

Meditación sobre los estudios literarios

La experiencia académica ordinaria —la nuestra propia en primer lugar, cuando la consideramos en frío y distanciadamente, objetivamente— nos hace darnos cuenta de la falta de adecuación entre el sentido de la realidad literaria y nuestro acercamiento a ella; notamos entonces el desajuste entre la esencia de lo literario y nuestro hacernos cargo de él. Muchas veces no pasamos de meras glosas (quizá culturalistas) o valoraciones entusiastas, cuando en verdad los estudios poéticos¹ —como cualesquiera otros— requieren tener en claro sus objetivos y ajustar el razonamiento a ellos². La literariedad es algo específico que encontramos desplegado en las obras concretas, y en la serie o decurso de ellas; a aclarar esa consistencia *sui generis* de la historia y las obras literarias deberá encaminarse sin rodeos estériles y no recogidos al final el teórico.

Por supuesto, dicho lo anterior podrá comprenderse bien cómo no compartimos las ideas difundidas de que los estudios literarios (por oposición a los lingüísticos) son más «fáciles» y en todo caso más «bonitos» que ellos. La dificultad naturalmente es pareja, y sólo tendremos mayor o menor fa-

(1) Empleamos los sintagmas «estudios poéticos» y «estudios literarios» como puras variantes de estilo.

(2) Coseriu, por ejemplo, reclama una ciencia del lenguaje perfectamente consciente de su objeto, y de ahí sus distinciones de «norma», «entorno» (circunstancia del hablar); «determinación», etc. Cfr. la *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, 1967.

alidad personal respectiva en tal o cual estudioso; respecto a lo segundo, es bien comprensible lo que se quiere decir teniendo en cuenta el carácter de ciencia formal de la lingüística³, mientras que la literatura nos emociona, gozamos con su fruición estética, etc.⁴.

La Ciencia literaria, pues, aunque parezca escapársenos por vasta, compleja, técnicamente difícil, etc. (por molesta incluso), debe encontrarse en el horizonte de nuestros afanes. Sin ninguna pretensión sabihonda —desde luego— pero con el claro convencimiento de que algo de ella nos es alcanzable. La suficiente sensibilidad estética e intelectual, así como una adecuada preparación técnica, de seguro nos llevarán a la práctica de un Humanismo. Ciencia es Humanismo para sus cultivadores⁵.

Nos proponemos en estos párrafos hacernos cargo unitariamente de algunas cuestiones globales y de fondo —teóricas y metodológicas— de la Literatura como ciencia y como disciplina⁶. Creemos, en primer lugar, que deben distinguirse los factores o principios operativos de la obra artístico-verbal de sus componentes o elementos o partes constitutivas.

Por factores operativos de la obra poética entendemos aquellos principios que se hallan en el origen de ella y de los que se vale el autor para escribir; proponemos entender también a la obra como resultado o producto final. Se trata, pues, de realidades con las que el emisor del mensaje⁷ cuenta an-

(3) Que estudia, en efecto, puras variantes formales o rasgos (idiomáticos) de los códigos comunicativos que son las lenguas.

(4) Los textos literarios no en todos los casos producen placer (estético); a veces sólo emoción. Y aún hay otra emoción distinta, de fauna intelectual: la de las formas (comp. a este respecto *La deshumanización...* de Ortega: *O. C.*, III, Madrid, 1966⁶, pp. 353-386).

(5) Comp. F. López Estrada, *Introducción a la Literatura medieval española*, Madrid, 1979⁴, p. 14.

(6) Comp. paralelamente A. Llorente, «La Gramática general como disciplina académica y como capítulo de la ciencia del lenguaje», *Teoría de la lengua e Historia de la lingüística*, Madrid, 1967, pp. 173-213, y E. Moreno Báez, *Nosotros y nuestros clásicos*, Madrid, 1968²; etc.

(7) Cfr. ampliamente R. Jakobson, «La lingüística y la poética», en T. A. Sebeok, ed., *Estilo del lenguaje*, Madrid, 1974; pp. 123-173, y comp. F. Lázaro Carreter, *¿Qué es la Literatura?*, Santander, 1976.

tes de cifrarlo, y del texto mismo en tanto resultado formal del impulso estético. Consideraremos por factores o principios del hecho literario la lengua natural (lengua histórica o idioma) en que está escrito el texto, la tradición literaria o *serie* (que a su vez incluye argumentos, motivos, géneros, estilos, etc.), y —como está dicho— la obra misma. Sólo esta obra particular y la serie o concatenación de ellas constituyen el dato empírico con que cuenta el estudioso, lo que le está *dado* de lo real que analiza.

La obra literaria constituye un producto de «habla», un discurso o hablar concreto (en el sentido lingüístico de estos términos). Se trata de un texto o unidad de enunciación cerrada. Pero, a diferencia de lo que ocurre con los decursos de la lengua natural (pensemos en una cadena de lengua hablada) no consta sólo de significante más significado⁸, sino que supone así mismo una específica estructura compositiva o dispositiva⁹. Por eso resulta parcial la idea de que un poema (esto es, una obra literaria) consiste en lengua y por (la gramática de) la lengua se explica. Además del estilo, existe una estructura «formal» que caracteriza a cada texto.

Cada obra —nos parece— puede ser tenida como el *habla* de los lingüistas, ya que existe una cierta analogía entre los principios del tipo, el sistema y la norma, y el resultado del habla, por lo que se refiere a lenguaje y literatura¹⁰. A los componentes sustanciales y formales de este «tejido» lingüístico-estructural, texto o «habla» literaria nos referiremos luego.

Así pues, partimos del hablar literario u obra concreta. Para construirla y llegar hasta ella, el autor se sirve de principios operativos como la lengua en que escribe y las posibi-

(8) Ampliamente vid. F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, 1970⁸.

(9) Cfr. el sentido de un trabajo como el de J. M. Rozas, «Composición literaria y visión del mundo: *El clérigo ignorante* de Berceo», *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, III, Madrid, 1975, pp. 431-452; vid. esp. n. 8 (p. 433).

(10) Nos referimos —como se habrá adivinado— a estas conceptualizaciones tal como han sido establecidas por Coseriu; cfr. su libro citado arriba, *Teoría...*, pp. 11-113, así como el capítulo «Sincronía, diacronía y tipología» de *El hombre y su lenguaje*, Madrid, 1977, pp. 186-200.

lidades que encuentra en la serie literaria (el género, los «motivos», etc.). Las lenguas naturales poseen (simplificando) una triple teleología o finalidad: referencial, expresiva y apelativa¹¹; pues bien, el predominio respectivo de cada una de ellas lleva a lo que Vítor Aguiar llama las *formas naturales* de la literatura¹², y que consideramos como factores operantes en la composición de las obras: épica, lírica y dramática. La lengua en su finalidad preferentemente referencial supone en literatura la épica; como expresividad, la lírica, y conectivamente, en cuanto apelación, el drama.

Estas «formas naturales» literarias, pues, se hallan en el arranque (o en el último plano, mirando desde delante hacia atrás), de cada obra concreta. Vienen a ser algo así como el «tipo» literario de ellas, y representan por tanto *la coherencia global de su estilo y estructura*.

Partiendo de tal triple tipo discursivo (épico, lírico, o dramático), el emisor del mensaje literario adopta en el momento de ponerse a escribir ciertas determinaciones «sistémicas» o funcionales para la estructura de su hablar. Se adhiere a un género histórico (novela picaresca, «comedia» española...) que le señala recursos formales y de contenido, adopta tal tema o motivo literario, e incluso un argumento ya dado, etc. Un soneto de la serie petrarquista —por ejemplo— puede adoptar motivos mitológicos y a la vez expresar una variación sobre el tema amoroso: estos componentes lo integran funcionalmente, haciéndole consistir en una manifestación de la lírica amorosa del Renacimiento español. La pertenencia —pues— a la «serie» literaria, a la tradición de lo específico artístico, constituye el *sistema* de la obra, la forma constitutivo-funcional que en el caso de los idiomas naturales los lingüistas llaman lengua o sistema.

Pero el creador literario no acepta este sistema sin más; recibe el legado literario con novedad inventiva y combinatoria: rehace, trueca, modifica, en un afán de innovación y de

(11) Vid. Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid, 1979, e. gr. p. 48, y el artículo citado arriba de R. Jakobson (n. 7).

(12) V. M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, 1972, p. 179.

peculiaridad artística. Se trata, aproximadamente, de lo que los lingüistas consideran *norma* o aprovechamiento de los rasgos funcionales del sistema. La serie de la picaresca, por ejemplo, bien lo prueba: el *Guzmán* recoge con fidelidad los rasgos del *Lazarillo*, pero no así el *Buscón* (que hasta puede llegar a hacerlos inertes).

Tenemos, pues, como principios operantes en la construcción de la obra literaria el género o tipo épico, lírico y dramático de los discursos posibles (que supone a su vez la lengua natural en una específica funcionalidad), y la serie (histórico) literaria. Nos referimos a principios «formales» y contrastables; por supuesto el primer motor creador reside en lo psicológico del «poeta».

A la vez estos principios se corresponden según una cierta analogía con el tipo, sistema y norma describibles en cualquier acto de emisión lingüística.

La correspondencia es ésta (nos parece):

Tipo	Formas naturales» de la Literatura
Sistema	«Serie» literaria
Norma	Interpretación de los datos de la serie
Habla	Texto u obra literaria

Cualquier discurso poético concreto participa —pues— de los principios del tipo y de los rasgos del sistema, que interpreta con más o menos libertad (según una menor o mayor «normalidad»). Las formas naturales de la literatura y la serie poética se hallan, así, presentes en él.

Otra cosa son los componentes de la obra artístico-verbal. Ya queda insinuado cómo la lengua o idioma en que se

expresa el autor constituye una sustancia extraliteraria que formalizada entra a formar parte del texto poético. En paralelismo con lo lingüístico¹³, la obra global o signo (complejo) literario es el resultado de la formalización de dos sustancias por sí mismas no literarias, pero de cuyo ordenamiento resulta la literariedad.

La lengua en que está escrita una obra constituye su sustancia de la expresión. Se trata del mero código lingüístico que sirve para cifrar el mensaje, y por tanto él por sí mismo es anterior a lo poético, pero en su estructura formal, en sus rasgos constitutivos, encierra el principio de la poeticidad. Esta resulta del proceso de cifrado que se hace a partir del código, de la transgresión —podemos decir— de sus distribuciones, usos...¹⁴.

Así pues, partiendo del lenguaje natural como sustancia expresiva, el emisor del mensaje literario llega a cifrarlo según unas características lingüísticas *sui generis*, globalmente distintas de las de la lengua ordinaria. El resultado constituye el estilo de la obra, que por lo tanto es su forma de la expresión. Tenemos una materia anterior a lo artístico, la lengua, que entra en el texto conformada, organizada, según un artificio compositivo: esto es ya propiamente literario, el estilo, la «escritura» modelada a partir de tal materia o sustancia.

No acaban aquí, desde luego, el qué y el cómo de la literatura. Simplificadamente, o incluso por pura comodidad expresiva, llega a decirse que un poema es lengua, y por la lengua se explica, pero bien salta a la vista que concurren en todo texto artístico hechos formales que no se identifican con el estilo. Se trata de lo que —en sentido amplio— podemos llamar su composición o disposición.

(13) Cfr. ampliamente Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, 1971.

(14) Así como la historia no supone el cumplimiento de la ley y el estatismo de las instituciones, sino su transgresión y modificación, la literatura es transgresión de los usos ordinarios de la lengua, hasta hacer de ella un mecanismo más de connotaciones que de denotaciones, y que se sirve además del saber cultural del lector, Cfr. A. Martinet, «Connotations, Poésie et Culture», *To honor Roman Jakobson*, II, The Hague - Paris, 1967, pp. 1.288-1.294.

La crítica tiene pendiente un análisis llevado a cabo con rigor y detalle de estas formas y rasgos compositivos: capítulos, manierismo, autobiografía y *yo* narrativo, etc. Pero aun sin ese estudio todos percibimos intuitivamente «estructuras» en los textos que los hacen agrupables genéricamente o específicos en su individualidad. La *estructura* de una obra es, pues, la forma de su contenido, la ordenación y formalización de su materia de contenido.

Este contenido, por sí mismo, constituye una sustancia tan extraliteraria como la lengua del texto; de ambas emerge éste como pura forma en que reside la esteticidad. Parafraseando —pues— a Saussure, para quien el lenguaje es forma y no sustancia, puede decirse que la literatura es forma y no sustancia, construcción o artificio estructural y estilístico. De lengua e ideas se obtiene un constructo que no es ya sólo una cadena lingüística unida indisolublemente a un determinado contenido conceptual, transmisora de él, sino producto significativo (por supuesto), pero cualitativamente distinto, estético y valorable en sí mismo.

Así pues la composición de la obra o signo (complejo) literario resulta de cuatro factores, dos sustanciales extraartísticos más dos formales en los que reside propiamente la poeticidad, a saber:

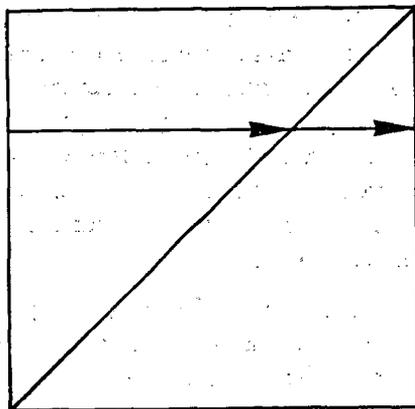
LENGUA NATURAL
ESTILO
ESTRUCTURA
SUSTANCIA DE IDEAS

El signo artístico verbal integra, pues, una sustancia de la expresión más una forma de la expresión más una sustancia del contenido más una forma del contenido. Este signo tiende a ser unitario en su complejidad de componentes, esto es, «motivado», coherente; en una palabra: simbólico. Así la

estructura y el estilo tenderán a significar motivadamente, esto es, a simbolizar (la sustancia d) el contenido.

Una característica que se deriva de esta constitución del signo literario, de la obra global o discurso poético, es su connotatividad.

Denotación y connotación, en efecto, constituyen continuos, y nos hallamos por tanto ante un mayor grado de connotatividad, que a su vez varía de obra a obra¹⁵. Tal inversa proporción de lo denotativo y connotativo la representamos intuitivamente así:



Pues bien, de la estructura formal de la obra deriva su grado de connotatividad. Los rasgos acumulados de lo elocutivo (del estilo) y de la composición dan origen a un «ruido», «espesor» u «opacidad» que lleva a desdibujarse en una mancha estéticamente valiosa a lo denotado unívocamente. Esto es: la propia textura formal, artificiosa, del discurso poético, convierte la significación denotativa en un *sentido* connotado, es decir, «abierto», «equivoco». Desde luego hay un núcleo común intelectual (el *Quijote* no es *Cien años de Soledad*), pero más allá de él, cada receptor del mensaje literario emitido lo «crea» al colorearlo de uno u otro sentido. Ampliamente, pues, puede decirse que la Literatura la crea el lector.

(15) Sobre la existencia de grados en la lingüística cfr. I. Bosque, «Perspectivas de una lingüística no discreta», en F. Abad, ed., *Metodología y Gramática generativa*, Madrid, 1979, pp. 81-111.

El signo artístico verbal —en definitiva—, tiende a simbolizar el contenido al que hace referencia, pero con cierto margen de variabilidad o equivocidad en su contenido, o sea, connotativamente. Este signo connotativo —Hjelmslev lo señala así¹⁶— se constituye como una semiótica en la que el plano de la expresión es otra semiótica, a saber:

Significante	Significado
Significante	Significado

Hemos dicho ya que las únicas realidades empíricas con que cuenta el estudioso son las obras poéticas concretas y la serie o sucesión de ellas. ¿Cuáles son, por tanto, las disciplinas discernibles en los estudios literarios?

El término de Literatura (Española) como rótulo de manuales, asignaturas, etc., encierra dos significados; se refiere simultáneamente a la realidad poética estudiada y a su estudio, a la ciencia o disciplina que la considera. Ocurre lo mismo que con el término historia, a la vez alusivo a la realidad histórica y a la tarea historiográfica.

Digamos, pues, Literatura o Historia de la Literatura (Literatura Española, Historia de la Literatura Española, Historia de la Literatura Española del Siglo de Oro, etc.), nos estamos refiriendo al análisis del sucederse tradicionalmente coherente de los estilos, los géneros y las obras artístico-verbales. La *Historia literaria*, como ámbito de estudio, constituye una disciplina que podemos llamar «macroscópica», ya que se ocupa de las series de sistemas comprobables e historiables que dan lugar a la tradición de obras que llamamos «literatura española», «literatura hispanoamericana», etc.

La existencia de este nivel analítico e historiable macroscópico supone la de otro de ámbito más reducido o micros-

(16) Cfr. *Prolegómenos...*, cap. XXII: «Semióticas connotativas y metasemióticas».

cópico. En Sociolingüística se habla —por ejemplo— de macrocosmos y microcosmos, según la vastedad del caso examinado¹⁷; nosotros también podemos aplicar nuestro análisis formal-conceptual a toda una Literatura histórica (la española, la francesa) o a obras particulares, desde un soneto, digamos, a una novela tan extensa como *La Regenta*. Nos movemos entonces propiamente en el dominio de la *crítica literaria*, que mira a establecer hasta donde le sea posible¹⁸ los mecanismos de la poeticidad, aquellos rasgos formales —elocutivos y estructurales— que hacen que un discurso concreto sea literario y no —por ejemplo— científico o habla familiar.

A este análisis microscópico, llevado hasta el detalle que sea posible, podemos llamarlo Estilística, puesto que tiene por objeto poner a descubierto los factores constituyentes de «estilo» de una obra particular. Por supuesto de resultados de los concretos análisis microscópico-estilísticos podrá establecerse con mayor adecuación la superior síntesis macroscópica que constituye la Historia literaria.

Pero no sólo nos las hallamos con (Historia de la) Literatura y Crítica literaria. Planes de estudio y títulos de libros hablan de Teoría Literaria¹⁹. Analizadas las obras particulares y el cómo de su sucesividad por la Historia (de la Literatura) y la crítica literaria referidas a una serie concreta (Historia de la Literatura Italiana, etc.), corresponde a la *Teoría literaria* el discurrir conceptual acerca del qué y cómo genérico-abstractos de la Literatura; esto es, entendemos por Teoría literaria el estudio de los caracteres específico-distintivos de la obra y la serie literaria en un plano genérico-abstracto, general pero deducido de la experiencia empírica considerada.

En conjunto, Historia de la Literatura, Crítica y Teoría son ciencias «formales», pues se ocupan de todo lo intrínsecamente relativo al existir y al sucederse de lo literario co-

(17) Cfr. varios de los trabajos citados por M. Alvar en la p. 15 de su *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual*, Madrid, 1973².

(18) Recuérdese alguna actitud semiescéptica como la de don Dámaso en *Poesía Española*, Madrid, 1966⁵.

(19) Varios hay en el mercado español, de desigual entidad y aun con desenfoces.

mo tal. La poesía se produce por la conjunción de formas elocutivas y estructurales, y su Historia en algún modo es un devenir sin nombres, según una lógica interna de formas. De ahí que los tres dominios a los que nos referimos puedan ser comprendidos con el concepto y nombre general de *Poética*, entendiendo así por ésta la ciencia que se ocupa de los caracteres de lo literario, bien en una obra, en las series literarias históricas, o en la literatura como manifestación artístico-cultural del hombre.

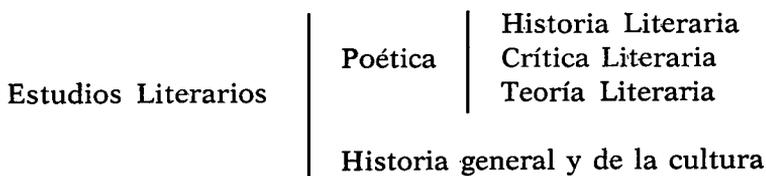
Ahora bien; quedan los contenidos, las dos sustancias a partir de las cuales se constituye la obra poética. ¿Debe el estudioso de la literatura —en primer lugar— ocuparse de la lengua, conocerla técnicamente? Nos parece que su conocimiento resulta necesario en una cierta medida, y ello por dos motivos. De una parte, para el establecimiento filológico del texto (piénsese en lo que suponen las ediciones de textos medievales de Menéndez Pidal o Alvar), y así mismo de su sentido literal; por otro lado, sólo un conocimiento técnicamente preciso del sistema de la lengua permitirá analizar su transgresión, esto es, el tejido estilístico producido. Así pues, nos parecen necesarios en el estudioso literario unos ciertos conocimientos filológico-lingüísticos; corresponde a los lingüistas con sensibilidad llamar la atención en notas a pie de página y en bibliografías analíticas acerca de los trabajos específicos de mayor utilidad para sus colegas.

La otra sustancia que da lugar a la obra de arte verbal es el contenido de ideas, sentimientos, voliciones, etc., esto es, el fondo ideológico. Como tal materia o sustancia de pensamiento, constituye una entidad extraliteraria; el estudioso de nuestras disciplinas sólo deberá ocuparse de cómo se halla incorporada y formalizada en la obra o texto. Pero para ello hace falta un claro conocimiento de la misma: el análisis y juicio críticos residen justamente en la comprobación de la coherencia y convergencia entre el contenido de ideas del discurso literario y su configuración estético-formal. De ahí que creamos es necesario al crítico un saber suficiente y riguroso acerca de las sustancias de contenido denotadas en los textos de la serie poética.

Esto se presta, sin embargo, a un malentendido ante el que hay que estar alertas. El historiador y crítico literario no debe tomar los textos artísticos como «documentos» en que se denotan testimonialmente y como sustancias de pensamiento determinadas ideas, hechos, etc.; su menester es estrictamente filológico, y por tanto deberá buscar esas denotaciones en las formas estilísticas. Es decir, el texto literario no debe ser tratado como documento que testimonia un puro contenido, sino en cuanto construcción o disposición artística que por ella misma «refleja» (denota-connota) esa materia de contenido. Un teórico de la literatura, como decimos, deja de serlo en el mismo momento en que abandona la naturaleza filológica (formal-lingüística) de su trabajo.

Así pues, el conocimiento en cierto grado de la materia de contenido le es necesaria al estudioso; junto con el de la Poética (entendida como antes decíamos), constituye el total de los estudios literarios²⁰.

Así pues podemos concebir los Estudios Literarios como el conjunto de la Historia, la Crítica y la Teoría literarias, más el estudio de la serie histórico-cultural en cuanto aparece manifestada en las formas artísticas. Simplificándolo en un esquema, su perfil resulta de este modo:



Finalmente deseábamos referirnos en estas páginas a aspectos de pedagogía literaria congruentes con la exposición anterior. Distinguimos entre conocimientos instrumentales en el saber literario y procedimientos para el mismo.

En la enseñanza del arte verbal deberá instruirse acerca de los tres órdenes compositivos de la obra que ya hemos

(20) Comp. a este respecto Leo Spitzer, *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, 1961², pp. 7-53.

visto: elocución o estilo, disposición o estructura y contenido de ideas. Así el estudio de la métrica, del mecanismo lingüístico de las principales figuras retóricas, etc., pondrá en disposición de poder llevar a cabo el análisis concreto requerido por el texto. Desde luego, no basta con ello, aunque sea muchas veces usual no pasar de aquí.

Así mismo ha de educarse la sensibilidad para saber percibir los rasgos formales compositivos de la obra, la manifestación de ciertos contenidos, la configuración inducida por la propia serie literaria, etc. Si de antemano no se ha estimulado a distinguir estos hechos, sólo por azar acabarán siendo percibidos.

En tercer lugar el conocimiento del decurso histórico en que está inscrita la obra parece imprescindible; sólo en él cobran sentido las sustancias de contenido denotadas, y sólo conociendo esas sustancias puede intentarse poner en claro la «simbolicidad» de la obra, la congruencia entre formas y sustancias en ella ²¹.

La educación —pues— en los aspectos formales y de contenido una de cuyas concreciones particulares es el texto examinado, constituye el marco de referencias indispensable cuyo manejo es necesario si se desea a la postre alguna penetración analítica.

Con este bagaje instrumental, el procedimiento que resta en crítica e historia literaria es bien obvio: la lectura reflexiva. Indudablemente una primer lectura para conocer el argumento y poco más parece necesaria; el análisis deberá aplicarse —luego de este primer conocimiento intuitivo de la obra— en sucesivas revisiones de la misma, tantas como hagan falta para comprobar los datos pertinentes de que se trate. Conocimientos técnicos previos y lectura sensible, pues, parecen constituir el conjunto de medios necesarios para una afortunada interpretación poética.

(21) Vid. por ejemplo los capítulos dedicados a Fray Luis de León (XIX) y al Guzmán de Alfarache (XXXI) en los guiones de *Historia de la Literatura* dirigidos por J. M. Rozas (Madrid, 1976).

En general —además— educar literariamente supone hacerlo para saber entender cualesquiera tipos de discurso; independientemente de su valor histórico, cultural y estético, la Historia y Crítica literarias enseñan a saber descifrar un mensaje, e interpretar lo que se nos dice explícita o implícitamente en él, y el sentido de eso que se nos dice²². De esta forma global —pues—, por estos valores hermenéuticos, históricos y estéticos, lingüística y literatura se inscriben en las Humanidades y contribuyen a ellas.

FRANCISCO ABAD

(22) Cfr. F. Lázaro Carreter, «El lugar de la literatura en la educación», *El comentario de textos*, Madrid, 1973, pp. 7-29.