta, y vuelven a crecer llenos de muerte, aunque no muertos. Además, de forma significativa, los dos verbos están en tiempo presente, pues las acciones son encadenadas, simultáneas¹⁴.

¹¹ Cfr. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Madrid, 2001, vol. II, p. 1396, s.v. *lodo*.

¹² El esquema rítmico de los sintagmas es ó o o / ó o.

¹³ Cfr. *mientras crece mi pelo*, en "Oda con un lamento", p. 243.

¹⁴ Hay que hacer notar que de las 46 formas verbales del poema (personales y no personales, 12,6 % del total de categorías gramaticales), 25 son formas en presente de indicativo (54,3 % del total de verbos), 20 son formas no personales (43,49 % del total) y 1 es un pretérito perfecto compuesto (2,17 % del total). La estadística es sumamente ilustrativa: el afán de totalidad se consigue morfológicamente con las formas no personales del verbo (participios de pasado en su mayoría, es, esto es, estatismo y tiempo pretérito); por otra parte, el carácter anecdótico lo proporciona el presente (tiempo privilegiado en el poema) por ese deseo del "yo" de atraparlo, de modificarlo en su ser mutable, efímero. Es un reproche al pasado y una proyección desde el presente hacia el futuro. Dolor y fugacidad pero transidas de esperanza.

Esta atmósfera, cada vez más asfixiante, explota en el "Sub-Núcleo 2.b. → Contenidos Atomizados", más exactamente en los versos 22-23 donde F3 se manifiesta de forma explícita. Se trata de una especie de grito soslayado del "yo", que inmediatamente se ve interrumpido por el Mundo Exterior (*Sobre las poblaciones*, es decir, el Foco 2). Expresión de la amarga constatación de esperanzas e ilusiones frustradas¹⁵. A modo de "Ubi sunt?" medieval, Neruda se pregunta, según apunta H. Loyola, por Malva Marina (hija de Neruda) en el v. 22, en quien una forma de hidrocefalia había comenzado a manifestarse durante este período¹⁶. En nuestra línea de análisis el color *violeta* se nos muestra como símbolo del equilibrio, de la templanza, ya que el violeta es una mezcla de rojo (fuerza impulsiva) y azul (la belleza en la poética nerudiana). Se pregunta angustioso por el equilibrio del cosmos (en el nivel particular podría ser equilibrio político y personal).

La *violeta* aparece caracterizada como *recién parida*. Aquí tenemos el segundo elemento adverbial del poema; su valor de inmediatez resulta muy connotativo. El "yo" pone de manifiesto la corta edad de la vida (vida en equilibrio), la cual muere, de forma irremediable, nada más nacer¹⁷.

Asimismo, el "yo" se cuestiona el lugar de existencia de la figura humana ejemplificada en el HOMBRE y la MUJER (oposición dual) y simbolizados éstos por medio de la *corbata* y del *virginal céfiro rojo*¹⁸.

Comienza el verso 24 y los apóstrofes del "yo" no reciben respuesta: ni el equilibrio del mundo, ni la figura humana encuentran su lugar, su existencia.

Sobre las poblaciones

Así comienza el verso 24, como marco del inventario de objetos y elementos del mundo exterior que van a ser presentados (a partir del verso 26). Como veremos, todos estos elementos estarán impregnados de una nota negativa, de tiempo, de muerte, que preside el desfile bajo la forma atroz de

una lengua de polvo podrido

donde la impregnación es recíproca: el tiempo pudre al mundo y éste lo contamina de estiércol.

Los gerundios enfatizan la idea de repetición, de pesadez, de lentitud temporal. En todo se paladea la muerte:

**todo se cubre de un sabor mortal
a retroceso y humedad y herida.**

El sabor¹⁹ se hace más duradero por un proceso reiterativo en el plano estilístico: el polisíndeton de la partícula copulativa.

Este *todo* de carácter anafórico sintetiza la integridad de los valores del desfile fantasmagórico. Cada elemento de la realidad (su carácter atómico y minucioso hace que hayamos denominado al "Sub-Núcleo 2.b." como "Contenidos Atomizados", frente a la perspectiva más aérea, más general del "Sub-Núcleo 2.a.") se presenta con carga negativa por medio de distintos procedimientos: adjetivos de discurso, adjetivos de lengua y gerundios. Esta *variatio* en la forma de calificación responde a un único fin: presentar la acción terrible del tiempo, de la muerte:

ANILLOS—PINTURA—SILLAS—FLORONES—BALUARTES
rompiendo—royendo—haciendo aullar—del cemento—de metal destrozado

Además, entre los cinco miembros de esta enumeración se establece una significativa relación de carácter globalizador: ANILLOS y BALUARTES como símbolos exteriores de amparo, defensa; junto a ellos se encuentran la PINTURA y los FLORONES como símbolos del elemento ornamental, más débil que los ANILLOS-BALUARTES; por último, en el centro, las SILLAS, silenciosas (sólo se oye el sonido puro y atroz de la muerte, a esto contribuye la isotopía fónica de la vibrante, vv. 26-27), negras, símbolos de un "yo" poético frágil. Como podemos observar, hay un proceso de Generalidad-Concreción y, de manera paralela, un proceso de caracterización en función del binomio Defensa-Debilidad.

El resto de elementos también presentan una clara concatenación conceptual en virtud del espacio focalizado:

JARDÍN—LANA—SED DE ALCOBAS—CARTELES DE CINE
Lanzas de geranio—Trajes de tejido—tos—almacenes

Tenemos, pues, cuatro espacios focalizados con dos componentes cada uno:

- Naturaleza (doméstica): *jardín, lanzas de geranio.*
- Vestimenta diaria: *lana, trajes de tejido brillante.*
- Amor desvalido: *sed de alcobas, tos.*
- Diversión del ser humano: *carteles de cine, almacenes.*

Es evidente la acumulación de elementos nominales, que sobrecargan la lectura del poema²⁰. Esta imagen de la acumulación es símbolo de la condensación de vida

¹⁵ Cfr. "La noche del soldado", p. 145 y "Monzón de mayo", p. 129.

¹⁶ Interpretación viable dado que en esta etapa Neruda pasa momentos de gran precariedad humana.

¹⁷ Cfr. *supra* poesía metafísica de Quevedo.

¹⁸ Hernán Loyola interpreta estos símbolos como manifestación de una "ilusión amorosa": la de Maruca y el poeta en Batavia. Es significativo señalar que aquí *corbata* y *céfiro* aparecen en el mismo sentido que *guarniciones* y *donceñas* en "Arte poética", p. 133.

¹⁹ Como puede observarse ya han hecho acto de presencia todos los sentidos del hombre: olfato (*flores*, v. 21), gusto (*sabor*, v. 35), tacto (*manos*, v. 4), vista (*ojos*, v. 1) y oído (*enmudece*, v. 14). El yo-poético ha conseguido la totalidad sensorial por medio de una integración de elementos atomizados.

²⁰ Concretamente 124 sustantivos que representan el 33,94 % del total de términos empleados en el poema.

sustantiva (esencial), donde la variedad de elementos nominales se traduce en cambios cualitativos (en función del foco conceptual caracterizado).

En esta enumeración queda por destacar un último espacio focalizado: el de la figura humana, por medio de las *ampliaciones de fotografías ardientes/ heridas por la lluvia*. La imagen del Hombre no puede ser más desoladora, mediante la frialdad inerte de una fotografía, que además está exagerada, ampliada, deformada, destruida de su ser natural. Asimismo, dicha imagen está herida por el tiempo que mata a cada instante, a cada presente (*heridas por la lluvia*).

Merecen destacarse algunas de las caracterizaciones de la lista de elementos tangibles. En los *carteles* (v. 31) luchan *la pantera* y *el trueno*. Los dos términos se erigen en símbolo de la dialéctica de la verticalidad: la *pantera* como elemento de la tierra, y el *trueno* como ser cósmico (abajo/arriba). Además, están en claro contraste de oposición/similitud. La ferocidad, la fuerza, el poder y la oscuridad (cromática en la *pantera* y sonora en el *trueno*) son elementos que los unen. En cambio, su ser temporal y vital los diferencia:

TRUENO: ELEMENTO FUGAZ—SER INERTE
PANTERA: ELEMENTO CONTINGENTE (NO FUGAZ)—SER VIVO

Al margen de estos elementos de divergencia, tanto uno como otro están amenazados por el poder igualatorio del tiempo y de la muerte.

El término-correlato de los *carteles*, es decir, los *almacenes*, se muestran llenos de *miel perdida*, como símbolo de la dulzura y, en consecuencia, del sosiego y del equilibrio. Dicha *miel* se ve truncada por el participio *perdida*, cuya cacofonía podría evocar el estado de putrefacción del mundo, de la vida muerta (esto es, alusión escatológica mediante términos fonéticamente afines). En un nivel más profundo el caos del mundo por el paso del tiempo lo hemos justificado a través de quiasmos en el nivel sintáctico, pero también podemos apreciarlo en el nivel fónico; un ejemplo lo tenemos en *miel perdida*, concretamente en la siguiente combinación vocálica: *miel perdida*: IE—EI. La estética (quiasmática/caótica) de la atomización en el nivel de los elementos encuentra su correlato en el plano fonético.

En el término *tos* Hernán Loyola percibe una nueva alusión al invierno (la isotopía fónica de dentales sordas podría ser evocación del frío invernal), si interpretamos la intersección de los planos público/privado en el poema. Desde esta perspectiva anecdótica, Loyola también percibe en *lanzas de geranio* una alusión a la Casa de las Flores de Madrid (donde según dicho crítico fue gestado el poema que analizamos). Para ello aporta estas palabras de Neruda "Mi casa era llamada/la casa de las flores, porque por todas partes/estaban geranios".

El "Sub-Núcleo 2.b." termina con los versos 35-36. El v. 35 se inicia, como ya se ha señalado, con un sintético totalizador de carácter anafórico: *Todo*, que se impregna de un *sabor mortal* muy particular:

a retroceso y humedad y herida

esto es, sabor a disminución, lo opuesto al aumento vital (*retroceso*), a desvitalización, debilitamiento (*humedad*) y a desangramiento, a dolor (*herida*). Los tres términos reflejan perfectamente las consecuencias del poder devastador del tiempo.

Con el verso 37 nos introducimos en el último Sub-Núcleo de la Concreción-Individuación: el "Sub-Núcleo 2.c.", que se corresponde con el de la Figura Humana. El carácter contingente y efímero de esta figura se percibe de forma adverbial mediante el *tal vez* del v. 37. La duda y la incertidumbre inundan la escena.

Como ya se indicó en el esquema inicial de la estructura interna simbólico-conceptual, el despliegue del Foco 2 se realiza una vez más en los vv. 37-44. El orden de aparición de los elementos objetivados es el siguiente:

- SER HUMANO: En la colectividad (*conversaciones anudadas, triste regimiento*) y en la individualidad de clases (*fatigadas señoras*).
- ENTORNOS DEL SER HUMANO: Aspecto nutritivo (*tomates asesinados*) y contextual (*la luz, la presión de muchos dedos sin nombre*).

En este "Sub-Núcleo 2.c." la expresión soslayada del nivel público es más explícita que en los versos anteriores. Coincidimos con Loyola en la interpretación de las *señoras fatigadas* como las clases burguesas de la sociedad española, donde la nota irónica alcanza una sutil mordacidad. Consecuentemente, interpretamos los *caballos de un triste regimiento*, desde la esfera pública, como la imagen de la represión militar en curso de 1935.

Así pues, esas *señoras* virtuosas aparecen animalizadas al indicarse que habitan (*anidan*) en el *humo*, es decir, en el olvido del pasado, en la pérdida de la memoria, en la muerte. La línea obcecada y caótica que alcanza también a la clase burguesa se puede percibir retóricamente en la paronomasia de los términos *anudadaslanidan*, pues tanto sus conversaciones como ellas mismas, desantropomorfizadas, se mueven en un mundo de ocultación, de nudos sin descifrar, de caos en suma.

Si en el verso 3 aparecía la *cola* del caballo (la parte), ahora, en esa búsqueda de la integración, llegamos al todo, es decir, el caballo mismo dentro de una colectividad mediatizada por el dolor, por la tristeza. Así esos *caballos* como símbolos de la libertad y de los impulsos vitales se muestran aquí dadores de desconsuelo, transidos de tiempo letal.

Respecto a los entornos del ser humano, hemos señalado dos: los *tomates* (símbolo de nutrición) que implícitamente connotan dolor y sangre (por su cromatismo inherente) *asesinados implacablemente*. El adverbio en "mente" proporciona al asesinato continuo un andar macizo, lento, de ahí la longitud del vocablo. Por otra parte, el clima de amenaza y peligro creado en todo el "Sub-Núcleo 2.c." tiene su más evidente plasmación en el v. 41:

la luz, la presión de muchos dedos sin nombre

Los *dedos* son aquí símbolo de las acciones y tentativas de lucha en el nivel público (incluso subversivas), pero también son elementos de un todo que no tiene *nombre*, es decir, son partes de una colectividad anónima, elementos no concretados, símbolo de lo indistinto. Así en la poética nerudiana:

SIN NOMBRE = NÚMERO

El número como opuesto al *nombre*, en tanto que éste es un rótulo de identificación, de concreción, de individuación²¹. Por otro lado, la *luz* pone de relieve el hecho de que la desintegración, la descomposición del mundo se percibe en la rapidez de un gesto o en una simple ráfaga de luz²².

Todo este elenco de elementos lleva a cabo dos acciones corrosivas, las cuales se plasman en una estructura formal ejemplar, paralelística en el verbo y quiasmática en la estructura de los complementos del predicado:

(v. 42) *gastan la fibra plana de la cal*

(v. 43) *rodean de aire neutro las fachadas*

(v. 42): VERBO + S.N. (Implemento) + S. Prep. con DE (C.N.)

(v. 43): VERBO + S. Prep. con DE (Suplemento) + S.N. (Implemento)

El valor de estas estructuras es antitético pero coherente en la poética nerudiana: EQUILIBRIO (paralelismo) y CAOS (quiasmo) del mundo en que el ser temporal se ve inmerso. A su vez el verso 42 es una concreción del 43, el primero una parte del todo que significa el segundo.

El verso 44 es la transición necesaria para el despliegue del Foco 1, donde el elemento adverbial *mientras* reproduce el mismo sentido que en el v. 19, de acción continua, plasmado este hecho en el encabalgamiento suave del verso 45 donde el tiempo letal se esconde bajo la forma de aire peligroso:

el aire del peligro roe las circunstancias

Las acciones, como puede apreciarse, se repiten incesablemente: *gastar, pasar* y, ahora, *roer*. Ese peligro bifronte desde el punto de vista simbólico (político y poético, el del tiempo), se dedica en su fase terminal a nutrirse, cual parásito, del ser mutable y viviente que es el Hombre, el Hombre muerto en vida. Esa figura humana se plasma en tres elementos:

CIRCUNSTANCIAS—LADRILLOS—SAL

El primero es símbolo del diario vivir de lo fugaz; el segundo es trasunto de la seguridad del hogar, del origen, de la identidad del "yo"; el tercero es símbolo nutriente de la vida y de la creación poética. Y tanto los *ladrillos* como la *sal* se inscriben en la dialéctica de la verticalidad: *se derraman como aguas*, se disuelven y caen, mueren.

En la interpretación de H. Loyola los *ladrillos*, como el *geranio* (v. 33), son indicio de la Casa de las Flores: "ese

edificio de ladrillos rojos del barrio de Argüelles, llamado Casa de las Flores", dice Neruda. Asimismo, los *carros*, inestablemente, mostrando su debilidad, como trasunto de toda una vida, se sienten caer, perecer.

A partir del verso 48 asistimos a una explosión de dolor y exhortación del Foco 3. Los dos primeros versos (vv. 48-49) se erigen en síntesis de los anteriores. El "yo" poético clama a tres elementos: a la *ola*, al *futuro* y a los *objetos*. Los dos primeros son símbolos del tiempo-eternidad, tiempo que devora y lleva a la muerte; la *ola es de rosas rotas y agujeros*, símbolos del desgaste corrosivo del tiempo y de la fugacidad de éste (la "rosa" connota universalmente lo efímero). Desde el punto de vista temporal esta singular *ola* ejemplifica las consecuencias de la acción devastadora, esto es, el tiempo pretérito, al que se le reprocha todo aquello que se anhelaba y que no se ha logrado conseguir. Frente a este tiempo pasado, tenemos el *futuro* que aparece complementado por *de la vena olorosa*. La *vena* podría ser símbolo de la vida (y, en consecuencia, del dolor nerudiano, por la sangre) que con nostalgia presencia la acción ominosa del tiempo. Por último, el Foco 3 se centra en el Mundo Exterior, mundo de lo contingente, de lo real, objetivado y mediatizado por el halo letal del tiempo: los *objetos* que se contagian de la negatividad aplastadora del tiempo y se nos muestran carentes de conmiseración, sin piedad.

Ante este desolador paisaje, sólo queda una parálisis del movimiento, de todo lo mudable, del tiempo en suma. Ésta es la única salida:

Nadie circule! Nadie abra los brazos dentro de la agua ciega!

El *agua* como símbolo de la vida y del tiempo a la vez, está *ciega*, la no-visión impide la penetración poética en la realidad del sujeto (exterior e interior). El anafórico *Nadie* insiste en la negatividad inherente del ser humano por estar alimentado de tiempo, de muerte, de *tomates asesinados*.

El poema se cierra con cuatro admiraciones de tono desgarrado (reforzadas por la anáfora de la interjección) que tanto formal como conceptualmente se van ampliando:

Oh movimiento oh nombre malherido, oh cucharada de viento confuso y color azotado oh herida en donde caen hasta morir las guitarras azules.

La sensación gráfica de decadente remanso final (méricamentese se consigue con la esticomitía y la progresiva longitud de los versos) es de una efectiva y gran plasticidad. El *movimiento* remite al ser mutable del Hombre, al instrumento del que se vale el tiempo y su aliada, la muerte, para llevar a término sus actos. Si el tiempo desapareciera, el vivir sería eterno, ya que la vida es muerte porque es tiempo mutable. El *nombre* al estar *malherido* centra su aten-

²¹ Cfr. *La sangre tiene dedos y abre túneles/ debajo de la tierra*, en "Maternidad", p. 233; también "Madrigal escrito en invierno", p. 106.

²² Cfr. *supra* las palabras de Amado Alonso.

ción en los aspectos más deseados de F3: búsqueda del ser individual, pues el nombre es el cauce más idóneo para alcanzarla. *La cucharada de viento* es un ápice de vida, de energía, de fuerza para luchar, para descifrar lo oculto, para llegar a la verdad de las cosas. Pero esta *cucharada* es profética, anuncia el fin, que se plasma de manera brillante en la última exclamación. Al final, caen hasta morir las *guittarras*, símbolo de la condición lírica, del ser lírico, que se ve calificado de azul que en Neruda es también el color de la integración absoluta: día-noche, arriba-abajo, luz-oscuridad, femenino-masculino. Por todo ello es el símbolo nerudiano de la Belleza.

Como hemos podido comprobar "La calle destruida" es un magnífico paradigma de lo que significó *Residencia en la tierra* en la trayectoria poética y vital de Pablo Neruda. Así definía esta obra nuestro chileno universal en carta a González Vera, donde se documenta por vez primera el título de su monumental poemario:

Yo sufro, me angustio con hallazgos horribles, me quema el clima, maldigo a mi madre y a mi abuela [...]. Los días me caen en la cabeza como palos, no escribo, no leo, vestido de blanco y con casco de corcho, auténtico fantasma, mis deseos están influenciados por la tempestad y las limonadas [...]; en mi profundo no dejo de solucionarme, ya que mi cuestión literaria es un problema de ansiedades, de ambiciones expresivas bastante sobrehumanas [...], he pasado un límite literario que nunca creí capaz de sobrepasar, y en verdad mis resultados me sorprenden y me consuelan. Mi nuevo libro se llamará *Residencia en la tierra* y serán cuarenta poemas en verso que deseo publicar en España. Todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de mi cabeza, como una misma clase de insistentes olas. Ya verá usted en qué equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme, y qué lenguaje tan agudamente adecuado utilizo.²³

En estas últimas palabras de Neruda hemos querido hacer hincapié al abordar el poema analizado: su "lenguaje" y, más exactamente, la riqueza que rezuman todos los elementos lingüísticos (de cualquier nivel: fonético-fonológico, morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático) en aras de la significación que el poeta (en nuestro caso, como trasto de cualquier emisor de un texto) pretende transmitir a sus lectores (receptores de un proceso comunicativo). Tanto los mecanismos retóricos utilizados (encabalgamientos, metáforas, isotopías fónicas, epítetos, quiasmos, etc.) como los recursos puramente lingüísticos (estructura de los sintagmas, elección del léxico, combinación de las categorías gramaticales, etc.) se funden de forma deslumbrante en la creación de un mundo poético presidido por el surrealismo, y bajo la máscara formal del símbolo, cuya eficacia en la expresión subjetiva de una etapa vital y literaria de Neruda hemos intentado poner de relieve.

3. Presentamos, a modo de colofón, algunas refe-

rencias de utilidad para el comentario y análisis literario, lingüístico y filológico de textos:

ANÁLISIS/COMENTARIO LITERARIO

BARGALLÓ, J. et alii (coords.), *Comentari de textos literaris: teoria, propostes i terminologia*, Barcelona, Columna, 1991.
 BELLO VÁZQUEZ, F., *El comentario de textos literarios. Análisis estilísticos*, Barcelona, Paidós, 1997.
 CAMARERO, M., *Introducción al comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1998.
 DíEZ BORQUE, J.M., *Comentario de textos literarios: método y práctica*, Madrid, Playor, 1993.
 DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Introducción al comentario de textos*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.
 —, *Análisis métrico y comentario estilísticos de textos literarios*, Madrid, UNED, 2001.
 FERNÁNDEZ VIZOSO, M., *El comentario de textos: asimilación y sentido crítico*, Madrid, Edinumen, 1983.
 GARCÍA BARRIENTOS, J.L., *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
 GARCÍA POSADA, M., *El comentario literario de textos*, Madrid, Anaya, 1982.
 HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A., *Teoría y práctica del comentario literario*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1996.
 LÁZARO CARRETER, F., *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1982.
 LÓPEZ CASANOVA, A., *El texto poético: teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España, 1994.
 LUJÁN ATIENZA, A.L., *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 2000.
 MAYORAL, M., *Poesía española contemporánea: análisis de textos*, Madrid, Gredos, 1973.
 —, *Análisis de textos: poesía y prosa españolas*, Madrid, Gredos, 1977.
 MILLÁN, M.C. y A. SUÁREZ MIRAMÓN, *Introducción a la literatura española: guía práctica para el comentario de texto*, Madrid, UNED, 2001.
 NARBONA JIMÉNEZ, A. (coord.), *Textos hispánicos comentados*, Córdoba, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1984.
 NAVARRO DURÁN, R., *La mirada al texto: comentario de textos literarios*, Barcelona, Ariel, 1995.
 OLMO ITURRIARTE, A. del. *Comentario de textos poéticos medievales*, Palma: Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 2000.
 PARAÍSO DE LEAL, I., *El comentario de textos poéticos*, Gijón, Júcar, 1988.
 REBOLLO SÁNCHEZ, F., *Análisis de textos literarios y periodísticos*, Madrid, Laberinto, 2001.
 REIS, C., *Comentario de textos: metodología y diccionario de términos literarios*, tr. de Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Almar, 1979.

²³ *Apud Residencia en la tierra*, ed. Hernán Loyola, op. cit., p.24.

- RUBIO MARTÍN, M. *et alii*, *El comentario de textos narrativos y teatrales*, Salamanca, Colegio de España, 1994.
- SEGRE, C., *Principios del análisis del texto literario*, tr. de M. Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985.
- TORRE VILLALBA, A. de la, *Aproximación al texto literario: técnicas y ejemplos*, Málaga, Ágora, 1992.
- VILLANUEVA, D., *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar, 1989.
- WIERLACHER, A. y C. ALBRECHT, *Fremdgänge: eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*, Bonn, Inter Nationes, 1998.
- ANÁLISIS/COMENTARIO LINGÜÍSTICO Y FILOLÓGICO**
- ARIZA VIGUERA, M., *El comentario filológico de textos*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- ARIZA VIGUERA, M., J. GARRIDO y G. TORRES NEBRERA, *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Madrid, Alhambra, 1981.
- BRIZ, A. *et alii*, *El análisis textual*, Salamanca, Colegio de España, 1997.
- CANO AGUILAR, R., *Análisis filológico de textos*, Madrid, Taurus, 1991.
- , *Comentario filológico de textos medievales no literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- , *Introducción al análisis filológico*, Madrid, Castalia, 2000.
- CORTÉS, L. y A.M. BAÑÓN, *El comentario lingüístico de textos orales*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- CRESPILLO, M. (ed.), *Comentario lingüístico de textos*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejos 8.
- CUENCA, M.J., *Comentario de textos: los mecanismos referenciales*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- DÍAZ, M.C. y P. NAVARRO, *Comentarios lingüísticos de textos*, Barcelona, PPU, 1987.
- FUENTES, C., *El comentario lingüístico-textual*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- GALLARDO, B., *Comentario de textos conversacionales. I. De la teoría al comentario*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- GIRÓN ALCONCHEL, J.L., *Introducción a la explicación lingüística de textos*, Madrid, Edinumen, 1993.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S., *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- HERNÁNDEZ, C., M.J. MANCHO y H. URRUTIA, *El comentario lingüístico de textos*, Gijón, Júcar, 1993.
- KOVACCI, O., *El comentario gramatical (teoría y práctica)*, 2 vols., Madrid, Arco/Libros, 1990-1992.
- LAMÍQUIZ, V., *El enunciado textual: análisis lingüístico del discurso*, Barcelona, Ariel, 1994.
- LÓPEZ QUERO, S. y A. LÓPEZ QUERO, *Comentarios lingüísticos de textos españoles*, Granada, Port-Royal, 1997.
- MARCOS MARÍN, F., *El comentario lingüístico de textos. Metodología y práctica*, Madrid, Cátedra, 1994.
- NIETO, J.M., *Introducción al análisis del discurso hablado*, Granada, Universidad de Granada, 1995.
- , *El comentario filológico con apoyo informático*, Madrid, Síntesis, 1996.
- OSUNA GARCÍA, F., *El comentario lingüístico. Teoría y práctica*, Granada, Granada Lingüística, 2002.
- QUILIS, A., *El comentario fonológico y fonético de textos*, Madrid, Arco/Libros, 1985.
- URRUTIA, H., S. SEGURA y F.J. PUEYO, *Comentario filológico-lingüístico de textos castellanos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1995.