

Lengua castellana y Literatura. 2º de Bachillerato



*Departamento de Lengua castellana y Literatura. IES Alhakén II.
Apuntes elaborados por la profesora Rosa Muñoz*

ÍNDICE

TEMA 1: LENGUA Y COMUNICACIÓN	
Repaso de cuestiones gramaticales relevantes	2
Batería de ejercicios de sintaxis	33
El léxico de la lengua: Formación de palabras y Semántica	38
Variedades de la lengua	49
El texto	63
Rasgos gramaticales y semánticos de objetividad y subjetividad en el texto	67
Modelos de respuesta a las cuestiones de Lengua de la PAU	71
TEMA 2: PRÁCTICAS DE COMPRENSIÓN TEXTUAL	
Técnicas del trabajo intelectual. Análisis del contenido del texto	91
La Literatura española del siglo XX hasta nuestros días	
Cuadro-resumen de la Literatura del siglo XX hasta la actualidad	119
TEMA 3. TEXTOS LITERARIOS.	
3.1. Género narrativo	120
Características de la novela	120
La narrativa española del siglo XX hasta 1939	123
Estudios sobre PÍO BAROJA y EL ÁRBOL DE LA CIENCIA	131
La narrativa desde 1940 a los años 70	146
La narrativa desde los años 70 hasta nuestros días	153
Estudios sobre ALBERTO MÉNDEZ y LOS GIRASOLES CIEGOS	157
La novela y el cuento hispanoamericanos en la segunda mitad del siglo XX	169
Estudio sobre GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ y CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA	173
3.2. Género dramático	179
Características del género dramático	179
El teatro español del siglo XX hasta 1939	182
Estudio monográfico de RAMÓN M^º DEL VALLE-INCLÁN y LUCES DE BOHEMIA	187
El teatro desde 1940 a nuestros días	197
3.3. Género lírico	202
Características de la poesía lírica	202
La poesía lírica del siglo XX hasta 1939	204
Antologías de autores:	
- ANTONIO MACHADO	213
- JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	233
- POETAS DE LA GENERACIÓN DEL 27	247
La poesía lírica desde 1940 a los años 70	262
La lírica desde los años 70 a nuestros días	270
TEMA 4: TEXTOS NO LITERARIOS	
Textos periodísticos: Características generales, géneros, el lenguaje.	274
Textos humanísticos: El ensayo	290

TEMA 1: LENGUA Y COMUNICACIÓN

Repaso de cuestiones relevantes de Morfología, Sintaxis simple y Sintaxis compleja

Las unidades de la lengua

La lengua puede estudiarse desde diversos puntos de vista. Para hacerlo, cada una de las partes de la gramática (morfología, sintaxis, fonología, etc.) centra su estudio en unidades que sirven como referencia. Las más importantes son:

a)	FONEMAS: unidades mínimas sin significado; representan a los sonidos de la lengua: 'zapato' = /0 a p á t o/, 'humo' = /ú m o/. En español, son veinticuatro entre vocales y consonantes.						
b)	MONEMAS: unidades mínimas con significado						
	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 30%;">LEXEMAS: Monemas con significado léxico (raíz de una palabra): 'gat-'</td> </tr> <tr> <td>MORFEMAS: Monemas con significado gramatical</td> </tr> <tr> <td> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 30%;">LIBRES: No forman parte de ninguna palabra: ARTÍCULOS, DETERMINATIVOS, PRONOMBRES, PREPOSICIONES, CONJUNCIONES: <i>la, esta, yo, de</i></td> </tr> <tr> <td>TRABADOS: Forman parte de palabras</td> </tr> <tr> <td>DESINENCIALES: Describen el accidente gramatical de la palabra; son NOMINALES (género, número, grado) y VERBALES (persona, número, tiempo, modo, aspecto): <i>gat-o-s; cant-á-ba-mos</i></td> </tr> <tr> <td>DERIVATIVOS: Cambian de significado el lexema. Son tres: PREFIJOS, SUFIJOS e INFIJOS: <i>des-hacer; mar-in-o; te-t-era.</i></td> </tr> </table> </td> </tr> </table>	LEXEMAS: Monemas con significado léxico (raíz de una palabra): 'gat-'	MORFEMAS: Monemas con significado gramatical	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 30%;">LIBRES: No forman parte de ninguna palabra: ARTÍCULOS, DETERMINATIVOS, PRONOMBRES, PREPOSICIONES, CONJUNCIONES: <i>la, esta, yo, de</i></td> </tr> <tr> <td>TRABADOS: Forman parte de palabras</td> </tr> <tr> <td>DESINENCIALES: Describen el accidente gramatical de la palabra; son NOMINALES (género, número, grado) y VERBALES (persona, número, tiempo, modo, aspecto): <i>gat-o-s; cant-á-ba-mos</i></td> </tr> <tr> <td>DERIVATIVOS: Cambian de significado el lexema. Son tres: PREFIJOS, SUFIJOS e INFIJOS: <i>des-hacer; mar-in-o; te-t-era.</i></td> </tr> </table>	LIBRES: No forman parte de ninguna palabra: ARTÍCULOS, DETERMINATIVOS, PRONOMBRES, PREPOSICIONES, CONJUNCIONES: <i>la, esta, yo, de</i>	TRABADOS: Forman parte de palabras	DESINENCIALES: Describen el accidente gramatical de la palabra; son NOMINALES (género, número, grado) y VERBALES (persona, número, tiempo, modo, aspecto): <i>gat-o-s; cant-á-ba-mos</i>
LEXEMAS: Monemas con significado léxico (raíz de una palabra): 'gat-'							
MORFEMAS: Monemas con significado gramatical							
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 30%;">LIBRES: No forman parte de ninguna palabra: ARTÍCULOS, DETERMINATIVOS, PRONOMBRES, PREPOSICIONES, CONJUNCIONES: <i>la, esta, yo, de</i></td> </tr> <tr> <td>TRABADOS: Forman parte de palabras</td> </tr> <tr> <td>DESINENCIALES: Describen el accidente gramatical de la palabra; son NOMINALES (género, número, grado) y VERBALES (persona, número, tiempo, modo, aspecto): <i>gat-o-s; cant-á-ba-mos</i></td> </tr> <tr> <td>DERIVATIVOS: Cambian de significado el lexema. Son tres: PREFIJOS, SUFIJOS e INFIJOS: <i>des-hacer; mar-in-o; te-t-era.</i></td> </tr> </table>	LIBRES: No forman parte de ninguna palabra: ARTÍCULOS, DETERMINATIVOS, PRONOMBRES, PREPOSICIONES, CONJUNCIONES: <i>la, esta, yo, de</i>	TRABADOS: Forman parte de palabras	DESINENCIALES: Describen el accidente gramatical de la palabra; son NOMINALES (género, número, grado) y VERBALES (persona, número, tiempo, modo, aspecto): <i>gat-o-s; cant-á-ba-mos</i>	DERIVATIVOS: Cambian de significado el lexema. Son tres: PREFIJOS, SUFIJOS e INFIJOS: <i>des-hacer; mar-in-o; te-t-era.</i>			
LIBRES: No forman parte de ninguna palabra: ARTÍCULOS, DETERMINATIVOS, PRONOMBRES, PREPOSICIONES, CONJUNCIONES: <i>la, esta, yo, de</i>							
TRABADOS: Forman parte de palabras							
DESINENCIALES: Describen el accidente gramatical de la palabra; son NOMINALES (género, número, grado) y VERBALES (persona, número, tiempo, modo, aspecto): <i>gat-o-s; cant-á-ba-mos</i>							
DERIVATIVOS: Cambian de significado el lexema. Son tres: PREFIJOS, SUFIJOS e INFIJOS: <i>des-hacer; mar-in-o; te-t-era.</i>							
c)	PALABRAS: Conjunto de monemas limitado por pausas o por espacios, con sentido completo						
	VARIABLES: Existen palabras que pueden variar para expresar, mediante los morfemas trabados o flexivos, el género y el número: los sustantivos (<i>niño-niña-niños-niñas</i>); los adjetivos (<i>rápido-rápida-rápidos-rápidas</i>); los pronombres (<i>él-ella-ellos-ellas</i>) y los determinativos (<i>este-esta-estos-estas</i>). Y también es variable el verbo , puesto que por medio de morfemas flexivos, modifica su forma para expresar la persona, el número, el tiempo, el modo y el aspecto: <i>saltaba-saltaremos-salta.d.</i>						
	INVARIABLES: Las palabras que no pueden llevar morfemas flexivos son los adverbios , las preposiciones y las conjunciones : <i>cerca, con, y.</i>						
d)	SINTAGMAS: grupos de palabras relacionadas entre sí que desempeñan una función sintáctica dentro de la oración. Se forman mediante un Núcleo y unos Modificadores.						
	SINTAGMA NOMINAL: <i>la casa de la pradera, esos alegres campos de amapolas</i>						
	SINTAGMA VERBAL: <i>venden casas, habrá hecho, mi caballo ha sido herido, anda pensando en dejar de beber, te eché de menos.</i>						
	SINTAGMA ADJETIVAL: <i>muy inteligente para los idiomas, demasiado cobarde para el amor</i>						
	SINTAGMA ADVERBIAL: <i>demasiado lejos de la playa, muy temprano para la juerga</i>						
	SINTAGMA PREPOSICIONAL: <i>de la tierra, para mis amigos.</i>						
	NO ORACIONALES O FRASES: construcciones con sentido, pero sin verbo:						

e) ENUNCIADOS: unidades pragmáticas mínimas, formadas por sintagmas, y con sentido completo	¡Fuego!, Buenos días, ¿y tú? ORACIONALES: unidades sintácticas superiores al sintagma cuya estructura está constituida por dos elementos: un sujeto y un predicado , aunque, de manera opcional, también pueden aparecer, otros elementos que modifican, valoran o matizan el contenido que transmite, llamados complementos oracionales (COR) , que no se pueden incluir ni en el sujeto ni en el predicado: <i>En efecto, la tierra gira alrededor del sol.</i> Según su composición, pueden ser SIMPLES, COMPLEJAS O GRUPOS ORACIONALES.
f) TEXTOS: unidades pragmáticas superiores, con sentido completo. Están formadas por ENUNCIADOS que expresan un mensaje de forma coherente: un poema, una novela, una noticia...	

MORFOLOGÍA: CLASES DE PALABRAS

DETERMINATIVOS Y PRONOMBRES

Por lo general, el sustantivo aparece precedido por alguna palabra que lo presenta: *esa calle, mi amigo, algunos problemas*. Estas palabras que presentan al sustantivo y precisan su significado son los **determinativos** (en “*esa calle*” y en “ *mi amigo*”, ‘*esa*’ y ‘*mi*’ precisan o determinan a qué calle y a qué amigo nos referimos; sin estos determinativos, los sustantivos ‘*calle*’ y ‘*amigo*’ poseen un significado muy general).

Asimismo, muchas de estas palabras pueden ser empleadas para sustituir al sustantivo: *¿Vives en esta calle? No, vivo en esa*. Todos entendemos que con ‘*esa*’ el hablante se refiere a una calle determinada. Igualmente sucede en las oraciones siguientes:

*Su amigo va a la misma clase; el **mío** no.
 Tengo muchos problemas, pero **algunos** tienen solución.
 De los cinco pasteles que quedaban, me he comido **tres**.*

Mío, algunos, tres remiten, respectivamente, a los sustantivos *amigo, problemas, pasteles*; estas palabras que sustituyen a los nombres se denominan **pronombres**.

Como puede observarse, **los determinativos siempre acompañan al nombre**; en cambio, **los pronombres sustituyen al nombre**, nunca aparecen con él.

Aunque muchas palabras pueden utilizarse como determinativos y como pronombres, hay algunas que sólo son determinativos o que solo son pronombres; es lo que ocurre, por ejemplo, con *nosotros* o *nadie*, que nunca acompañan a un nombre, o con *su* o *cuyo*, que siempre tienen que ir precediendo a un sustantivo.

CLASIFICACIÓN

	DETERMINATIVOS (función: modificadores de un nombre)	PRONOMBRES (función: núcleo de SN)
ARTÍCULO	La niña se internó en el bosque	
PRONOMBRES PERSONALES		Ella no ha venido
DEMOSTRATIVOS	Esta comida me gusta mucho	Esto me gusta
POSESIVOS	Sus ojos son negros	Los tuyos son marrones
NUMERALES	Tiene diez años	Los dos son inteligentes
INDEFINIDOS	No tiene ningún amigo	Alguien nos lo dirá
RELATIVOS	El vecino cuyo perro ladra es muy alto	El libro que he leído es interesante
INTERROGATIVOS	¿Cuántos años tienes?	¿Quién ha llamado?
EXCLAMATIVOS	¡Qué idea tengo!	¡Cuántos tienes!

FORMA

Los determinativos y los pronombres son **palabras variables**. Como el sustantivo y el adjetivo, admiten morfemas desinenciales de **género y de número**: est-o-s, algun-a-s, cuy-a. No obstante, hay algunos que no permiten variación, como *que, alguien, dos, nadie*. Por otro lado, los hay que señalan también la **persona gramatical**: por ejemplo, *yo* es primera persona, *vuestro* se refiere a la segunda persona y *su* remite a la tercera.

SIGNIFICADO

Ni los pronombres ni los determinativos tienen significado léxico; por ello los incluimos en la clase de **morfemas gramaticales libres**; es decir, poseen un **significado gramatical**: simplemente concretan la significación del nombre al que acompañan o sustituyen. Por ejemplo, en *Este libro es mío* el sustantivo *libro* designa un objeto de la realidad, y *este* y *mío* tan sólo precisan dicha referencia aportando los significados gramaticales de 'proximidad' y de 'posesión', respectivamente.

El significado de los determinativos y de los pronombres es, además, **ocasional**, es decir, su significación varía dependiendo de la situación y del contexto: *este* y *mío*, por ejemplo, no se refieren siempre a la misma persona u objeto, sus significados dependen de quién esté hablando.

En general, los determinativos y los pronombres remiten a la realidad de tres formas:

1. "Señalando y situando" a seres y objetos en relación con las personas que intervienen en la comunicación: *yo, él, mío, ese, aquel*. Es lo que se llama **deíxis**.
2. "Cuantificando", esto es, expresando la cantidad o el número de aquello que se designa: *pocas esperanzas, alguna amiga, nadie, cinco días*.
3. Refiriéndose a algún elemento lingüístico o fragmento del discurso que haya aparecido antes, y esos elementos se llaman **anafóricos** (*Tengo frío, pero eso no importa; Juan no tiene miedo; él se enfrenta a todo*), o bien se trata de elementos **catafóricos** si aluden a palabras que aparecen en un contexto posterior: *Le dije a Pedro que viniera pronto; aunque se lo repetí, María no me hizo caso*.

LOS PRONOMBRES PERSONALES

Los pronombres personales se definen como **formas deícticas que representan a las personas gramaticales**: *yo* es la forma de la primera persona y alude al hablante; *tú* es la de la segunda persona, y designa al oyente; *él-ella-ello* son formas de la tercera persona que señalan todo aquello que no es ni el hablante ni el oyente, y pueden tener un significado deíctico si se refieren a un elemento presente en la situación comunicativa: *Ha sido él quien me ha pegado*, o anafórico, si alude a alguien ausente: *No se lo digas a Laura; a ella le gustan las sorpresas*.

Solamente tienen función de **núcleo del SN**: nunca podrán aparecer como modificadores de un sustantivo. Como núcleos de SN, pueden ser modificados por complementos, pero sólo de tipo **explicativo**: *Ella, que no tiene pelos en la lengua, se lo dijo a la cara*, no por complementos especificativos, y tampoco llevan determinativos: **la ella*.

Los pronombres personales tienen distintas **formas**, según el género, el número y la persona gramatical que representen; según esto, se pueden distinguir las formas **átonas**, que corresponden a las funciones de CD y CI, y pueden aparecer puestas al verbo (**enclíticas**: *dímelo, diciéndote*), y las formas **tónicas**, casi siempre en la función de SUJETO: *Ella insistió en el asunto*. También se usan para la segunda persona, tanto como sujeto o como término de preposición, los pronombres de respeto **usted, ustedes**, en concordancia de tercera persona con el verbo: *¿Ustedes son de aquí?*

PERSONA	SINGULAR	PLURAL	GÉNERO
PRIMERA	Yo, mí, me, conmigo	Nosotros, nos	MASCULINO
		Nosotras, nos	FEMENINO
SEGUNDA	Tú, ti, te, contigo, usted	Vosotros, os, ustedes	MASCULINO
		Vosotras, os, ustedes	FEMENINO
TERCERA	Él, le, lo, sí, se, consigo	Ellos, les, los, sí, se, consigo	MASCULINO
	Ella, le, la, sí, se, consigo	Ellas, les, las, sí, se, consigo	FEMENINO
	Ello, lo		NEUTRO

El uso etimológico correcto impone la utilización de las formas **le / les** para la función de CI, y en cambio, habrá que usar para la función de CD las formas **lo / los** para el masculino, y **la / las** para el femenino. Sin embargo, algunos hablantes alteran este sistema de oposiciones de la siguiente manera:

- **Leísmo:** uso de **le/les** para la función de CD: *A Luisa le vi ayer, *A ellos les vi ayer. Pero la Real Academia acepta el leísmo referido a personas masculinas en singular: A Juan le vi ayer, o bien detrás de SE impersonal: A los niños se les mima demasiado.
- **Laísmo:** uso de **la/las** para el CI: *La dije que viniera.
- **Loísmo:** mucho menos frecuente y claramente vulgar; consiste en el uso de **lo/los** para el CI: *Lo entregué una carta a Luis

Ejercicio: Señala los pronombres personales de las siguientes oraciones e indica la persona gramatical, y, cuando proceda, el número y el género: *Nosotros no lo sabíamos; Él solo piensa en sí mismo; Al final se vino conmigo; ¿Cómo lo conoció usted? Yo os había avisado. No hay quien pueda contigo. Estaba fuera de sí.*

Ejercicio: Señala los casos de leísmo, loísmo y laísmo que haya en las oraciones siguientes: *Siempre le están llamando por teléfono a tu hermana. No la comentes nada de esto. A sus primas no hay quien les aguante. Lo eligieron diputado. Al equipo se le recibió bien. Lo han pegado a tu hermano. Se rompió la jarra, pégala. La queda muy bien ese vestido. ¡Qué le vamos a hacer! Invítale a todos. La acarició a su novia. Le hizo una caricia a su novia.*

LOS DEMOSTRATIVOS

Los demostrativos sitúan los objetos y los seres en el espacio y en el tiempo en relación con el hablante, por lo tanto tienen un valor deíctico: **éste** es más cercano, **aquel** más lejano, y **ese** lo sitúa como intermedio o en un lugar indeterminado.

GÉNERO	NÚMERO	
MASCULINO	SINGULAR	Este, ese, aquel
	PLURAL	Estos, esos, aquellos
FEMENINO	SINGULAR	Esta, esa, aquella
	PLURAL	Estas, esas, aquellas
NEUTRO	SINGULAR	Esto, eso, aquello

Presentan variación de género y número, y los masculinos y femeninos pueden ser tanto **determinativos** como **pronombres**: *Prefiero este pastel; De todos los pasteles, prefiero éste.*, y, por tanto, ejercer la función de modificadores de un sustantivo o de núcleos de un SN. En cambio, las formas neutras: **esto, eso, aquello** sólo son pronombres: *Esto no me gusta. No pienses más en eso.*

LOS POSESIVOS

Los posesivos expresan una relación de pertenencia, propiedad, etc. Entre el objeto al que se refieren y las personas gramaticales del discurso (valor deíctico). Además de variar según el género, el número y la referencia a la persona gramatical, presentan formas distintas para un solo poseedor y para varios poseedores:

Posesivos antepuestos				
		1ª persona	2ª persona	3ª persona
Un solo poseedor	singular	mi	Tu	Su
	plural	mí	tus	sus
Varios poseedores	singular	Nuestro, nuestra	Vuestro, vuestra	su
	plural	Nuestros, nuestras	Vuestros, vuestras	sus
Posesivos no antepuestos				
		1ª persona	2ª persona	3ª persona
Un solo poseedor	singular	Mío, mía	Tuyo, tuya	Suyo, suya
	plural	Míos, mías	Tuyos, tuyas	Suyos, suyas
Varios poseedores	singular	Nuestro, nuestra	Vuestro, vuestra	Suyo, suya
	plural	Nuestros, nuestras	Vuestros, vuestras	Suyos, suyas

Las **formas átonas apocopadas (mi, tu, su y sus plurales)** sólo se utilizan como **determinativos, antepuestas** al sustantivo: *mi mochila, su bolígrafo, sus zapatillas*, y pueden combinarse con algunos indefinidos: *sus otros vestidos*. Los **demás posesivos** pueden ser **determinativos** si acompañan al sustantivo. *Nuestro vecino, o pronombres*, y núcleos de un SN: *No sabía que era tuya*.

LOS INDEFINIDOS

Los indefinidos **se refieren a seres y objetos de manera vaga e imprecisa**, no informan de su identidad, y cuando indican cantidad, lo hacen sin precisión. (Compara: *Alguno ha cogido el libro / Éste ha cogido el libro; Sacó varios libros de la biblioteca / Sacó tres libros de la biblioteca*). Su inventario es más extenso que el de demostrativos y posesivos. Suelen marcar la oposición de género y número, pero los hay también invariables respecto del género (*bastante/s*) o del número (*varios/as*), e incluso algunos son invariables (*algo, más*):

CON VARIACIÓN DE GÉNERO Y NÚMERO	SIN VARIACIÓN DE GÉNERO	SIN VARIACIÓN DE NÚMERO	INVARIABLES
<i>Un/uno (-a,-os,-as)</i> <i>Algún/alguno (-a,-os,-as)</i> <i>Otro (-a,-os,-as)</i> <i>Mucho(-a,-os,-as)</i> <i>Poco(-a,-os,-as)</i> <i>Demasiado(-a,-os,-as)</i> <i>Todo(-a,-os,-as)</i> <i>Tanto(-a,-os,-as)</i> <i>Cierto(-a,-os,-as)</i>	<i>Bastante(-es)</i> <i>Tal(-es)</i> <i>Cualquiera / cualesquiera</i> <i>Quienquiera / quienesquiera</i>	<i>Varios (-as)</i> <i>Ningún(-a)</i> <i>Sendos(-as)</i>	<i>Alguien, algo, cada, más, menos, demás, nada, nadie</i>

Si los indefinidos acompañan a un sustantivo serán determinativos: *Déjame algún bolígrafo*, y si lo sustituyen son pronombres y, por tanto, núcleo de SN: *No tengo bolígrafo, déjame alguno*. Pero tendremos en cuenta que siempre serán pronombres **alguien, nadie, nada, algo, quienquiera**. Sólo son determinativos **cada, cierto**.

Es importante saber que algunos indefinidos coinciden en la forma con adverbios de cantidad, pero en tal caso, **mucho, poco, algo, nada, bastante, etc.** son invariables siempre, y no van concordando con ninguna palabra:

ADVERBIOS DE CANTIDAD

Corre **más**
 Te esfuerzas **poco**
 Está **demasiado** dulce
 Llueve **bastante** poco

INDEFINIDOS

Trae **más** (libros)
 Tiene **pocos** (libros)
 Come **demasiada** (fruta)
 Han llegado **bastantes** (cosas)

Ejercicio: Indica si las palabras subrayadas en las siguientes oraciones son pronombres, determinativos o adverbios de cantidad. *Se ha quedado con todo. Desprecia a todo el mundo. Hoy han venido demasiados. Tiene demasiados problemas. Sufre demasiado. Ponle más azúcar. Sube más arriba. Tiene poca sal, échale más. No ha venido nadie. No tiene nada de valor. No está nada cansado. Ese perro ladra mucho; éste, en cambio, nada. Su equipo pierde en bastantes ocasiones. Este año ha llovido bastante. La película es bastante divertida. Vive bastante cerca. Aunque no estemos todos, ya somos bastantes. Viene algo retrasado el tren. El tren llega con algo de retraso. Tienes más aptitudes que ninguno, pero menos suerte.*

LOS NUMERALES

Como algunos indefinidos, los numerales sirven para expresar cantidad, pero precisa o aproximada (*uno, dos, medio, triple*). Pueden tener función de **núcleo** (*Quiero **dos**; ir al cine cuesta el **triple** que otros años; Deme una **docena** de huevos*) o de **determinativo**: (*Quiero **dos** helados; hace **tres** días que no viene; ¿Te has comido **media** tarta?*). Se pueden distinguir los siguientes tipos:

- **Cardinales:** Especifican con exactitud el número de seres a los que remiten: *uno, dos*
- **Ordinales:** Señalan el orden en una serie: *primero, decimocuarto...*
- **Multiplicativos:** Indican la cantidad multiplicada de seres y objetos señalados: *doble, triple, cuádruple...*
- **Partitivos:** Hacen referencia a cada una de las partes en las que se divide un todo. Además de las formas específicamente partitivas *medio* y *tercio*, se utilizan como partitivos los ordinales: *un cuarto, un quinto...*, y para los superiores a diez se emplean los cardinales correspondientes con el sufijo *-avo*: *catorceavo, quinceavo...*
- **Colectivos:** Expresan en singular un conjunto de seres u objetos semejantes: *docena, decena, treintena*.
- **Dual:** *ambos*; **Distributivo:** *sendos*: *A Juan, a Luis y a Pepa les di sendos regalos.*

LOS RELATIVOS

Los relativos remiten a una palabra que ha aparecido antes, (tienen un significado anafórico) la cual se denomina **antecedente**: *No olvides regar **las plantas que** hay en la terraza, Hoy he visto **a Luis, quien** está muy cambiado.* Sus formas son las siguientes: **QUE, CUAL-ES, QUIEN-ES, CUANTO-A-OS-AS, CUYO-A-OS-AS.**

SINGULAR		PLURAL	
MASCULINO	FEMENINO	MASCULINO	FEMENINO
que			
cual		cuales	
quien		quienes	
cuanto	cuanta	cuantos	cuantas
cuyo	cuya	cuyos	cuyas

QUE es invariable; **CUAL, QUIEN** sólo admiten variación de número; **CUYO, CUANTO** pueden variar de género y de número.

QUE, CUAL, QUIEN son siempre pronombres, ya que sustituyen al nombre, y por lo tanto, funcionan como núcleos de un SN; además, también tienen función subordinante, ya que introducen proposiciones adjetivas: *El libro **que me regalaste** es muy interesante. Encontraron el camino por el **cual se llegaba al pueblo.** El muchacho de **quien te hablé** es compañero mío.*

CUYO es un adjetivo determinativo y sólo funciona como determinante de un sustantivo: *Los alumnos **cuyo** apellido empieza por L van a otro grupo.* Tiene un significado de 'posesión, pertenencia', como los posesivos.

LOS INTERROGATIVOS Y EXCLAMATIVOS

Los interrogativos y los exclamativos presentan la misma forma que los relativos, de los que se diferencian únicamente por el acento: **QUÉ, CUÁL, QUIÉN, CUÁNTO y los plurales.**

Los interrogativos se refieren, en un enunciado interrogativo, a un elemento desconocido por el hablante: *¿A **qué** cine has ido?* Los exclamativos expresan intensidad o cantidad: *¡**Cuánta** crueldad hay en el mundo!*

QUIÉN sólo puede ser pronombre, núcleo de un SN: *¿**Quién** ha llamado?* **QUÉ, CUÁL, CUÁNTO** son determinativos y modifican a un sustantivo: *¡**Qué** libro más interesante!, ¡**Cuántas** tonterías se dicen!, o son pronombres y funcionan como núcleos: *¿**Qué** dices? ¿**Cuál** quieres? ¡**Cuántos** han aprobado!**

Ejercicio: Corrige los usos incorrectos de los relativos e interrogativos en las oraciones siguientes:

Ha sido ese coche quien ha provocado el accidente. // Los alumnos a quien he nombrado pueden salir. // Desconozco el con qué lo ha hecho. // He conocido a un chico que su padre es inglés. // La gente quien quiera puede venir. // He visto un accidente, cuyo suceso me ha impresionado mucho. // Los alumnos que sus notas sean superiores al notable recibirán un premio. // Escribió una novela, por cuya obra se ha

EL VERBO: LAS PERÍFRASIS VERBALES. LAS LOCUCIONES VERBALES.

Una perífrasis verbal es una **construcción que expresa valores aspectuales o modales que el paradigma de la conjugación no puede plasmar.** Se compone de un **verbo auxiliar** seguido de una **forma verbal no personal**, precedida o no de un nexo preposicional o conjuntivo. Posee significado unitario, y el tiempo, el modo, el número y la persona los expresa el verbo auxiliar (que, de esta manera, pierde o ve modificado su significado habitual), mientras que el contenido semántico lo aporta el infinitivo, el gerundio o el participio.

VERBO AUXILIAR + (NEXO) + {
INFINITIVO
GERUNDIO
PARTICIPIO

(¿Cómo distinguir una perífrasis de otras construcciones verbales? Comparemos estos enunciados: *Viene avisándote desde hace tiempo / Viene desde su casa pensando en sus problemas. Anda criticando a todo el mundo / Anda arrastrando los pies. En ese momento se echó a reír / Se echó a descansar en un sofá:* las formas verbales *viene, anda, se echó* de los primeros de cada pareja de ejemplos son verbos auxiliares porque han perdido su significado léxico original de movimiento, pero sí lo conservan en los demás ejemplos)

Clases de perífrasis verbales:

Según su significado, las perífrasis se dividen en dos tipos: aspectuales y modales.

- **Perífrasis aspectuales:** abordan la acción según las distintas fases de su desarrollo:

	+INFINITIVO	+GERUNDIO	+PARTICIOPIO
INGRESIVAS (acción a punto de comenzar o en sus inicios)	<i>ir a, pasar a, estar al, estar para, estar a punto de, comenzar a, echa(se) a, empezar a, meterse a, ponerse a, romper a, soltarse a</i>		
DURATIVAS (acción en su desarrollo)		<i>estar, andar, continuar, llevar, seguir, ir, venir</i>	<i>traer</i>
REITERATIVAS (acción que se repite)	<i>soler, volver a</i>		
TERMINATIVAS (acción acabada o concebida en su resultado)	<i>acabar de, acabar por, alcanzar a, cesar de, concluir de, dejar de, llegar a, terminar de, venir a</i>		<i>ir, ser, estar, dejar, llevar, quedar, tener</i>

- **Perífrasis modales:** expresan las modalidades lógicas, es decir, clases de predicados presentados como probables, posibles (relacionados con el subjuntivo), y necesarios, obligatorios (relacionados con el imperativo). Sus tipos son:

1. **De probabilidad o posibilidad:** *Deber de + infinitivo: Deben de ser las siete.*
Poder + infinitivo: Ya puedes pasar
Venir a + infinitivo: Viene a costar un euro
2. **De necesidad u obligación:** *Tener que + infinitivo: Tengo que cuidarme más*
Haber de + infinitivo: Hemos de aprovechar
Deber + infinitivo: Debo ir al médico ya
Hay que + infinitivo: Había que hacerlo así

NOTA: Los verbos semimodales, como *querer, temer, desear, prometer, necesitar*, **NO FORMAN PERÍFRASIS**, ya que presentan independencia de sus componentes: necesito aprobar
 CD

Ejercicio 41: Señala las perífrasis que haya en las siguientes oraciones y precisa de qué tipo son: *Lleva viviendo dos años aquí. Lleva colgando un hilo del jersey. Lleva escritas dos novelas. Lleva guardadas dos novelas en el bolsillo. Voy a salir pronto. Voy a estudiar a la Universidad. Deber de ser amigos tuyos. Deben estar pronto en casa. Tienes que salir cuanto antes. ¿Tienes hechos ya los ejercicios? Tienes rotos los zapatos. Viene a costar dos mil euros. Viene a ver a su compañero. Se echó a nadar al río. Se echó a reír en cuanto lo supo. Vas a tener que repetirlo otra vez. Mientras hablas yo seguiré comiendo. Ellas andan diciendo mentiras por ahí. Ha dejado ya de venir por aquí. Vuelve a hacer frío. Lleva estudiando tres horas sin parar. Se ha puesto a gritar como un salvaje..*

LOCUCIONES VERBALES

Una locución verbal es una construcción formada por un verbo y un complemento que se han asimilado hasta tal punto que constituyen una expresión unitaria, tanto desde el punto de vista sintáctico (funcionan conjuntamente como núcleo de un SV), como semántico (tienen un significado que no puede ser analizado). Ejemplos: *sacar de quicio, dar la nota, poner de vuelta y media, echar de menos, tener en cuenta, echar en cara, dar de lado...*

ADVERBIOS

FUNCIÓN

Sintácticamente, el adverbio desempeña en la oración funciones de modificador de otros elementos: **verbos, adjetivos, otros adverbios, oraciones**, cuyo significado matiza de distintas formas.

- Si se refiere a un **verbo**, funciona como **complemento circunstancial del mismo**: *Hemos comido aquí, Hemos comido pronto, Hemos comido bien, Hemos comido mucho.*
- Como modificadores de un **adjetivo** o de **otro adverbio** suelen funcionar los **cuantificadores**, que indican la intensidad con la que se entiende el significado expresado por el adjetivo o el adverbio: *Algo curioso, Bastante alta, Muy cerca.*
- Como **complementos oracionales**, ciertos adverbios pueden modificar **oraciones** enteras, especialmente los **modalizadores**: *también, efectivamente, quizás, no, sí, posiblemente...: Quizás venga mañana, Efectivamente, vendrá mañana, No vendrá mañana.*

Otras funciones de los adverbios serían las siguientes:

- **Término de preposición**: *Desde mañana, Por aquí.*
- Los llamados **adverbios relativos** *donde, como, cuando, cuanto*, y en ocasiones, los **interrogativos y exclamativos** *dónde, cómo, cuándo, cuánto* funcionan también como **nexos subordinantes** al introducir una proposición subordinada: *Quédate donde te he dicho*, y a la vez ejercen la función de **complementos circunstanciales del verbo de la proposición subordinada**: *Lo resolvió como pudo.*

FUNCIONES BÁSICAS DE LOS ADVERBIOS	
COMPLEMENTO CIRCUNSTANCIAL DE UN VERBO	<i>Lo vi <u>ayer</u> Lo vi <u>allí</u> Lo vi <u>poco</u></i>
MODIFICADOR DE UN ADJETIVO	<i><u>Muy</u> sola <u>Siempre</u> sola <u>Casi</u> sola</i>
MODIFICADOR DE UN ADVERBIO	<i><u>Más</u> lejos <u>Bastante</u> lejos <u>Realmente</u> lejos</i>
COMPLEMENTO ORACIONAL	<i>Tienes razón, <u>evidentemente</u> <u>Quizás</u> ya haya llegado <u>Técnicamente</u>, es un problema sin solución</i>

SIGNIFICADO

Fundamentalmente, los adverbios sirven para designar circunstancias relativas a las acciones o estados expresados por los verbos, y a las cualidades que especifiquen los adjetivos. Dichas circunstancias pueden ser muy diversas, y de ahí encontramos adverbios que significan:

- **Lugar**: *aquí, allí, allá, cerca, lejos, dentro, fuera, arriba, abajo, encima, debajo, delante, detrás, donde..*
- **Tiempo**: *ayer, hoy, ahora, luego, pronto, antes, entonces, ya, todavía, aún, siempre, nunca, jamás, cuando...*
- **Modo**: *así, bien, mal, despacio, deprisa, claramente, como...*
- **Cantidad**: *muy, mucho, poco, menos, ...*
- **Afirmación**: *sí, también, asimismo, claro...*
- **Negación**: *no, tampoco, nunca, nada, jamás..*
- **Duda**: *acaso, quizás, posiblemente, probablemente...*
- **Aproximación**: *casi, apenas, aproximadamente...*

LOCUCIONES ADVERBIALES

Llamamos **locución adverbial** a un conjunto de palabras que funciona unitariamente con el mismo valor y función que un adverbio. Constituye una unidad indivisible que no admite cambios gramaticales: se dice *a veces*, pero nunca **a vez*, *A oscuras*, no **a oscuro*.

Se han formado a partir de SN: *Tal vez*, de coordinaciones: *más o menos*, de Sprep: *sin embargo*, *de verdad*, *a pie juntillas*, *de todos modos*, *a tontas y a locas*, *sin duda*, *en todo caso*, *de repente*, *a veces*. Y son muy habituales las que funcionan como **complementos oracionales**: *Sin duda*, *mañana saldremos*, *Tus observaciones son*, *en efecto*, *muy interesantes*.

Ejercicio: Señala los adverbios y locuciones adverbiales de las siguientes oraciones, di sus tipos y señala a qué elementos complementan: *Es una chica bastante inteligente. Se lo creyó todo a pies juntillas. Tráelo enseguida. Ya no caben más libros. Mira más abajo. Tal vez lo sepan casi todos. Parece muy tarde. Esta tarde ha llovido mucho. Posiblemente tenga demasiada sal. Se quedó a oscuras de repente. Lo ha hecho sin querer. Primero dijo que vendría y luego se arrepintió. Costó cerca de mil euros. A veces se despista.*

Ejercicio: Distingue los adverbios y los adjetivos en las siguientes oraciones: *Él nunca llegó tan alto en su carrera. Este chico está más alto cada día. Hablad despacito, no lo despertéis. Aprieta fuerte con la mano y no lo sueltes. Tranquilo y en silencio, se acercó. Tranquilo, no te excites tan pronto. Con lo que llevamos, seguro que tenemos bastante. ¿Ves claro con esas gafas? ¡Claro, así también yo sería capaz de hacerlo! No tienes el tema nada claro. Hoy el cielo está muy bajo. Nunca pensé que caerías tan bajo.*

Ejercicio: Cuando los adjetivos comparativos **mejor**, **peor** son adverbios, están inmovilizados en género y número. Así pues, ¿cuáles de las oraciones siguientes son incorrectas? *Ha obtenido los mejores resultados del año. Ya han pasado los peores momentos. Los atletas peores preparados no se clasificaron. Éstas son las redacciones mejores escritas. Éstas son las mejores redacciones que habéis escrito.*

Ejercicio: **Donde**, **cuando**, **como**, **cuanto** son adverbios relativos. Por eso, al igual que los pronombres relativos, se refieren a algún elemento antecedente, el cual puede estar expreso o no: *Sigue viviendo en la ciudad donde nació/ Sigue viviendo donde nació.* Estos adverbios pueden funcionar con idéntica forma, pero tónica, como interrogativos. Pon un ejemplo para cada uno de ellos.

Ejercicio: Precisa si son adverbios de cantidad, pronombres indefinidos o determinativos indefinidos las palabras destacadas en negrita en las siguientes oraciones: *Me canso demasiado últimamente. ¿Había mucha gente en la playa? Demasiada, como siempre. La verdad es que no tienes demasiada paciencia. Está demasiado caliente el café. No vengas demasiado tarde. ¡Qué pocas ganas tengo de no hacer nada! Esfuérzate más. Ya has comido bastantes pasteles, no te comas más.*

LOS ELEMENTOS RELACIONANTES

Hay dos clases de palabras que tienen como función relacionar otras unidades lingüísticas, tanto palabras como sintagmas u oraciones (o proposiciones). Tales categorías son las **preposiciones** y las **conjunciones**.

Las unidades lingüísticas se pueden relacionar entre sí de dos maneras diferentes: por **coordinación** y por **subordinación**.

- **Coordinación:** dos unidades están coordinadas cuando ninguna depende de la otra, ambas tienen la misma jerarquía: *Juana y Pepe son extremeños, Comimos un perrito caliente y patatas fritas, Me gustaría que te fueras a casa y que descansaras.*

- **Subordinación:** una unidad está subordinada a otra cuando depende de ella y completa su significado; son unidades de distinta jerarquía: en *Voy a beberme un zumo de naranja*, la palabra *naranja* depende, complementa y precisa el significado de *zumo*.

PREPOSICIONES Y LOCUCIONES PREPOSICIONALES

Las **preposiciones** son palabras invariables, porque carecen de morfemas desinenciales de género y número; asimismo, son morfemas gramaticales libres, pues tienen solamente significado gramatical y su función es, simplemente, la de **subordinar** unas unidades a otras: en *Se ha roto el cristal de la ventana*, la preposición *de* es una marca de subordinación que une *la ventana* a la palabra *cristal*; el elemento subordinado, *la ventana*, se denomina **término de preposición**, y el conjunto formado por la preposición y su término, **sintagma preposicional**.

El inventario de las **preposiciones simples** es el siguiente: *a, ante, bajo, con, contra, de, desde, hacia, hasta, para, por, según, sin, sobre, tras, durante, mediante*. Por lo que se refiere al significado, resulta muy variado, ya que va desde el contenido específico de *bajo*: 'lugar inferior', *desde*: 'origen', *tras*: 'lugar posterior', hasta otros significados dependientes del contexto: *por*: 'lugar', 'medio', 'causa', 'agente', o bien ningún contenido semántico: *a, de.*, que serían meros índices funcionales.

Las **locuciones preposicionales** son combinaciones fijas de dos o más palabras que constituyen una unidad equivalente a una preposición. Algunas muy utilizadas son: *junto a, acerca de, en lugar de, gracias a, en torno a, respecto a, en vez de, a través de, por medio de*: Un ejemplo sería: *Lo consiguió gracias a la ayuda de todos (gracias a = con)*

Ejercicio: Señala las preposiciones y las locuciones preposicionales de las siguientes oraciones y distínguelas de los sintagmas adverbiales con complemento: *Le gusta el café sin azúcar. Pasó la piedra por encima de su cabeza. Llegué tarde por culpa de la circulación. Se detuvo ante la verja. Dejó la llave bajo la alfombra. Lo montó con arreglo a las instrucciones. Lo esperaba tras la esquina. Está seguro de acertar. Actúa de acuerdo con sus ideas. Se dirige hacia su trabajo. Siempre anda tras de ti. El balón se estrelló contra el coche. No lo vemos desde ayer. Salió de entre la muchedumbre. A causa de su mal genio se enfada con él todo el mundo. Dame los pañuelos con mis iniciales. Se colocó junto a la valla para ver mejor lo que pasaba a su alrededor.*

Ejercicio: Señala qué elementos subordinan las preposiciones y las locuciones preposicionales de las oraciones del ejercicio anterior y a qué otros elementos están subordinados.

CONJUNCIONES Y LOCUCIONES CONJUNTIVAS

Al igual que las preposiciones, las **conjunciones** son morfemas gramaticales libres: no poseen significado léxico ni tampoco marcan género ni número. Desempeñan la función de **nexos de coordinación y de subordinación**.

Las **conjunciones coordinantes** ponen en relación unidades equivalentes de cualquier tipo y estructura: palabras, sintagmas, oraciones, proposiciones, enunciados, de manera que dichas unidades son equivalentes y ninguna depende de la otra.

PALABRAS	<i>Te oigo <u>fuerte y claro</u></i>
SINTAGMAS	<i>Búscalo <u>en la biblioteca o en una buena librería</u></i>
PROPOSICIONES SUBORDINADAS	<i>Me dijo <u>que no aguantaba más y que se quería marchar</u></i>
ORACIONES INDEPENDIENTES	<i><u>Hacía un día espantoso</u> y <u>no se podía salir a la calle</u></i>
ENUNCIADOS	<i><u>Buenos días, señor.</u> <u>¿Qué desea tomar?</u></i>

Las **conjunciones subordinantes**, en cambio, se entienden como **marcas sintácticas** que permiten **subordinar una proposición a otra**: no pueden utilizarse, en principio, con palabras o sintagmas, y establecen una relación de dependencia jerárquica entre las unidades, de manera que el elemento subordinado complementa al otro: *Me ha contado **que le gusta el cine***.

LOCUCIONES CONJUNTIVAS: Una locución conjuntiva es una secuencia fija de dos o más palabras que constituyen una unidad equivalente a una conjunción: *Me duele la cabeza, **así que me quedo en casa***; *Se ha ido **puesto que estaba enfadado***. Se pueden clasificar en **locuciones conjuntivas coordinantes**: *tan ... como, así que, ya...ya*, etc., y **subordinantes**: *puesto que, a fin de que, si bien, aun cuando...* etc.

Su origen se debe a la unión de elementos variados, como adverbios, preposiciones, etc, unidos a una conjunción, que, con el tiempo, ha ido perdiendo su significado léxico y se ha gramaticalizado, es decir, que en la actualidad sólo expresa relaciones entre otros elementos lingüísticos

Por último, también existen las llamadas **locuciones conjuntivas discontinuas**, cuyos elementos están separados en dos partes entre las que aparecen otras unidades: ***Tan pronto dice una cosa como afirma la contraria***.

CLASIFICACIÓN DE CONJUNCIONES Y LOCUCIONES CONJUNTIVAS.

Según el tipo de relación semántica que se establece entre las dos unidades que enlazan, se distinguen los siguientes tipos de conjunciones **coordinantes**:

- **Copulativas**: *y, e, ni, tanto...como*: *Me llevo bien tanto con Juan como con Andrés*
- **Disyuntivas**: *o, u, o bien*. En el caso de que la disyunción presente otro valor de significado, como el distributivo o el explicativo, aparecen también los nexos *ya..ya, bien...bien, tan pronto...como* (distributivas), *o sea, es decir, esto es* (explicativas): *¿Vamos primero a bailar o a cenar?*
- **Adversativas**: *pero, sino*: *Ignoro por qué lo ha hecho, pero lo averiguaré.*
- **Consecutivas**: *luego, con que, así que, así pues, de manera que*: *Ha llovido, luego las calles están mojadas.*

Las **conjunciones subordinantes** son, fundamentalmente, dos: *que, si*. La primera subordina proposiciones con carácter enunciativo, y la segunda se usa para subordinar proposiciones con significado hipotético: *Nadie me ha dicho que hay partido esta noche // Nadie me ha dicho si hay partido esta noche.*

Sin embargo, los tipos de subordinación y los matices de significado en la relación entre las oraciones son tantos que se hace necesario completar estos dos nexos básicos con locuciones conjuntivas. Algunas de estas locuciones se han lexicalizado por completo (han acabado por formar una sola palabra con la conjunción) , por lo que hemos de incluirlas en la categoría 'conjunción': *por + que = porque, aun + que = aunque*. Igualmente constituyen marca de subordinación los **adverbios relativos donde, cuando, como, cuanto**. Veamos en un cuadro los nexos subordinantes más frecuentes:

SIGNIFICADO	CONJUNCIONES	LOCUCIONES CONJUNTIVAS
COMPLETIVO	<i>que, si</i>	
TEMPORAL		<i>en cuanto, tan pronto como, una vez que, cada vez, cada vez que...</i>
CAUSAL	<i>que, pues, porque</i>	<i>puesto que, ya que, dado que...</i>
FINAL	<i>que</i>	<i>para que, a fin de que...</i>
CONDICIONAL	<i>si, como, cuando</i>	<i>a condición de que, con tal de que, a no ser que, a menos que, siempre que...</i>
CONCESIVO	<i>aunque</i>	<i>aun cuando, aun si, por más que, a pesar de que, mientras que</i>
CONSECUTIVO	<i>que</i>	
COMPARATIVO	<i>que</i>	

Ejercicio: Señala las conjunciones y locuciones conjuntivas de las oraciones siguientes y especifica si son coordinantes o subordinantes:

Parece enfermo o cansado. No te saques el carné de conducir aunque te lo aconsejen. Lo sabías, ya que te había avisado. No está mal, ahora que lo podías haber hecho mejor. Comentó que a lo mejor se retrasaba, de modo que esperaremos un poco más. No sé si iré. Por más que te lo he dicho, no haces caso. Ha salido muy pronto, a fin de que le dé tiempo de sacar las entradas. Como te fuiste tan temprano, no pude preguntarte nada. Los nombres o sustantivos desempeñan la función de núcleo del SN. A menos que me pida perdón, no le dirigiré la palabra.

SINTAXIS SIMPLE: CATEGORÍAS SIMPLES Y COMPLEJAS

En los anteriores epígrafes se ha explicado cómo se pueden clasificar las palabras en diferentes tipos: sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios, determinantes, pronombres, preposiciones y conjunciones; estas clases de palabras se denominan **categorías gramaticales**.

Ahora bien; para construir los mensajes mediante los que nos comunicamos, unimos unas palabras con otras, de modo que creamos unidades mayores dentro de las cuales las palabras mantienen relaciones entre sí: dichas relaciones se llaman **funciones sintácticas**. (La Sintaxis es la parte de la Gramática que estudia cómo se combinan las palabras para formar oraciones).

Por lo tanto, no hay que confundir la categoría gramatical a la que pertenece una palabra con la función sintáctica que desempeña dentro de una unidad lingüística mayor.

CATEGORÍAS GRAMATICALES SIMPLES Y CATEGORÍAS GRAMATICALES COMPLEJAS

Se pueden distinguir dos tipos de categorías gramaticales:

CATEGORÍAS SIMPLES (no se pueden dividir en unidades sintácticas más pequeñas)	PALABRAS	Sustantivos / Adjetivos / Verbos / Adverbios / Determinativos / Pronombres / Preposiciones / Conjunciones
	LOCUCIONES	Nominales / Verbales / Adjetivales / Adverbiales / Determinativas / Prepositivas / Conjuntivas
CATEGORÍAS COMPLEJAS (sí pueden subdividirse en unidades menores, pero con una estructura determinada)	SINTAGMAS	Nominales / Verbales / Adjetivos / Adverbiales / Preposicionales
	ORACIONES	Simples (<i>Mañana iremos al campo</i>) Complejas (<i>Mañana iremos al campo si no llueve</i>)
	GRUPOS	De sintagmas (<i>Mi prima sabe tocar el piano y el violín</i>) De oraciones (<i>Mi prima aporrea el piano y mi hermano toca el violín</i>)

Ejercicio: ¿A qué clase pertenecen las palabras subrayadas?

Todos la admiran por su generosidad // Tras la discusión, se hizo un largo silencio // Casi todos los días llegas tarde // Mi madre tiene mucho paciencia // Posee suficiente dinero para vivir sin apuros // A mí también me lo preguntó, pero no supe qué contestar.

Ejercicio: Señala las locuciones que haya en las siguientes oraciones y clasifícalas:

Te lo diré a condición de que guardes el secreto // El vaso se hizo añicos // Había un hombre rana sumergido en el mar // Lo he conseguido gracias a tu ayuda. // No dejes los libros encima de la mesa del comedor // A veces sale por las noches en compañía de sus amigos // Yo creo que lo ha hecho a propósito.

LA ORACIÓN SIMPLE. LA IMPERSONALIDAD. LOS GRUPOS. EL COMPLEMENTO ORACIONAL

La oración es una unidad sintáctica superior al sintagma cuya estructura está constituida por dos elementos: un **sujeto** y un **predicado**, aunque, de manera opcional, también pueden aparecer, de manera opcional, otros que modifican, valoran o matizan el contenido que transmite; estas unidades se denominan **complementos oracionales (COR)**, que no se pueden incluir ni en el sujeto ni en el predicado: *En efecto, la Tierra da vueltas alrededor del Sol*; *quizás mis padres no hayan llegado todavía*; *bien, ya lo has conseguido*.

La función de sujeto la desempeña normalmente un **Sintagma Nominal**, y el predicado es siempre un **Sintagma Verbal**:

ORACIÓN		
Función	Sujeto	Predicado
Categorías que la desempeñan	Sintagma Nominal	Sintagma Verbal
	<i>El perro del vecino</i>	<i>ladra constantemente</i>

SUJETO LÉXICO Y SUJETO OMITIDO. ORACIONES IMPERSONALES

En una oración, el núcleo del SV, es decir, el verbo, señala el número y la persona del sujeto. Si aparece un SN como sujeto, como en *Mi hermano llegó pronto*, se dice que hay un **sujeto léxico**. En otras ocasiones, como en la oración *Llegué pronto*, el verbo indica que el sujeto es la primera persona del singular; en *Llegó pronto* sabemos por el verbo que el sujeto es la tercera persona del singular; en estos casos en que el hablante omite el sujeto por conocido o porque lo desconoce (*Han roto la papelera*), se habla de **sujeto omitido**.

Ejercicio: Distingue sujeto y predicado en las oraciones siguientes y señala el sujeto gramatical o el sujeto léxico que aparezca:

No ha venido todavía nadie. La farola del parque se ha caído. Me gusta mucho el cine. El compañero del que te hablé viene a comer. ¿Por qué no ha venido tu hermano? Salid ahora vosotras. Le asustaron los truenos de anoche. El domingo pasado hizo mucho calor. Muchos árboles de los parques de Sevilla están enfermos. A todo el mundo le sorprendieron los resultados de las elecciones legislativas de este año. En las últimas décadas ha aumentado notablemente la diferencia de rentas entre países ricos y países pobres. Multitud de personas prorrumpieron en aplausos. Una multitud de personas se agolpaba en la calle. ¿Ninguno de vosotros lo sabe? Últimamente me agobian cantidad de problemas.

Es diferente el caso de las llamadas **ORACIONES IMPERSONALES**, que son aquellas en las que no puede aparecer ningún sujeto léxico porque el verbo con el que se construyen no lo admite, y siempre va en 3ª persona del singular.

Hay varios tipos de oraciones impersonales:

- **Impersonales de fenómenos naturales:** con un verbo que designa un fenómeno meteorológico: *llover, nevar, granizar, relampaguear.. Este año no ha nevado todavía.*
- **Impersonales con los verbos haber, hacer, ser, bastar, sobrar:**
Hay demasiados coches, Basta con un minuto, Es tarde. En otros usos no son impersonales.

CD	Supl	Atr
----	------	-----
- **Impersonales reflejas:** pueden construirse con cualquier verbo, transitivo o intransitivo, según la estructura fija **se + verbo en 3ª persona**: *Se eligió a los representantes en una votación a mano alzada, Se respira mejor en el campo, Aquí se está muy bien.*

Ejercicio: Precisa qué oraciones de las siguientes son impersonales, y dentro de éstas, de qué tipo son:

Han preguntado por ti. Se habló de todo en la reunión. Sobran dos ejemplares del libro. Sobra con dos ejemplares del libro. Es de noche. Ahora anochece antes. En la clase tronó con fuerza la voz del profesor. Se ha escapado el perro. Se ha convocado a los delegados a una reunión. Llegas siempre tarde. A veces uno no sabe qué hacer. ¿Quién ha explotado el globo? Hoy no hace frío. ¿Se han corregido los ejercicios del viernes? Se ha invitado a los padres a la fiesta. Basta tu palabra. Basta con tu palabra.

LOS GRUPOS

Son conjuntos de dos o más elementos lingüísticos equivalentes que desempeñan unitariamente una función sintáctica: Ejemplo: *El piano y el violín son instrumentos musicales de cuerda*; aquí, la función de sujeto está desempeñada por el grupo de SN unidos por la conjunción y “*el piano y el violín*”. Otros ejemplos serían: *Hoy he comido una ensalada y dos rodajas de merluza* (una sola función de CD desempeñada por un grupo de dos sintagmas nominales); *mañana lloverá en el sur y hará sol en el norte* (en este último caso, habría un grupo de oraciones).

Ejercicio: Señala los grupos que hay en los siguientes enunciados y determina qué unidades se integran en ellos y su función sintáctica: *Ese niño es travieso pero noble. // Pablo es un niño travieso pero noble // Iré en autobús o en tren // Nosotros y ellos somos iguales // Han bajado las temperaturas y esta noche helará // Ayer os vi juntos a ti y a él.*

LOS COMPLEMENTOS ORACIONALES

Como ya hemos dicho, los **complementos oracionales** son elementos que modifican, valoran o matizan al núcleo oracional (sujeto + predicado). Son muy variados, y se caracterizan por mantener cierta independencia fonética con respecto al núcleo de la oración: en el discurso oral van separados por pausas, y en el escrito por comas; además, tienen libertad de posición: *Afortunadamente, las últimas lluvias no han causado inundaciones, Las últimas lluvias, afortunadamente, no han causado inundaciones, Las últimas lluvias no han causado inundaciones, afortunadamente.*

Pueden desempeñar esta función **adverbios**: *bien, quizá, efectivamente...*, **locuciones adverbiales**: *en efecto, tal vez...* **SPrep.** *En primer lugar, por último...* **sintagmas lexicalizados**: *gracias a Dios, sin lugar a dudas, por favor...*

Por último, añadiremos que no hay que confundir los estos COr. con otros elementos que, aunque aparecen fuera del sujeto y del predicado –y son, por lo tanto, **elementos periféricos de la oración**-, tiene carácter diferente; tal es el caso de las **interjecciones**: *¡Eh, no te quedes ahí parado!*, los **vocativos**: *Acércate por casa esta tarde, Juan*, o ciertas expresiones usadas en la lengua oral como muletillas: *Hace mucho frío, ¿verdad?*

ELEMENTOS PERIFÉRICOS DE LA ORACIÓN	
ENUNCIADOS LIGADOS A LA ORACIÓN	COMPLEMENTOS ORACIONALES
<i>Interjecciones</i>	<i>Comentarios</i>
<i>Vocativos</i>	<i>Marcos o Tópicos</i>
	<i>Marcadores Discursivos</i>

Ejercicio: Señala los COr de las oraciones siguientes y de qué tipo son:

Por un lado, quiere ir, pero por otro, le da pereza. Tal vez no vuelva a casa hasta la cena. De todas maneras, no pienso ir. Parece cansado; no obstante, ha ido a trabajar. En mi opinión, se ha equivocado. Sinceramente, creo que no lo ha hecho bien. En efecto, nadie lo sabe todavía.

EL SINTAGMA VERBAL: NÚCLEO Y COMPLEMENTOS

EL NÚCLEO DEL SINTAGMA VERBAL

El núcleo del SV es siempre un **verbo**, que puede aparecer en diferentes formas:

- **Forma verbal simple.** El núcleo verbal es una sola palabra que forma una unidad morfológica inseparable y en la cual se concentra la información léxica y gramatical: *Hoy no saldré de casa.*
- **Forma verbal compuesta.** El núcleo verbal lo constituyen una forma del verbo auxiliar *haber* y el participio del verbo conjugado, de manera que la información gramatical la aporta el primero, y la forma no personal contiene la información léxica: *Esta mañana he salido de casa a las ocho.*
- **Perífrasis verbal.** El núcleo verbal está compuesto por un verbo auxiliar y una forma verbal no personal (con una conjunción o una preposición en medio, o ninguna); transmiten un significado de pasiva: *El tema no ha sido estudiado,* o ciertos valores aspectuales o modales: *Mañana tengo que salir de casa antes.*
- **Locución verbal.** El núcleo verbal es un verbo más un complemento ya lexicalizados por la lengua, con significado unitario: *Pronto saldré de dudas.*

Ejercicio: Señala el núcleo de los sintagmas verbales que encuentres en las siguientes oraciones, y además, analiza la información léxica, gramatical y sintáctica que ofrezcan:

El sábado nos vamos al campo. Ha sido publicado un nuevo libro de Saramago. No tienes que preocuparte más. Lo han puesto de vuelta y media. Su hermana se mira demasiado al espejo. El martes es fiesta. En esta ciudad se admira mucho a los artistas. Avisame cuando hayan llegado. Están discutiendo todo el día. Eso no debe ser dicho nunca.

Ejercicio: Señala las perífrasis verbales que haya en las siguientes oraciones y determina de qué tipo son:

Apenas acabó la clase, echó a correr hacia su casa // Aunque el agua estaba fría, se echó a nadar al río // Has de ver menos la televisión // Aquel debe de ser el nuevo vecino // Viene lloviendo desde la semana pasada // El niño viene llorando a casa a la una // Se va a romper la bolsa.

	COMPLEMENTOS DEL VERBO
	CARACTERÍSTICAS
ATRIBUTO	<ul style="list-style-type: none"> • SAdj o SN • Aparece solo con verbos copulativos (ser, estar, parecer) • Aporta el significado léxico del predicado • Concuerta con el sujeto en género y número • Puede ser sustituido por el pronombre neutro lo
COMPLEMENTO DIRECTO	<ul style="list-style-type: none"> • SN o SPrep con la preposición a • No concuerda con el verbo • Puede ser sustituido por los pronombres lo, la, los, las • En la pasiva, pasa a ser sujeto.
COMPLEMENTO INDIRECTO	<ul style="list-style-type: none"> • SPrep con la preposición a • Puede ser sustituido por los pronombres le, les • En la pasiva se mantiene como CI
COMPLEMENTO CIRCUNSTANCIAL	<ul style="list-style-type: none"> • SAdv, SPrep o SN • No está exigido por el verbo: puede omitirse • No concuerda con ningún elemento de la oración • No puede ser sustituido por pronombres átonos • Muchos admiten la sustitución por adverbios • Pueden aparecer varios en la misma oración

SUPLEMENTO	<ul style="list-style-type: none"> • SPrep con una preposición determinada • Está exigido por el verbo • Sustituible por un pronombre tónico con la preposición • No es sustituible por un adverbio
COMPLEMENTO PREDICATIVO	<ul style="list-style-type: none"> • SAdj (a veces un SN o un SPrep) • Concuerda en género y número con el Suj o con el CD • Aparece siempre con verbos predicativos • Sustituible por <i>así</i>, pero no por <i>lo</i>
COMPLEMENTO AGENTE	<ul style="list-style-type: none"> • SPrep con la preposición por (a veces de) • Sólo aparece en construcciones pasivas • Designa al agente de la acción del verbo • Corresponde al Suj de la oración activa

Ejercicios sobre el ATRIBUTO:

Ejercicio: Señala los sintagmas que funcionan como atributo en las siguientes oraciones, y analiza su estructura: *Estaba colorado de vergüenza tras el incidente. La mesa del salón era de nogal. Nos parece digno de confianza. Siempre ha sido muy solidaria con los demás. Su primo está de abogado laboralista en Bilbao. Les ha sido favorable la sentencia a los acusados. Hay que ser más honrado con la gente. Es demasiado pronto para la cena. El miedo del ignorante es la fuerza del dictador. Esa habitación está sin luz.*

Ejercicios sobre el SUPLEMENTO:

No hay que confundir el Supl con el CC; para ello tendremos en cuenta que el CC es opcional, y el Supl es necesario; y además, el Supl no puede ser sustituido por un adverbio: *En clase todos se fijan en él = Todos se fijan en él = *En clase todos se fijan; Ha salido de casa = Ha salido de allí; Carece de casa = *Carece de allí*

Ejercicio: Señala los Suplementos y los complementos circunstanciales de las siguientes oraciones: *Le huele el aliento a ajo. Nunca falta a sus promesas. Se lo han traído para él. Carece de lo necesario. Hablan de política. Hablan de noche. Hablan de memoria. Acabó con la herencia en un mes. Acabó con prosa los ejercicios. Ha renunciado a su escaño. Basó su teoría en estudios anteriores. Preguntaron por teléfono por tu hermana. En clase todos se fijaron en él. Se desvela por la noche. Habla claro de una vez.*

Ejercicio: Distingue los CD y los Supl en las siguientes oraciones: *Los científicos siempre basan sus teorías en investigaciones anteriores. Algunos misioneros convertían a los indios al cristianismo a la fuerza. Ha transformado su casa en un auténtico palacio. Esta chuleta me ha salvado de un suspenso seguro.*

Ejercicios sobre el C. PREDICATIVO:

El CPred es un complemento similar al atributo, pues ambos son casi siempre un SAdj que señala una cualidad de un sustantivo. De todos modos, es fácil distinguirlos, ya que el atributo siempre aparece con un verbo copulativo, al contrario que el CPred:

*Ellos llegan **muy cansados** / Ellos están **muy cansados***

También se suele confundir el CPred con un CC de modo, y la diferencia está en la concordancia del primero con el sujeto o con el CD, rasgo que no presenta ningún complemento circunstancial: *Ellos viven **felices** en su casita / Ellos viven **felizmente** en su casita.*

Por último, como el complemento predicativo califica a un nombre, a veces se puede confundir con

el Adyacente; para distinguirlos, basta con sustituir el nombre por un pronombre: si continúa apareciendo el adjetivo, es porque se trata de un CPred, y no de un Adyacente:

*Me devolvió el bolígrafo **gastado** = Me lo devolvió **gastado***
CPred CPred

*Me devolvió el bolígrafo **azul** = *Me lo devolvió **azul***
Ady Ady

Ejercicio: En las oraciones siguientes hay atributos, complementos predicativos y complementos circunstanciales de modo. Distínguelos:

Los niños siempre vuelven sucios del parque. La alumna respondió tranquila. La alumna respondió tranquilamente. La alumna parece tranquila. Han nombrado ministra a una inepta. Está más animado ahora. Habló animadamente con todos. Criticó con respeto al profesor. Criticó respetuoso al profesor.

Ejercicio: Señala los CPred de las siguientes oraciones y distínguelos de los Adyacentes que aparezcan; precisa si los CPred se refieren al sujeto o al CD:

Ellas pasan por extranjeras. Me he comprado unos zapatos marrones. El equipo juega muy motivado. Luis anda presumiendo de inteligente. Traes descosido el pantalón. Han elegido alcaldesa a mi prima. Nos puso de ingenuas ante sus amigos. El río baja desbordado por la fuerte lluvia. Sus padres se casaron jóvenes. Mariano se ha metido a bombero. Acudió algo mosqueado al trabajo. El chico rubio es compañero mío. Allí me tienen por vago. Andan bastante contentos todo el día. Ayer vi una película muy interesante.

Ejercicios sobre el C.AGENTE:

Ejercicio: Señala los Suplementos, los Complementos Circunstanciales y los Complementos Agentes de las siguientes oraciones:

No dispongo de tiempo ahora. Este año aspira a un trabajo mejor. Mis abuelos vinieron de Madrid con sus hijos desde un pueblo de Cáceres. La huelga ha sido desconvocada por los trabajadores en una asamblea. El presidente del equipo ha sido denunciado por corrupción. Guarda el bocadillo de chorizo para el recreo. Fueron atendidos los enfermos por el médico de guardia. Los empresarios sólo se preocupan de los beneficios. Ese problema es sabido de todos. Ese problema es sabido de memoria. Fue elogiado por su actitud. Fue elogiado por los asistentes. Fueron reconocidas por sus compañeros. Fueron reconocidas por su aspecto

CLASIFICACIÓN DE LA ORACIÓN SIMPLE

La clasificación de los tipos de oraciones se ha venido realizando tradicionalmente según tres criterios distintos: la **modalidad oracional**, la **relación entre el sujeto y el predicado** y la **estructura del predicado**. Recordemos que, de acuerdo con los dos primeros, se establecían los siguientes tipos de oraciones:

- Según la **modalidad oracional**:

 - 3. Oraciones con intención declarativa: **Enunciativas**
 - 4. Oraciones con intención expresiva: **Desiderativas, Dubitativas, Exclamativas**
 - 5. Oraciones con intención apelativa: **Interrogativas (Parciales y Totales), Exhortativas**

- Según la **relación sujeto-predicado**:

 - 1. **Impersonales o unimembres**: (no pueden llevar sujeto léxico) **De fenómeno natural, Existenciales, Reflejas**
 - 2. **No impersonales o bimembres** (pueden llevar sujeto léxico)

- Según la **estructura del predicado**. Resulta problemática, porque ha de tener en cuenta factores como los valores sintácticos y semánticos del verbo, la estructura del núcleo del predicado o los tipos de complementos que aparecen. Partiremos del siguiente cuadro:

CLASIFICACIÓN DE LAS ORACIONES SEGÚN LA ESTRUCTURA DEL PREDICADO			
ATRIBUTIVAS	<i>Juan es bueno // Juan está cansado // Juan parece feliz</i>		
PREDICATIVAS	PASIVAS	PASIVA PERIFRÁSTICA : <i>La casa fue vendida por Juan</i>	
		PASIVA REFLEJA : <i>Se venden dos casas en el barrio</i>	
	ACTIVAS	TRANSITIVAS	PRONOMINALES (REFLEX / RECÍPR): <i>Juan se lava</i>
			NO PRONOMINALES: <i>Juan vendió su casa</i>
		INTRANSITIVAS	PRONOMINALES: <i>Juan todavía se acuerda de mí</i>
			NO PRONOMINALES: <i>Juan vive aquí</i>

Ejercicios sobre las ORACIONES ATRIBUTIVAS:

Ejercicio: Distingue los usos atributivos de los predicativos en las siguientes oraciones con los verbos **SER, ESTAR y PARECER**:

El otro día fue su cumpleaños // El otro día fue maravilloso // Ahí no están sus cosas // Parecen simpáticos // Las gafas están rotas // Ese chico no se parece a nadie.

Ejercicios sobre las ORACIONES PASIVAS:

Ejercicio: En las oraciones siguientes aparecen mezcladas pasivas reflejas e impersonales con **se**. **Distínguelas y subraya en las pasivas el sujeto paciente**:

Se hacen fotocopias en color. La puerta del Instituto se cierra a las nueve. Todavía se explota a los trabajadores. En algunas farmacias se toma la tensión. Aquí se habla de cualquier tema.

VALORES DEL PRONOMBRE 'SE':

VALORES DE SE	
1. Pronombre personal variante de LE, CI, en oraciones transitivas del tipo <i>Yo SE lo di</i>	<i>María se lo dijo muy clarito</i>
2. Pronombre reflexivo correferente con el Sujeto (Yo-me; tú-te; él/ella-se)	CD: <i>Yo me lavo todas las mañanas</i>
	CI: <i>Yo me lavo la cara todas las mañanas</i>
3. Pronombre recíproco. La fórmula es <i>Nosotros/as – nos; Vosotros/as –os; Ellos/as – se.</i>	CD: <i>Ojalá se odiaran un poco menos</i>
	CI: <i>Juan y Pepe se enviaron un regalo</i>
4. Marca de intransitividad de un verbo pronominal	<i>Elena siempre se ríe de mí</i>
5. Marca de oración pasiva refleja	<i>En esta ciudad se han construido dos puentes en poco tiempo</i>
6. Marca de oración impersonal refleja	<i>Se gritó con furor en el concierto</i>
7. Dativo ético, con valor enfático	<i>Pepe se comió una chuleta enorme</i>

Para realizar el análisis sintáctico completo de una oración, puede resultar útil seguir una serie de pasos, tal y como señalamos a continuación:

1. LOCALIZACIÓN DEL NÚCLEO DEL SV

2. LOCALIZACIÓN DEL SUJETO:

- Hay sujeto léxico: análisis de su estructura
- El sujeto está omitido: anotación de la persona y el número
- La oración es impersonal: Anotar su tipo

3. ANÁLISIS DEL PREDICADO.

- El verbo es atributivo:
 - Búsqueda del atributo (sustitución por LO)
 - Búsqueda de CI (sustitución por LE-LES)
 - Búsqueda de CC
- El verbo es predicativo:
 - Voz activa:
 - Búsqueda de CD (sustitución por LO-LA-LOS-LAS)
 - Búsqueda de Suplemento (Preposición exigida por el verbo)
 - Búsqueda de CI (sustitución por LE-LES)
 - Búsqueda de CPRED (concordancia con el sujeto o con el CD)
 - Búsqueda de CC
 - Voz pasiva:
 - Búsqueda de CAgente (preposición "por")
 - Búsqueda de CI
 - Búsqueda de CC

4. CLASIFICACIÓN DE LA ORACIÓN

Ejercicios sobre las ORACIONES TRANSITIVAS E INTRANSITIVAS, CON CONSTRUCCIONES PRONOMINALES:

Ejercicio: Analiza sintácticamente las siguientes oraciones, y para ello, sigue los pasos del esquema anterior:
Luis se cree listo. Se marcharon sin despedirse. Siempre andan insultándose. Os preocupáis sin motivo. Se eligió a los representantes. No te acuestes tan temprano. Se lo dijeron ayer. Se dejó de trabajar a las cinco. Todavía no se han abierto las puertas. Me han dado un golpe en la rodilla. Sólo se habla de deportes. Se han celebrado los carnavales antes que otros años. Se la admitió sin problemas. Se separaron amistosamente. ¡Sujetaos fuerte a la cuerda! El joven se le aproximó sigilosamente. Se oían ruidos extraños en la casa abandonada. Había muchas especies de plantas en aquel jardín. Se enviaron medicinas a los afectados por la catástrofe. En esta ciudad, se echa a los vendedores ambulantes. Se me pusieron los pelos de punta con esta película.

SINTAXIS COMPLEJA: EL ENUNCIADO

La unidad máxima de comunicación es el TEXTO, y la unidad mínima, el ENUNCIADO, que se define como la unidad más pequeña que constituye por sí misma un mensaje, con independencia sintáctica, semántica y de expresión (va delimitado por pausas): ¡Adiós!, Buenos días.

Los enunciados son de dos tipos:

- NO ORACIONALES o FRASES: carecen de predicado verbal; son sintagmas que adquieren un rango de acto comunicativo autónomo: *Apoteósico triunfo en Badajoz*. Pueden ser de dos clases: SIMPLES: *¡Mi padre!*, o COMPUESTOS POR COORDINACIÓN: *¡La bolsa o la vida!*, O POR YUXTAPOSICIÓN: *¿Un té, un café...?*
- ORACIONALES: con predicado verbal: *Dame un café, si tienes*.

Análisis:

Un recibimiento magnífico, en efecto.

Frase simple, enunciativa afirmativa, formada por un SN cuyo núcleo "recibimiento" lleva un Det. "un", y un Adyacente "magnífico"; la locución adverbial "en efecto" actúa como Modificador.

Un café con leche y una tostada, por favor.

Frase compuesta, exhortativa, formada por dos SN relacionados por Coordinación copulativa. El primero, "un café con leche", se compone del Núcleo "café", un Det. "un" y un C. del Nombre "con leche"; el segundo SN: "una tostada", lleva solo un Det. "una" con el núcleo "tostada". Toda la frase está complementada por el Modalizador exhortativo "por favor".

Ejercicios: Ahora, analiza los siguientes enunciados no oracionales o frases: *Vehículos de ocasión / ¡Por fin una oferta interesante! / Traje esquimal completamente nuevo / A buen entendedor, pocas palabras / Muchas gracias / ¿Un café con leche o un té con pastas?*

ORACIÓN COMPLEJA Y GRUPOS ORACIONALES

Se dice que hay una **oración compleja** cuando alguna de las funciones sintácticas es desempeñada por una estructura oracional, que se denomina **proposición subordinada**. Así, diremos de

- Necesito que me ayudes = (tu ayuda)
- La novela que ha recibido el premio no es muy buena = (premiada)
- Saldré un rato cuando acabe el trabajo = (luego)

Dentro de la proposición, distinguimos entre el **nexo** y la misma **proposición subordinada**:

Son varios los elementos que pueden funcionar **como nexos**:

- ✚ **Conjunciones subordinantes:** *que, si, pues, porque, como, cuando, aunque, en cuanto, o locuciones conjuntivas: tan pronto como, cada vez que, puesto que, ya que, a condición de que, con tal que, por más que, aun cuando...*
- ✚ **Pronombres relativos:** *que, el cual-cuales, quien-quienes, cuanto-a-os-as, o el determinante relativo cuyo-a-os-as.*
- ✚ **Adverbios relativos:** *donde, cuando, como.*
- ✚ En ocasiones, la proposición subordinada **no va introducida por ningún nexo porque su núcleo verbal es un infinitivo, un gerundio o un participio:** *Me gustaría ir a Sicilia.*

La proposición **puede aparecer en cualquier posición dentro de la oración compleja:** *Quien canta sus males espanta, El reloj **que me regalaron** se ha estropeado, Llámame por teléfono **cuando llegues a casa.***

Además, conviene saber que **en una oración compleja puede haber más de una proposición subordinada**, con un núcleo verbal en cada una: *Cuando pasaron varios años descubrieron que él era inocente.*

CLASIFICACIÓN DE LA ORACIÓN COMPLEJA		
PROPOSICIONES SUBORDINADAS SUSTANTIVAS	Sujeto	Es fácil que apruebes en junio // Le gusta que le paguen el café
	CD	Juan aseguró que llegaría muy temprano // No sabía dónde esconderme
	Atributo	El problema es que no te enteras
	Complemento del Nombre	Tengo ganas de que termine el curso de una vez
	Complemento del Adjetivo	Está aburrido de repetir siempre lo mismo
	Complemento del Adverbio	Llegaremos antes de que empiece a llover
	Aposición	Le dieron el aviso: que no se descuidara en su trabajo
	CI	Le concedieron el premio al que se lo merecía
	Suplemento	Juan sueña con que le regalen un piano
C. Agente	La novela era muy elogiada por quienes la habían leído	
PROPOSICIONES SUBORDINADAS ADJETIVAS	Adyacente	El niño que tiene el pelo rizado es mi hermano La casa donde vivo ahora tiene ascensor
	Atributo	La tela parece bordada a mano
	C. Predicativo	Mis primos llegaron agotados por el viaje
PROPOSICIONES SUBORDINADAS ADVERBIALES	Lugar	Se quedó donde yo lo dejé
	Tiempo	Acudimos a la reunión cuando la convocaron
	Modo	Hicisteis el pastel como indicaba la receta
PROPOSICIONES SUBORDINADAS DE C. CIRCUNSTANCIAL	Causal	No fuimos a la fiesta porque no nos invitasteis
	Final	¿Compraste el vestido para ir guapa a la boda?
	Condicional	Si no lo hubiera visto , jamás lo habría creído
	Concesiva	Aunque la mona se vista de seda , mona se queda
PROPOSICIONES SUBORDINADAS COMPARATIVAS Y CONSECUTIVAS	Comparativa	Dice tantas mentiras como su amigo Pepe
	Consecutiva	Dice tantas mentiras que ya no la cree nadie

GRUPOS DE ORACIONES COORDINADAS

COPULATIVAS	Comió rápidamente y salió de casa otra vez	
DISYUNTIVAS	EXCLUYENTES	¡Apaga la televisión o la apago yo!
	DISTRIBUTIVAS	Tan pronto se ríe a carcajadas como se pone triste
	EXPLICATIVAS	Esas palabras tienen el mismo significado, o sea, son sinónimas
ADVERSATIVAS	Lo he estado esperando durante mucho tiempo, pero no ha venido	

GRUPOS DE ORACIONES YUXTAPUESTAS

Pepe le regaló un ramo de claveles; yo, un ramo de rosas blancas // Ya puedes insistir, no te atenderán; está cerrada la ventanilla.

EJERCICIOS DE ANÁLISIS SINTÁCTICO DE ORACIONES COMPLEJAS POR SUBORDINACIÓN ADJETIVA

Distingue en las siguientes oraciones la conjunción QUE del pronombre relativo QUE:

- Creo que esa es la puerta por la que tenemos que salir
- Sube la persiana, que entre la luz
- Le he comentado a Carmen que debía venir pronto
- Estoy de acuerdo con la propuesta de que habló Juan
- Estoy de acuerdo con la propuesta de que vayamos al campo

relativo “que” como nexo y Sujeto, a su vez, del verbo “es”, y el S Adjetival /Atributo: “muy viejo”.

- *Su apartamento es una leonera donde todo está revuelto*
- *El lenguado es el pescado que más me gusta*
- *Córtale el jamón con el cuchillo que compré ayer*
- *Recuerdo aquella época cuando vivía con mis abuelos*
- *La chica cuyo perro me mordió es muy simpática*
- *Me pidió que le diera el regalo que le había prometido*
- *Paseó hasta el lugar donde la carretera que conducía al pueblo se desviaba de la principal.*
- *El coche robado lo descubrieron abandonado en el descampado*
- *He visto a María desanimada por la situación*
- *Luisa, a quien he saludado esta mañana, me ha dado recuerdos para ti.*
- *En las elecciones celebradas el pasado domingo se ha abstenido mucha gente.*

EJERCICIOS DE ANÁLISIS SINTÁCTICO DE ORACIONES COMPLEJAS POR SUBORDINACIÓN SUSTANTIVA

Analiza estas oraciones complejas cuya proposición subordinada está expresada en estilo directo; después, ponlas en estilo indirecto y explica los cambios que hayan sufrido:

EJEMPLO: *Repetía insistentemente: ¡Dejadme en paz!*

Enunciado formado por una Oración Compleja que incluye una Proposición Subordinada Sustantiva con la función de CD, en estilo directo: “Dejadme en paz”.

Sujeto de la Oración: elíptico de 3ª persona: “él o ella”.

Predicado de la Oración: “repetía...paz”. Núcleo verbal: “repetía”. CCModo: “insistentemente”; CD: la Proposición subordinada “dejadme en paz”; Sujeto: elíptico de 2ª persona: “vosotros/as”; núcleo verbal: dejad, con un CD: “me”, y un CCModo: “en paz”.

En estilo indirecto: *Repetía insistentemente que lo dejaran en paz*, donde se han introducido los siguientes cambios: se ha añadido la conjunción en función de nexos “que”, el verbo ha pasado de 2ª pers. Plural de imperativo a 3ª pers. Plural de Pret. Imperfecto de Subjuntivo, y el CD “me” (pronombre personal de 1ª persona) se ha convertido en “lo” (pronombre de 3ª persona).

- ✚ No quiero más monsergas –exclamó.
- ✚ Con mucha calma, dijo: Me tenéis hasta el gorro.
- ✚ Mi padre nos ordenó: Esta tarde no salís a ninguna parte.

En el siguiente texto abundan las proposiciones subordinadas sustantivas interrogativas indirectas. Subráyalas y rodea con un círculo los nexos que las introducen. Di qué clase de palabra son:

✚ *Conocía cada uno de los trenes, sabía de dónde venía, a dónde iba, cuándo llegaba a cualquier otra parte, qué trenes partían de allí y a qué hora llegaban. Se sabía los números de los trenes, sabía qué días circulaban, si llevaban coche-correo y cuánto costaba un billete a Sevilla, a Pamplona o a cualquier otra parte.*

Sustituye por proposiciones subordinadas sustantivas los SN realizados, e indica de qué clase son:

EJEMPLO: Estamos cansados de **vuestro escaso interés por el tema** = de que manifestéis tan poco interés por el tema: Prop. Sub. Sustantiva de C. del Adjetivo.

- ✚ La obsesión de **un suspenso en Lengua** le impedía dormir.
- ✚ Le obsesionaba **el suspenso en Lengua**

- ✚ Estoy harta **de tus protestas**
- ✚ Se hartó **de sus protestas**
- ✚ Reconozco **mi gran equivocación**
- ✚ Mi mayor ilusión sería **el triunfo de España en la Eurocopa.**
- ✚ Os doy dos recomendaciones: **puntualidad y máximo silencio.**

Analiza las siguientes oraciones complejas con proposiciones subordinadas sustantivas:

- ✚ Es bueno que la gente te escuche
- ✚ Debes ayudar a quien lo necesite
- ✚ Me contó que la habían dejado sola
- ✚ Tiene miedo de fracasar en sus negocios
- ✚ La verdad es que nadie lo sabía entonces
- ✚ Ésa es la pega, que no sé cómo empezar
- ✚ Mi amigo Juan, el que vive en Suiza, es un gran escalador.
- ✚ ¿Quieres venir con nosotros?
- ✚ Cuéntame cómo te lo has pasado
- ✚ Parece imposible cómo se ha puesto de gordo
- ✚ Todavía no me has dicho si vendrás conmigo a París
- ✚ Juan insiste en que lo acompañe al dentista
- ✚ Una persona que la ha tratado de cerca me ha dicho: "No te fíes de ella".
- ✚ Nunca supe dónde había escondido el tesoro

En las siguientes oraciones complejas, subraya la subordinada y precisa si es sustantiva o adjetiva; luego, indica su función:

- ✚ No creo que sea verdad
- ✚ Confío en que pronto cambie el tiempo
- ✚ No compres algo que no necesites
- ✚ Tengo la seguridad de que aprobaré
- ✚ Estoy seguro de que aprobaré
- ✚ He visto a Juan, que está muy mejorado
- ✚ Los zapatos que me compré ayer ya me han hecho dos rozaduras
- ✚ Me molesta que me mientas
- ✚ Víctor, del cual te hablé el otro día, se ha hecho un esguince en el tobillo
- ✚ ¿No hay nadie que lo quiera?
- ✚ Lo he resuelto sin que me ayudara nadie
- ✚ Dame un bolígrafo con el que pueda escribir mejor.

EJERCICIOS DE ANÁLISIS SINTÁCTICO DE ORACIONES COMPLEJAS POR SUBORDINACIÓN ADVERBIAL

Analiza las siguientes oraciones complejas con proposiciones subordinadas adverbiales:

- ✚ Estaba afeitándome cuando llegó
- ✚ Tan pronto como lo supe te llamé por teléfono
- ✚ Se quedó donde yo lo dejé
- ✚ Estaba sentado en su silla como Dios manda
- ✚ Se marchó como si aquello no le interesara
- ✚ Vamos a donde tú quieras
- ✚ Apenas oyó la noticia se marchó con viento fresco
- ✚ Tengo que descansar antes de que empiece el curso
- ✚ Encontré el libro donde yo pensaba que estaría

- ✚ Me pregunto dónde lo habré dejado
- ✚ No me acuerdo exactamente de cuándo nos conocimos
- ✚ Me sorprende cómo ha resuelto el problema mi amigo.

EJERCICIOS DE ANÁLISIS SINTÁCTICO DE ORACIONES COMPLEJAS CON PROPOSICIONES SUBORDINADAS EN FUNCIÓN DE C. CIRCUNSTANCIAL: CAUSALES, FINALES, CONCESIVAS, CONDICIONALES

Analiza las siguientes oraciones complejas con proposiciones subordinadas de CC:

- ✚ Como no insistas más, no lo vas a convencer
- ✚ No le digas nada porque se puede enfadar
- ✚ Aunque lo intenten, no engañan a todos
- ✚ Le hace la pelota al jefe con vista a que lo asciendan
- ✚ Guárdatelo bien para que no se te pierda
- ✚ No te preocupes, que llego a tiempo
- ✚ Llamaron a la puerta apenas me había acostado
- ✚ Según han dicho en la tele, este año hará buen tiempo
- ✚ Si no lo guardas bien se te perderá

EJERCICIOS DE ANÁLISIS SINTÁCTICO DE ORACIONES COMPLEJAS CON PROPOSICIONES SUBORDINADAS CONSECUTIVAS Y COMPARATIVAS

Analiza las siguientes oraciones complejas con proposiciones subordinadas comparativas y consecutivas:

- ✚ Dice tantas mentiras como su amigo
- ✚ Dice tantas mentiras que ya no lo cree nadie
- ✚ Ve tanto la televisión que se va a volver tonto
- ✚ Quiso a su abuela tanto que no pudo soportar su marcha
- ✚ Tanta claridad había aquella noche que se veían muchísimas estrellas
- ✚ Ha comido tantos pasteles como le han puesto
- ✚ El día es tan caluroso que no puedes pisar la calle
- ✚ Ha nevado tanto como habían anunciado
- ✚ Se formó tal atasco que permanecemos una hora con el coche parado
- ✚ A Juan le gustan tanto los deportes como a su hermana la lectura
- ✚ Este año voy al cine menos que el año pasado
- ✚ El Estado confía más en la violencia que en la palabra
- ✚ A mí me gusta tanto la play3 como a ti.

OTROS EJERCICIOS

Indica las clases de proposiciones subordinadas construidas con *donde, cuando, como, cuanto*:

- ✚ Cuando lo decía yo, sería por algo
- ✚ Como no te pongas las gafas, no vas a ver nada
- ✚ Dime cuántos dedos hay aquí
- ✚ Como nadie me lo ha dicho, yo no sé nada
- ✚ Es tan seguro eso como que estamos aquí
- ✚ No sé cómo empezar
- ✚ En el lugar de la pierna donde me hirieron tengo una cicatriz
- ✚ Aun cuando te resulte difícil, tienes que intentarlo

- ✚ Al final lo hará como le dé la gana
- ✚ Se lo dije a cuantos quisieron escucharme
- ✚ Es tan grande como una mole
- ✚ Consiguió todo cuanto se propuso.

Señala los distintos valores de **que** en el siguiente texto (si es pronombre relativo, interrogativo, exclamativo, conjunción o expletivo = sin función, coloquial), así como las clases de proposiciones que introduce:

-Pero ¿qué te pasa? Explícamelo sin andar con rodeos, por lo que más quieras.
Ella levantó una mirada irritada.

-Pero ¿qué quieres que me pase? Lo de mi padre. Que parece que lo haces para fastidiar. Arriba tendrías que haber subido a buscarme. Eso es lo que tenías que haber hecho, para que se vayan arreglando las cosas, en vez de ponerlo todo cada vez peor. Me preguntas que qué me pasa.

Arrancó a andar y a los pocos metros se volvió a mirarle.

Así cómo querrás que me dejen ir a Madrid ni nada. Eres egoísta, egoísta –dijo con voz rabiosa-. Todo que lo resuelva yo sola, tu nada, tú molestarte, de eso nada. Allá que me las componga, a ti qué te importa; pedir eso sí: que venga a Madrid, a tu padre le dices lo que sea, a mí me importa un comino, como si fuera tan fácil (...)

-Tienes veintisiete años, Julia. Tienes que comprender que no te vas a pasar la vida atada a los permisos para cosas que son importantes para nosotros. A veces me has parecido inteligente, y que comprendías esto.

CARMEN MARTÍN GAITE, *Entre visillos*

Completa estas oraciones complejas y grupos oracionales con el nexos adecuado, e indica de qué clase son:

conque con qué conque	✚ El pincel _____ pintó este cuadro lo guarda en un estuche ✚ No sé _____ has podido hacerte ese rasguño ✚ No iré contigo al cine; _____ no me des más la lata
sino si no	✚ Acuérdate de recoger tus cosas; _____ mañana te faltará tiempo ✚ No es bronquitis, _____ pulmonía, lo que tiene su hija.
porque por qué por que	✚ No entiendo _____ la defiende con tanto ardor ✚ Para ti las cosas son sencillas _____ no te detienes a pensar ✚ El camino _____ fuimos a la playa está sin asfaltar
dónde donde a donde adonde	✚ Vive _____ nació ✚ No sé _____ he puesto las llaves ✚ No puedes venirte tú _____ voy ✚ Desconocemos el lugar _____ iremos mañana
cómo como	✚ Hizo el examen _____ mejor pudo ✚ No sabe _____ hacerle frente a una situación tan delicada
cuándo cuando	✚ _____ acabes de hacer el tonto, hablaremos en serio ✚ No ha preguntado _____ llegará su tren.

EJERCICIOS CON GRUPOS DE ORACIONES RELACIONADAS POR COORDINACIÓN

Indica qué unidades lingüísticas aparecen coordinadas en los siguientes enunciados, señala los nexos coordinantes y precisa el tipo de coordinación:

- ✚ Ni en casa ni en el trabajo le hacen caso
- ✚ O sales o entras, pero no te quedes ahí parado
- ✚ Tan pronto me habla afectuosamente como no me saluda
- ✚ Está lloviendo mucho, así que me llevaré el paraguas
- ✚ Creo que ya es muy tarde y que no nos dará tiempo
- ✚ No llegó a casa borracho, sino un poco alegre.

✚ ¿Vas a pagarme lo que me debes en dinero o en regalos?

Señala las oraciones coordinadas que figuran en los siguientes enunciados e indica su clase:

- ✚ Lo intentó con todas sus fuerzas, pero fracasó
- ✚ No me lo han dado, sino que lo conseguí yo
- ✚ Ni puede ni quiere
- ✚ Nadie la conoce en su casa ni nadie la recuerda
- ✚ Pasó a mejor vida, es decir, murió
- ✚ Unas veces se porta bien, otras veces se pasa de la raya
- ✚ Tráigame la cuenta o me voy del restaurante
- ✚ Compro, luego existo

EJERCICIOS CON GRUPOS DE ORACIONES RELACIONADAS POR YUXTAPOSICIÓN

Analiza los siguientes grupos oracionales:

- ✚ Trabaja con más ahínco; conseguirás mejores resultados.
- ✚ No veo nada la televisión; sólo me gusta la música.
- ✚ Pepe le regaló un ramo de claveles; yo, uno de rosas blancas.
- ✚ Ya puedes insistir; no te atenderán; está cerrada la ventanilla.
- ✚ Hace frío. Hoy no saldré de casa.

Transforma estas oraciones yuxtapuestas en coordinadas o en oraciones complejas por subordinación, según convenga:

- ✚ Fuimos al cine; estaba cerrado.
- ✚ Tocó el timbre; salimos al recreo.
- ✚ Le ha subido la fiebre; está delirando

EJERCICIOS DE SINTAXIS SOBRE TEXTOS

1. Analiza las oraciones coordinadas que encuentres en este texto:

Rezaba, silencioso, en su breviario, un clérigo, y de un cuarto, allá arriba, se escapaban las carcajadas de unos soldados, o sonaban en el tablero los dados con que unos estudiantes jugaban. Ni hora del día ni de la noche había quietud; ni un momento estaba cerrada la puerta de la casa.

AZORÍN, *Castilla*.

2. Di de qué clase son las oraciones coordinadas que hay en este fragmento de Benito Pérez Galdós:

Recorrí luego la muralla y conté todos los barcos fondeados a la vista. Llegué por fin a la Caleta, y allí mi alegría no tuvo límites. Bajé a la playa y, quitándome los zapatos, salté de peñasco en peñasco; busqué a mis antiguos amigos de ambos sexos, mas no encontré sino a muy pocos: unos eran ya hombres y habían abrazado mejor carrera; otros habían sido embarcados por la leva; y los que quedaban apenas me reconocieron.

Trafalgar

3. Analiza las oraciones complejas que contengan proposiciones subordinadas adjetivas de este poema de Jorge Luis Borges:

*Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar,
hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,
hay un espejo que me ha visto por última vez,
hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)
hay alguno que nunca abriré.
Este verano cumpliré cincuenta años;
la muerte me desgasta, incesante.*

4. Analiza sintácticamente este texto:

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. “Siempre soñaba con árboles”, me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. “La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros”.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Crónica de una muerte anunciada*

5. Texto para analizar oraciones:

Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá. Me han dicho que la hierba crece salvaje entre sus grietas y que jamás lucen flores frescas sobre ella. Nadie te visita. Mamá se marchó a su tierra y tú no tenías amigos. Decían que eras tan raro... Pero a mí nunca me extrañó. Pensaba entonces que tú eras un mago y que los magos eran siempre grandes solitarios. Quizá por eso elegiste aquella casa, a dos kilómetros de la ciudad, perdida en el campo, sin vecino alguno. Era muy grande para nosotros, aunque así podía venir tía Delia, tu hermana, a pasar temporadas. Tú no la querías mucho; yo, en cambio, la adoraba. También teníamos sitio para Agustina, la criada, y para Josefa, a quien odiabas. Aún puedo verla cuando llegó a casa, vestida de negro, con una falda muy larga, hasta los tobillos, y aquel velo negro que cubría sus cabellos rizados. No era vieja, pero se diría que pretendía parecerlo. Tú te negaste a que viviera en casa. Mamá dijo: “Es una santa”.

ADELAIDA GARCÍA MORALES, *El Sur*

EJERCICIOS DE REPASO

1. Analiza las siguientes oraciones impersonales o pasivas reflejas:

- ✚ En el Instituto no se fuma
- ✚ Es tarde, pero hace buen tiempo
- ✚ No dicen la verdad en la tele
- ✚ Se sufre mucho en los exámenes de Lengua
- ✚ Había una gran satisfacción por ganar el partido
- ✚ Llamaron a mi padre por teléfono
- ✚ En invierno nieva mucho por estas tierras
- ✚ En las largas etapas del Tour se sufre hasta la extenuación
- ✚ Lloverá torrencialmente en la zona este
- ✚ En verano, siempre hay una gran aglomeración de gente en las playas
- ✚ Hará mucho frío esta noche; ha nevado con intensidad todo el día
- ✚ Se han roto las farolas de la calle.

- ✚ Se vendieron muchos muebles de segunda mano en la subasta benéfica
- ✚ Se preguntó a los testigos acerca de los rasgos de los ladrones
- ✚ A los afectados por la catástrofe se les enviaron medicinas y socorros

2. Extrae de este fragmento todas las oraciones impersonales o pasivas reflejas que encuentres analízalas:

- ✚ *Hay en la pared un cartel de toros. Allá arriba se abre un pasillo al cual dan las puertas de los cuartos. Se oye a lo lejos, en la serenidad de la noche, el campaneo –a menudas campanitas- de un convento. Nos acostamos pensando: “¿Hacia dónde caerá la catedral de esta ciudad que desconocemos? ¿Habrá aquí un paseo con viejos y copudos olmos? ¿Habrá una vieja ermita junto al río? ¿Habrá en una callejuela solitaria y silenciosa una tiendecilla de hierros viejos y cachivaches?*

AZORÍN

3. Analiza los siguientes enunciados (oraciones complejas y grupos oracionales):

- ✚ O no me entiendes o te haces el desentendido
- ✚ Lo que me contó era una pura mentira
- ✚ Es evidente que no les caigo bien a tus amigos
- ✚ Tenía una moto que me creó muchos problemas
- ✚ El chico de quien te hablé me ha mandado un regalo
- ✚ Se fija mucho, pero no entiende un pimiento
- ✚ No me encontré con ella, sino con su madre
- ✚ Me imagino lo que estará haciendo
- ✚ En mi casa las normas son más flexibles que en la tuya
- ✚ Veranear en la playa no me gusta nada
- ✚ Por las tardes, o pasea o ve la televisión
- ✚ Puesto que nadie se atreve, iré sola
- ✚ Llámalo y dile lo que tiene que hacer
- ✚ Una vez hayas terminado el trabajo, descansarás tranquilamente en casa
- ✚ No le dieron el premio porque no se lo merecía
- ✚ Por mucho que insistas, no saldrás esta noche
- ✚ Me acordé de que tenía entrenamiento ese día
- ✚ Haz el trabajo si quieres cobrarlo
- ✚ No sé cuánto tiempo me tuvo esperándolo; es muy descortés
- ✚ O arráncame el corazón o ámame, porque te adoro
- ✚ No fueron a Salamanca, sino a Segovia
- ✚ Todavía no me has dicho si es niño o niña
- ✚ Tuve la suerte de que se fijaran en mí
- ✚ Confío en que me devuelvas el libro que te presté hace un año
- ✚ Con la niebla no se veía hacia dónde caminaba
- ✚ Los padres cuyos hijos hayan aprobado pueden pasar a secretaría a recoger las notas
- ✚ Caminaba orgullosa, abriendo la comitiva
- ✚ Después de comer esta deliciosa paella habrá que dormir la siesta
- ✚ Con leer el tema una vez no basta
- ✚ Hecha esta advertencia, os dejaré tranquilos de una vez
- ✚ Se marchó de casa sin dinero y sin que lo supiera nadie
- ✚ Llovió con tanta fuerza que nos calamos hasta los huesos
- ✚ No era tan rico como decía
- ✚ Dile que no se preocupe tanto por su apariencia y que sea más amable y generoso
- ✚ El otro día vimos cómo se desbordaba el río Guadalquivir
- ✚ Todavía está en pie la casa donde nací
- ✚ Olvidé las cosas de que me hablaron, pero tengo que hablar contigo
- ✚ Vimos a Pepe dormido en el sofá de su casa
- ✚ Estará en la calle, jugando con sus amigos
- ✚ Ella misma escribió el poema con el que ganó el concurso

BATERÍA DE EJERCICIOS DE SINTAXIS

1. Explica las relaciones oracionales que existen en estos enunciados (grupos oracionales compuestos por yuxtaposición):

- **[(Preparé yo solo la comida):(no tengo otra cosa [que hacer])]**

Enunciado formado por un Grupo Oracional de dos Oraciones relacionadas por Yuxtaposición.

La 1ª Oración: “preparé yo solo la comida”, es Simple.

La 2ª Oración: “no tengo otra cosa que hacer” es Compleja, ya que incluye una Proposición Subordinada de Infinitivo Adjetiva que funciona como Adyacente del antecedente “cosa” mediante el pronombre relativo “que”; el sintagma nominal “otra cosa que hacer” es el CD de “tengo”, y el nexos relativo “que” también se analiza como el CD del infinitivo “hacer”.

- Acude, corre, vuela, / traspasa la alta sierra, ocupa el llano. (Fray Luis de León)
 - No tengo ganas de salir, me quedo en casa
 - Éste es un problema irresoluble: ninguna solución es aceptable.
 - ¿Has sido tú quien ha dicho: “Ya estoy harto de vosotros”?
 - No he sido yo quien ha dicho eso: ha sido Juan.
 - Se quedó pálido: no esperaba mi contestación.
2. **Separa los enunciados que componen el siguiente texto. ¿Cuáles de ellos están formados por más de una oración? Marca cada una de esas oraciones y determina en qué casos están relacionadas por coordinación y en qué casos por subordinación:**

Cuando llegué a la oficina, ésta parecía sacudida por un vendaval. Los escritores y corresponsales de prensa latinoamericanos querían conocer nuestra opinión sobre el caso, y el teléfono sonaba sin interrupción. Aunque la diversidad de puntos de vista de los colaboradores impedía a la revista tomar partido, centralizamos en ella, de acuerdo con Plinio, la recogida de firmas de la segunda carta. Con una simpática pero inexcusable inconsciencia, llamamos a las cinco partes del mundo a pesar de que el reducido presupuesto de nuestra publicación no nos permitía semejante gasto. Pero la indignación moral del momento y la solidaridad con nuestros amigos cubanos sobre los que acababa de cerrarse la trampa estaban por encima de cualquier cálculo.

Juan GOYTISOLO, *Coto vedado*

3. En las siguientes oraciones, indica qué elementos son los que aparecen coordinados. ¿En qué casos se trata de una coordinación de oraciones?

- Juan y yo hemos comido mucho
- Nosotros hemos comido paella y langostinos
- Ayer comimos y bebimos demasiado
- Ayer comimos bien y bebimos demasiado
- El cielo estaba muy oscuro y apenas se distinguía nada al otro lado de la calle
- Habéis estudiado mucho, pero no habéis obtenido ningún resultado
- Habéis estudiado mucho pero sin ningún resultado
- Por las buenas o por las malas, has de hacer lo que yo te diga.

4. **Entre estas oraciones hay coordinaciones de todo tipo y también yuxtaposiciones. Determina en cada caso de qué clase son:**

▪ **[(Tráigame la cuenta) o(me marchó (sin pagar))]**

Enunciado formado por un Grupo Oracional de dos oraciones relacionadas por Coordinación Disyuntiva mediante el nexo “o”.

La 1ª Oración es Simple: “Tráigame la cuenta”

La 2ª Oración: “me marchó sin pagar”, es Compleja, ya que incluye una Proposición Subordinada de Infinitivo en función de CC Modo: “sin pagar”.(Para otros gramáticos, si el infinitivo no lleva complementos tampoco forma una proposición, y “sin pagar” sería considerado como un S Preposicional en función de CC de Modo).

- No lo he visto con mis propios ojos, sin embargo, estoy seguro de que sucedió así
- Cogió un cazo del armario, lo puso al fuego y se preparó una infusión
- Estudiáis pocas horas, no lo hacéis con la suficiente atención o bien quizás os falte cierta organización del tiempo de estudio
- No acudí a la cita, sino que decidió quedarse en casa
- Me lo dejás en el buzón o bien se lo das al portero
- Está lloviendo a mares; no obstante, pienso acercarme hasta tu casa.

5. **Explica las relaciones sintácticas que se establecen entre las oraciones y proposiciones de los siguientes enunciados (de subordinadas sustantivas):**

▪ **(Pídele permiso [a quien quieras])**

Enunciado formado por una Oración Compleja que consta de una Proposición Subordinada Adjetiva de Relativo Sustantivada en función de CI: “a quien quieras”.

- Aún no se sabe si el terremoto ha causado víctimas ni a cuánto ascenderán las pérdidas
 - Dime con quién andas y te diré quién eres
 - Era impensable que tomara una decisión como ésa
 - Todavía no me explico cómo ha subido hasta ahí sin que nadie lo ayudara
 - Hablaba constantemente de que un día se marcharía y que no lo volveríamos a ver
 - El ansia de triunfar en su profesión lo ha llevado a pasar siempre por encima de quien fuese, y, por tanto, le ha acarreado el odio de cuantos lo conocen.
6. **Analiza las siguientes oraciones complejas (sólo tipo y función de proposiciones, y, en el caso de las adjetivas, cita el antecedente y las funciones del nexo relativo) (Pueden formar parte de grupos oracionales):**

▪ **(Dile [que todavía no he terminado el libro [que me prestó]], pero [que se lo devolveré la semana [que viene]]).**

Enunciado formado por una Oración Compleja que incluye dos Proposiciones Subordinadas Sustantivas en función de CD, relacionadas por coordinación adversativa mediante el nexo “pero”.

La 1ª Proposición: “que todavía no he terminado el libro que me prestó” es, a su vez, compleja, ya que contiene una Proposición Subordinada Adjetiva de Relativo Especificativa en función de Adyacente, dentro

del sintagma con función de CD: “que me prestó”; asimismo se señala que el nexo “que” ejerce la función también de CD del verbo “prestó”.

La 2ª Proposición: “que se lo devolveré la semana que viene”, es también Compleja, porque está formada por otra Proposición Subordinada Adjetiva de Relativo Especificativa en función de Adyacente de “semana”, en el sintagma “la semana que viene”, CC de Tiempo. En este caso, el relativo “que” funciona como nexo y sujeto del verbo “viene”.

- Siento una angustia aquí dentro cuyo origen no comprendo
- Dame una aguja con la que sacarme esa espina que me he clavado en el dedo
- El que tengas razón no justifica tu actitud
- El que te entienda, que te compre
- Él, que siempre está contento, hoy tiene un humor de perros
- Después habló el presidente, quien señaló, en esencia, que saldríamos de ésta.
- Ése es un tema en el que conviene que sigamos pensando
- No me digas otra vez que me quieres: la otra vez que me lo dijiste era también mentira.
- Sé de un sitio donde va muy poca gente y en el que ponen una música muy buena
- En aquella época, cuando mi abuela todavía vivía, me daba los domingos veinte duros
- Allá donde se cruzan los caminos, / donde el mar no se puede concebir, / donde regresa siempre el fugitivo ... Pongamos que hablo de Madrid. (Joaquín Sabina)
- No tengo ningún trabajo atrasado que hacer ni nada con lo que entretenerme
- Mi abuelo, por quien siento una gran admiración, fue quien me descubrió el placer de la lectura.

7. **Señala y clasifica las proposiciones subordinadas adverbiales que aparecen en los siguientes enunciados, y su función en la oración compleja (se incluyen también las subordinadas de CC y las comparativas y consecutivas):**

- **([Una vez que lo operaron], ya no volvió a tener ningún dolor)**
Enunciado formado por una Oración Compleja que incluye una Proposición Subordinada Adverbial en función de CC de Tiempo: “una vez que lo operaron”.
- Puesto que tanto te gusta, aquí tienes una entrada para asistir gratis a la ópera
- A pesar de que estuvo lloviendo todo el mes, los pantanos no han alcanzado aún los niveles del año pasado
- Ya que estamos solos, te voy a decir la verdad.
- Decidieron encerrar al perro a fin de que los niños no se asustasen al llegar
- Me gustaría que vinieses a verme si vuelves por Córdoba
- Tiende la ropa no bien llegues a casa
- Comió tanto, el muy bruto, que acabó en el hospital
- El dinero que dejé ayer en la mesilla no está donde lo puse
- Seguro que le has gritado al niño, porque está llorando
- Esa muchacha tiene más recursos que pelos tengo yo en la cabeza

- En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color de vuestro gesto / (...) coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto antes que el tiempo airado / cubra de nieve al hermosa cumbre. (Garcilaso de la Vega)
8. **¿Qué valor (sustantivo, adjetivo o adverbial) tienen las proposiciones con verbo en forma no personal de los siguientes enunciados? ¿Cuál es su función dentro de la oración compleja? (Para determinarlo, puedes sustituirlas por elementos simples equivalentes: sustantivos o pronombres, adjetivos o adverbios, cuando ello sea posible. Distingue, además, cuándo se trata de construcciones absolutas:**
- **(El alijo de cocaína [incautado ayer por la policía] es el más importante del año)**
Enunciado formado por una Oración Compleja que incluye una Proposición Subordinada Adjetiva de Participio en función de Adyacente del sustantivo "alijo": "incautado ayer por la policía"; forma parte del SN con función de Sujeto de la Oración: "el alijo de cocaína incautado ayer por la policía"
 - Cancelado mi proyecto, ya nada me retiene en esta empresa
 - Es tan listo que ve crecer la hierba
 - Se quedó, el pobrecito, balbuciendo palabras confusas
 - Aún me quedan cuatro temas que estudiar para este fin de semana
 - Construyendo un número suficiente de albergues, se solucionaría el problema de los que duermen en la calle.
 - Al terminar el primer acto, ya no quedaba un solo espectador en el teatro
 - Siendo optimistas, nos queda todavía un mes de trabajo
 - Después de cenar con su familia, y ya vestido de punta en blanco, salió a la calle preparado para cualquier aventura.
 - Colocó la lavadora en su sitio empujándola con el cuerpo
 - Los vi tan embebidos en la representación, tan entusiasmados esa noche por el trabajo de los actores, que prometí llevarlos otra vez al teatro.
 - De haberlo sabido, habría vuelto antes a casa.
9. **Analiza las relaciones oracionales que aparecen en los siguientes fragmentos:**
- De esta guerra de todo hombre contra todo hombre, es también consecuencia que nada pueda ser injusto (Hobbes)
 - Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. (Julio Cortázar)
 - Ahora, el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso. (Jorge Luis Borges)
 - Lo que llamaba la atención en el muchacho era la belleza grave de sus facciones meridionales y cierta inquietante inmovilidad que guardaba una extraña relación con el maravilloso automóvil. (Juan Marsé)
 - Nunca sacaban a nadie por la puerta, aunque pudieran; siempre lo hacían por las ventanas y por los balcones, porque lo importante para vencer era la espectacularidad. (Rafael Sánchez Ferlosio)

- No hay, pues, vestido sin desnudo, aunque haya un desnudo anterior al vestido. (Antonio Machado)
- Estaba persuadido de que me escondía algo, de que sabía más de lo que quería decir, de que también pensaba en ello, de que tenía segundas intenciones. (George Perec)
- Del movimiento que permitió abandonar estos ejercicios machacones y acuciantes y me brindó acceso a mi historia y a mi voz, sólo diré que fue infinitamente lento. (George Perec)
- Cuando la casa estuvo edificada, don Anselmo dispuso que fuera íntegramente pintada de verde. Hasta los niños se reían a carcajadas al ver cómo esos muros se cubrían de una piel esmeralda donde se estrellaba el sol y retrocedían reflejos escamosos. (Mario Vargas Llosa)
- Cuando se hubieron extinguido los ecos del trueno, la lluvia, que hasta entonces había ido arreciando, cesó súbitamente por completo y el sol, que se abría paso entre los nubarrones, hizo brillar el filo de la persiana. (Eduardo Mendoza)
- Temí no recordar dónde había guardado la llave. De nuevo busqué en los bolsillos vacíos, aunque sabía que era imposible que estuviera en ellos. (Antonio Muñoz Molina)
- Martín Marco, el hombre que no ha pagado el café y que mira la ciudad como un niño enfermo y acosado, mete las manos en los bolsillos del pantalón. (Camilo José Cela)

EL LÉXICO DE LA LENGUA

Introducción

El léxico es el conjunto de términos (palabras y locuciones) que componen el vocabulario de una lengua. Las palabras se pueden analizar desde dos puntos de vista:

- El **léxico-morfológico**, que se ocupa de su origen y formación
- El **léxico-semántico**, referido a los distintos aspectos de su significado.

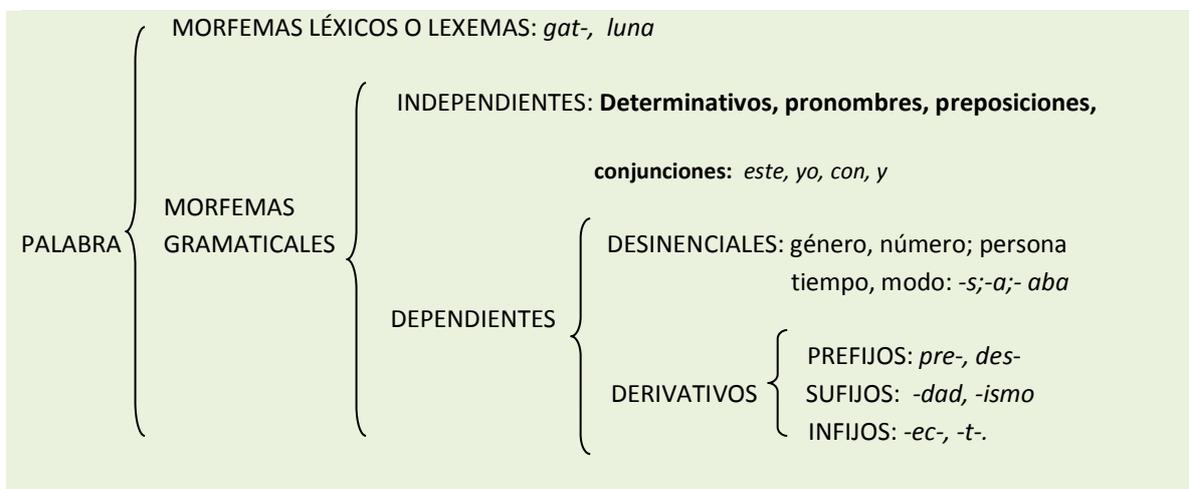
El inventario abierto de términos que conforma el léxico de una lengua continuamente se renueva y amplía, mediante dos procedimientos:

- Por **endogénesis**, creando palabras de morfología compleja a partir de vocablos primitivos ya existentes en la propia lengua
- Por **exogénesis**, tomando préstamos de otras lenguas.

1. ANÁLISIS MORFOLÓGICO. LA FORMACIÓN DE PALABRAS: DERIVACIÓN Y COMPOSICIÓN

Las unidades mínimas del nivel léxico son los **lexemas**, que constituyen la base de las unidades léxicas o **palabras**, definidas como secuencias con significado unitario que remiten globalmente a un concepto.

Las **palabras** están formadas, al menos, por un **lexema**, que forma su núcleo y que tiene significado por sí mismo, y por **morfemas**, elementos gramaticales que modifican y completan la significación del lexema. Y, a su vez, los morfemas pueden ser **libres (independientes)**, si reflejan las categorías gramaticales de una lengua o establecen relaciones en el discurso, con independencia gráfica respecto al lexema: **determinativos, pronombres, preposiciones y conjunciones**; y también **trabados (dependientes)**, que van asociados al lexema y se dividen en **desinenciales**, que aportan la noción de género y número en los sustantivos y adjetivos, y de modo, tiempo, número y persona en los verbos; y **derivativos**, o sea, prefijos, infijos y sufijos (Unos sufijos muy utilizados son los **apreciativos**, que expresan la valoración del hablante hacia lo que nombra con la palabra; son de tres clases: **diminutivos, aumentativos y despectivos**), añadidos al lexema para formar palabras derivadas.



Estructura del léxico español (palabras de creación interna)

Las palabras son unidades léxicas independientes delimitadas por pausas, que presentan una estructura morfológica variada:

1. **Palabras simples**
2. **Palabras de morfología compleja:** derivadas, compuestas, parasintéticas, siglas y acrónimos
3. **Las locuciones**, que, aunque tienen una estructura léxica pluriverbal, poseen unidad de sentido como cualquier palabra.

PALABRAS SIMPLES:

Tienen una estructura morfológica sencilla, formada en torno a una sola base léxica:

- ✓ Palabras **variables**, constituidas por un lexema, al que se añaden morfemas desinenciales que marcan el género y el número en sustantivos (*pan, pan-es*) y adjetivos (*verde, junt-as*) y las variaciones de tema, tiempo, modo, aspecto, número y persona en los verbos (*cort-a-ría-mos*)

LEXEMA + MORFEMAS DESINENCIALES

- ✓ **Palabras invariables**, formadas exclusivamente por un lexema, como los adverbios (*ahora, quizás, bien*) o que todas ellas son morfema, como ocurre con las preposiciones y las conjunciones (*hacia, por, si, pero, que...*)

(Las palabras simples son también llamadas palabras **primitivas**, ya que no proceden de ninguna otra de nuestra lengua. En buena parte son de **etimología latina**, ya que proceden de lexemas latinos que han sufrido más o menos transformaciones fonéticas y tomado las desinencias propias del castellano: palabras patrimoniales, semicultismos y cultismos, según su mayor o menor grado de evolución fonética. Otro grupo muy numeroso son los **préstamos o extranjerismos**, tomados de las lenguas antiguas o actuales con las que el castellano ha tenido contacto, aparte del latín: arabismos, americanismos, galicismos, anglicismos, italianismos, etc. Un porcentaje menor son de **creación popular**, muchas de ellas onomatopéyicas: *mofar, tiritar, zampar*.)

PALABRAS DE MORFOLOGÍA COMPLEJA

La lengua posee una gran capacidad de creación de nuevas palabras a partir de lexemas ya existentes, mediante procedimientos de **derivación, composición y agrupación léxica**.

PALABRAS DERIVADAS:

Son palabras integradas por un lexema y uno o varios **morfemas derivativos**, que según su posición, pueden ser:

LEXEMA + MORFEMAS DERIVATIVOS +MORFEMAS DESINENCIALES

- **Prefijos:** si van antepuestos: *pre-venir, sub-marino*
- **Sufijos**, cuando se sitúan detrás del lexema: *fresc-ura, obr-ero*
- **Interfijos o infijos**, que van intercalados entre el lexema y el prefijo o el sufijo. Sin significación; sólo facilitan la pronunciación de la palabra resultante de la integración del lexema y del morfema derivativo: *polvo – r- iento, viej-ec- ita*.

Los derivados formados con prefijo mantienen la misma categoría gramatical de la palabra de la que derivan (*saltar, re-saltar*), mientras que los constituidos con sufijo pueden ser de otra clase (*cantar, cantarino, cantaor*)

Son **prefijos muy usuales**, entre otros, los siguientes:

a- / a-:	Privación (<i>anarquía, agnóstico</i>) Verbaliza cualquier palabra: <i>alargar</i>
Ante-	Anterioridad en el espacio o en el tiempo: <i>anteposición, antepasado</i>
Anti-	Oposición: <i>antirrobo, anticonceptivo</i>
Archi-	Preeminencia: <i>archiduchesa</i>
Bi- /biz-	Dos: <i>bimensual, biznieto</i>
Com- / con- / co-	Con, junto a, al lado de: <i>componer, colaborar, convenir</i>
Contra-	Oposición: <i>contraataque, contrahecho</i>
De- /des-	Privación, inversión del significado: <i>deshacer</i>
Dis-	Dificultad, anomalía: <i>discapacitado</i>
En-/em-	Dentro: <i>enterrar</i>
Entro-/intro- /intra-	Dentro de: <i>introvertido; intrahistoria, intradérmico</i>
Ex/extra-	Fuera de: <i>extrarradio</i> ; en grado sumo: <i>extrarrápido</i>
Hiper- /hipo-	Por encima de: <i>hipertrofia</i> ; por debajo de: <i>hipoglucemia</i>
Homo-	Igual a: <i>homonimia</i> ; hombre: <i>homófono</i>
Hetero-	Diferente: <i>heterosexual</i>
Infra-	Debajo de: <i>infravalorado</i>
Im-/in-/i-	Negación, privación: <i>ilegítimo, imborrable</i>
Inter-	Entre: <i>interestelar</i>
Para-	Contigüidad: <i>parataxis</i>
Peri-	Alrededor: <i>perímetro</i>
Pluri-	Varios: <i>plurianual, pluricelular</i>
Poli-	Mucho: <i>polícromo, polifónico</i>
Por-	Tránsito: <i>porvenir, pormenor</i>
Pre-	Delante de: <i>prefijo, predisponer</i>
Re-	Repetición: <i>repeinar, reproducir</i>
Sim- /sin-	Unión: <i>simpatía, sintonía</i>
So-/sub-/sus-	Debajo: <i>soterrar, subterráneo, suspenso</i>
Super-/sobre- /supra-	Encima de, sobre: <i>superrealismo, sobresalir, supraoracional</i>
Tele-/micro-	A distancia: <i>telescopio, teléfono</i> ; pequeño: <i>microscopio</i>
Trans-/tras-	Al otro lado de: <i>transplante, trasbordo</i>
Ultra-	Más allá: <i>ultravioleta, ultramar</i>

Entre los **sufijos**, destacaremos los siguientes:

-ancia/-encia/-dad/- ez/-eza/-ía/-or/-ura	Sufijos de sustantivos abstractos que expresan cualidad: <i>abundancia, transparencia, igualdad, memez, fortaleza, resplandor, blancura</i>
-anza/-dor/-dura/- ción/-miento	Sufijos de nombres que expresan acción por ser derivados de verbos: <i>andanza, perdedor, inanición, lanzamiento</i>
-ante/-ario/-dor/- ero/-ista	De profesión u oficio: <i>panadero, electricista, operario.</i>
-al/-edo	De sentido colectivo: <i>naranjal, hayedo</i>
-o/-e/-a	De sustantivos posverbiales: <i>canto, cante</i>
-ado/-iento/-izo/-oso/- udo	De los adjetivos que indican posesión de las cualidades contenidas en el nombre del que derivan: <i>polvoriento, rojizo, bigotudo.</i>
-ano/-ense/-eño/-es/-	Gentilicios, que se refieren al lugar de origen: <i>riojano, gerundense,</i>

ino/-í	<i>tinerfeño, cordobés, ceutí</i>
-ez	Patronímicos: <i>Pérez, Ramírez.</i>

Dentro del proceso de derivación, se habla de **prefijación** cuando se crea la palabra mediante la incorporación de un prefijo, y de **sufijación** si se deriva una palabra añadiendo un sufijo. Además. Conviene saber que, cuando hay varios morfemas derivativos, éstos se unen al lexema siguiendo un orden, de manera que primero se crea una palabra derivada con la unión del primer morfema derivativo al lexema, y luego se deriva de ella otra en una segunda derivación. Por ejemplo: en 'inmóvil' y 'rosaleda', el proceso sería gradual: **Rosa + al = rosál...** // **rosal + eda = rosaleda**
Mov + il = móvil... // **in + móvil = inmóvil**

RAÍCES PREFIJAS Y RAÍCES SUFIJAS DE ORIGEN GRECOLATINO

Un procedimiento morfológico de creación de nuevas palabras bastante frecuente es la utilización de raíces prefijas y raíces sufijas, que son morfemas con significado léxico, generalmente tomados del latín o del griego, que carecen de independencia, es decir, que no pueden formar palabras por sí solas. Ejemplos:

AERO-: aire	DEMO-: pueblo	HOMO-: semejante	OFTALMO-: ojo
-ALGIA: dolor	DIS-: mal	-IATRÍA: medicina	OLIGO-: poco
ANTROPO-: hombre	FILIA-, FILO-: amistad	ISO-: igual	OTO-: oído
-ARQUÍA: gobierno	FOBIA-: miedo, rechazo	-LOGÍA: estudio	-PATÍA: enfermedad
AUTO-: mismo	FONO-: sonido	-LOGO: estudioso	POLI-: muchos
BI-: dos	FOTO-: luz	-ITIS: inflamación	PLUS-: más
BIBLIO-: libro	GASTRO-: estómago	MACRO-: grande	PSICO-: mente
BIO-: vida	GEO-: tierra	-METRÍA: medida	-SCOPIO: ver
CARDIO-: corazón	-GRAFÍA: escritura	MICRO-: pequeño	-SOFÍA: sabiduría
CEFALO-: cabeza	HEMI-: mitad, medio	MISO-: odio	TELE-: lejos
COSMO-: universo	HIDRO-: agua	MORFO: forma	TERMO-: calor
-CRACIA: gobierno	HIPER-: sobre	NEO-: nuevo	XENO-: extranjero
CRONO-: tiempo	HIPO-: bajo	NOMÍA-: ley	ZOO-: animal
		-OIDE: parecido a	

1. Teniendo en cuenta su composición, explica el significado de las siguientes palabras: *neuralgia, antropología, oligarquía, bicéfalo, bibliografía, biografía, cronómetro, disfunción, germanofilia, xenofobia, geología, hidrofobia, hiperactivo, isomórfico, macrocéfalo, microorganismo, misoneísta, misógino, misántropo, antropoide, polifuncional, polígono, telescopio, hipotenso, homófono, otitis, artritis, conjuntivitis, homeopatía, pluscuamperfecto, psicopatología, pediatría, termoluminiscencia, fotofóbico, discapacitado, oligarquía, democracia, gastroenteritis, hidroavión, hipermercado, microscopio, xenofobia, zoomorfo.*

Derivativos de carácter valorativo

1. **Diminutivos:** palabras formadas con morfemas derivativos que indican la disminución de la magnitud de lo referido por el lexema, y la visión afectiva del objeto: **-ito, illo-, -ico, -uelo, -ete,** etc. Algunos de ellos se han lexicalizado y han constituido palabras derivadas de significado distinto al del lexema base: *bombilla, baldosín, caseta, tranquilo., etc.*
2. **Aumentativos:** incrementan la magnitud de lo indicado por el lexema: **-ón, -ona, -azo, -ote...** : *pescozón, porrazo.*
3. **Despectivos:** que indican el menosprecio de la realidad significada: **-aco, -acho, -ajo, -astro, -orrio, -uco, -ucho:** *perrucho, marimacho, ricacho.*

- Comenta el valor de los sufijos en los siguientes vocablos: *arbolito, fragancia, arenal, camastro, hombrón, colgajo, animalazo, francés, cobrador, murciano, gentuza, chiquillo, claridad, arboleda, cocinero, periodista, pajarraco, cosica, cortesía, muchachote.*
- Observa la siguiente lista de palabra derivadas. Escribe en la columna de la izquierda la palabra de la que se derivan, y en la columna de la derecha, una nueva palabra derivada añadiendo un sufijo a la de la columna central:

	final	
	urbano	
	mortal	
	paterno	
	nacional	
	purificar	
	comercial	

PALABRAS COMPUESTAS

Se trata de palabras formadas mediante un proceso de composición, de manera que se unen dos palabras que pueden ser dos lexemas (**agua – nieve**) o dos morfemas gramaticales independientes (**por – que // aun – que**):

LEXEMA 1 + LEXEMA 2 + MORFEMAS DESINENCIALES

Algunos ejemplos de composición son los siguientes:

<i>Ferrocarril</i>	SUSTANTIVO + SUSTANTIVO
<i>Cejijunta</i>	SUSTANTIVO + ADJETIVO
<i>Castellanomanchego</i>	ADJETIVO + ADJETIVO
<i>Mediodía</i>	ADJETIVO + SUSTANTIVO
<i>Maniatar</i>	SUSTANTIVO + VERBO
<i>Salvapatrias</i>	VERBO + SUSTANTIVO
<i>Vaivén</i>	VERBO + CONJUNCIÓN + VERBO
<i>Malnacido</i>	ADVERBIO + ADJETIVO
<i>También</i>	ADVERBIO + ADVERBIO
<i>Porque</i>	PREPOSICIÓN + CONJUNCIÓN

Del mismo modo que puede crearse una palabra derivada a partir de otra derivada, también se puede crear una derivada partiendo de una compuesta. Es el caso de '**paragüero**', formada mediante la unión del sufijo **-ero** a la palabra compuesta '**paraguas**', y de '**hispanoamericano**', construida añadiendo el sufijo **-ano** a la palabra compuesta '**Hispanoamérica**'. E incluso, puede surgir una palabra compuesta a partir de una derivada. Así, '**hispanohablante**' se forma por composición al unirse el lexema '**hispano**' a la palabra derivada '**hablante**' (habla- + -ante).

- Hay palabras compuestas en las que se han unido más de dos palabras previas, como, por ejemplo, '**vaivén**', formada por **va + y + ven**. Teniendo esto en cuenta, explica la estructura de: *correveidile // metomentodo // tentempié.*
- Escribe palabras compuestas a partir de las siguientes formas verbales: *guarda (guardaespaldas); // tira // mata // chupa // corta // toma // saca // quita // rompe // abre // pisa // sopla.*

PALABRAS PARASINTÉTICAS

Hemos visto que, cuando a un lexema se le une más de un morfema derivativo, o un morfema derivativo y otro lexema, estas uniones guardan un orden. Pero hay ocasiones en las que las nuevas palabras se crean empleando **simultáneamente** dos procedimientos de creación léxica. Unas veces, se utilizan al mismo tiempo la **prefijación** y la **sufijación**: ‘**atardecer**’ se ha constituido añadiendo al mismo tiempo al lexema **-tard-** el prefijo **a-** y el sufijo **-ecer**, como se comprueba viendo que no existen ni *atarde ni *tardecer.

Otras veces, se usan de manera simultánea la **composición** y la **sufijación**, como en ‘**quincañero**’, donde al lexema **añ-(o)** se le han unido al mismo tiempo la palabra *quinca* y el sufijo **-ero**.

LEXEMA 1 + LEXEMA 2 + MORFEMAS DERIVATIVOS + MORFEMAS DESINENCIALES

Ferro-via-ri-o, siete-mes-in-a, pan-i-agua-do, barrio-baj-er-a, por-dios-er-o-s, pica-pedr-er-a-s; entorpe-cer.

- Forma verbos parasintéticos con la unión de los prefijos **a- / des- / em- / en-** y los sufijos **-ar / -ecer / -izar** a los lexemas de las palabras siguientes: *sucio (ensuciar); rata // negro // temor // duro // corcho // bruto // luna*.
- Escribe un sustantivo, un verbo y un adverbio de la misma familia léxica que los siguientes adjetivos: *torpe (torpeza, entorpecer, torpemente); blando // dulce // oscuro // loco // amargo // simpático // breve // puro // noble // vil // posible*.

LOS INTERFIJOS

Dentro de los morfemas, se suelen incluir los llamados **interfijos**, meros elementos de unión sin significado. Es importante no confundir los interfijos con los prefijos o los sufijos. Así, **-ad-** en ‘**panadero**’ no es un sufijo, ya que no existe la palabra **panad*; es un elemento que sirve para unir el lexema **pan** y el sufijo **-ero**. En cambio, **-al** en ‘**rosaleda**’ es un sufijo, pues sí puede aparecer al final de la palabra: ‘**rosal**’. De modo similar, la **-s-** de ‘**ensanchar**’ no es prefijo, porque no existe la palabra **sanchar*; pero sí es prefijo **en-** en ‘**desenterrar**’, pues puede ir al inicio de palabra: ‘**enterrar**’.

1. De acuerdo con esta distinción, explica la estructura de: *nubecita // nacionalista // polvareda*.

PROCESOS DE FORMACIÓN DE LAS PALABRAS		
Derivación	Composición	Parasíntesis
A) Prefijación: Unión de un prefijo a una palabra ya existente: <i>in-útil, re-conocer</i> .	Unión de dos palabras ya existentes: <i>agua-nieve, por-que</i>	Utilización simultánea de dos procedimientos de creación léxica: - Prefijación + Sufijación: a-tard-ecer - Composición + sufijación: quinca-añ-ero
B) Sufijación: Unión de un sufijo a una palabra ya existente: <i>reloj-ero, nacional-ista</i>		

ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LAS PALABRAS: dos modelos

ATROPELLADAMENTE:

- Clase de palabra:** adverbio de modo
- Características gramaticales:** clase de palabra invariable, es decir, no admite morfemas de género ni de número. El adverbio puede modificar a un adjetivo (*muy bueno*) o a otro adverbio (*muy bueno*) o a un verbo, como es el caso que se analiza (*registrarán atropelladamente*)
- Análisis morfológico: a-tropell-ad-a-mente:** se compone de un **prefijo (a-)**, que verbaliza una palabra; un **lexema (-tropell-)**, el **sufijo de participio (-ad-)**, el **morfema de género femenino (-a-)**, y del **sufijo (-mente)**, que forma adverbios a partir de adjetivos o participios. El procedimiento utilizado en la formación de esta palabra es la **derivación**, que consiste en adjuntar afijos (prefijos, sufijos o interfijos) a un lexema.
- Sinónimo:** precipitadamente.
- Definición:** referido al verbo, una acción realizada con prisa y sin cuidado.

INDUDABLE:

- Clase de palabra:** adjetivo
- Características gramaticales:** clase de palabra variable, pero sólo respecto al número. Modifica a los sustantivos, y puede ejercer las funciones de Adyacente, Atributo y C. Predicativo
- Análisis morfológico: in-dud-able.** Se compone de un **prefijo (in-)**, con valor negativo; un **lexema (-dud-)** un **sufijo (-able)**, que forma adjetivos y aporta el significado de "posibilidad".
- Sinónimo:** evidente, claro, patente
- Definición:** algo o alguna cuestión que no puede ponerse en duda.

● Analiza la formación de las palabras siguientes y explica su significado:

Arterial, irritabilidad, contaminación, silenciador, reproducción, aportaciones, innovación, legislador, apoliticismo, trepadores, enturbiar, decaimiento, bulímica, agitas, disgrega, empobrecimiento, enriquecida, incorporaba, liviandad, despiadado, ingravida, enflaquecer, anacrónico, malhadado, campogibraltareño, desalmados, cortocircuito, papeleta, fotógrafo, fragilidad, sangrantes, resplendor, antiintelectualista, indiferencia, infructuoso, errabundo, esplendorosa, hastiada, vivalavirgen.

SIGLAS Y ACRÓNIMOS

Son unidades léxicas integradas por las letras o sílabas iniciales de dos o más palabras: *RAE, RENFE, AVE, Euromed*, o por la parte inicial de un término y la final de otro: *eurovisión, spanglish, BanEsTo, motel*. El afán de simplificación han hecho proliferar esta terminología, no sólo para designar firmas comerciales o entidades sociales o políticas, sino también elementos y procesos científicos o tecnológicos: *ADN, SIDA*, e incluso nombres de personas: *JFK*.

Ciertos términos han sufrido **acortamientos**, que se han consolidado como palabras nuevas: *zoo(lógico), (auto)bús, cine(matógrafo), foto(grafía)*.

Otras siglas han sufrido por el uso constante un proceso de **lexicalización**, y ya constituyen palabras: *interpol, ovni, radar, láser, talgo, sonar*.

LAS LOCUCIONES

Son combinaciones léxicas fosilizadas, de estructura fija y sentido unitario, acuñadas por la lengua y que memoriza el hablante para repetir las.

Tipos:

1. Con significado:

- **Nominales:** *media naranja, ama de casa, centro de atención*
- **Adjetivas:** *de rompe y rasga, de mal en peor, en los cerros de Úbeda*
- **Verbales:** *darse cuenta, hacer falta, arder en deseos, hacer el agosto*
- **Adverbiales:** *sin ton ni son, más pronto que tarde, hasta luego*

2. Conectivas:

- **Prepositivas:** *con intención de, con objeto de*
- **Conjuntivas:** *por más que, en caso de que, a medida de que, con tal de que.*

- **Sustituye las expresiones realzadas, que son calcos tomados del inglés o del francés, por términos más acordes con el español:**

- El asunto fue tratado a nivel del Consejo de Ministros
- En base a los estudios realizados, se puede decir que ha mejorado la coyuntura económica
- Se ha suspendido un partido en razón del mal estado del terreno.
- Es por eso que no podemos acompañaros al viaje
- Tres son los temas a tratar en el salón de actos
- La reunión tendrá lugar a las cinco.

LÉXICO PROCEDENTE DE OTRAS LENGUAS

Las palabras que usamos en español procedentes de otras lenguas se pueden clasificar en dos grandes bloques:

- **Términos de etimología latina o griega**
- **Préstamos** de otras lenguas, llamados también **extranjerismos**.
- Otras palabras primitivas son de **creación popular**, con carácter afectivo, onomatopéyico, etc.

Términos de origen latino o griego

El castellano es una lengua románica, derivada del latín, del que proceden más de dos tercios de su léxico. Según el momento de su entrada y su grado de transformación, las palabras de origen latino se pueden clasificar en tres bloques:

- Patrimoniales:** la mayoría, que se incorporaron desde el comienzo y son el resultado de la aplicación de las leyes de evolución fonética: *FRIGIDUM > frío; DIRECTUM > derecho; MULIEREM > mujer; SPECULUM > espejo.*
- Cultismos o latinismos:** palabras incorporadas tardíamente al castellano de finales de la Edad Media o posterior, cuando ya estaba formado, y que fueron manejadas por minorías cultas, y poco afectadas por las leyes de la evolución fonética: *DIRECTUM > directo; COLLOCARE > colocar. FRIGIDUM > frígido.* Son también cultismos los llamados **helenismos**, los términos de origen griego incorporados a través del latín o del inglés, y tampoco afectados por la evolución fonética: *oftalmólogo, citoplasma, cromosoma.*
- Semicultismos,** términos híbridos que han sufrido a medias el proceso de transformación: *REGULA > regla / reja; SAECULUM > secular / siglo.*

Estas dos vías de penetración de los términos latinos: la temprana y popular y la tardía y culta, se conjugan en los llamados **dobletes**, que son parejas de palabras distintas, una patrimonial y otra culta o semiculta, que proceden del mismo étimo latino, como resultado de una evolución fonética diferente: *aurícula / oreja; límpido / limpio; clave / llave.*

Préstamos y extranjerismos

Los préstamos léxicos son palabras que se han ido incorporando al castellano procedentes de otras lenguas, aparte de las clásicas, con las que ha tenido contacto por razones políticas, culturales, comerciales, etc.

1. Los **germanismos** son términos de las lenguas germánicas, generalmente relacionadas con la guerra: *guerra, yelmo*, el ajuar: *falda, blanco*, o la onomástica: *Alfonso, Elvira*. Germanismos modernos son *cuarzo, zinc, potasa, búnker*.
2. Los **arabismos** son varios miles de palabras provenientes de la dominación árabe de la Península durante ocho siglos. Pertenecen a todas las esferas de la actividad humana: *atalaya, alférez, alcachofa, aceite, azahar, zoco, arroba, maravedí, alcoba, azotea, alcantarilla, albornoz, alcalde, álgebra, alquimia, jarabe, Guadiana, Alhama...*
3. Los **galicismos** son términos del francés, que se incorporaron desde la Edad Media: *mensaje, manjar, mesón, vergel, jardín*, y sobre todo en los siglos XVIII y XIX, junto con las ideas políticas y sociales de la Revolución y el prestigio de la cultura y la moda francesas: *burocracia, sofá, parlamento, chaqueta, pantalón, bisutería, hotel*.
4. Entre los **italianismos**, introducidos sobre todo en los siglos XVI a XVIII, predominan los referidos al arte, la literatura y la música: *novela, terceto, soneto, cuarteto, batuta, partitura*.
5. Los **americanismos** son voces de las lenguas indígenas de América, incorporadas a partir del siglo XVI: *tomate, chocolate, patata, canoa, maíz*.
6. Los **anglicismos**, del inglés, se introducen a partir del XIX: *tranvía, turista, túnel, jersey, filme, rock*. Muchos anglicismos son **calcos semánticos**, ya que se imita la estructura y el significado de la expresión, pero con palabras castellanas: *weekend > fin de semana (el finde)*.
7. **Préstamos de lenguas peninsulares**: **vasquismos**: *boina, perro, izquierdo*; **catalanismos**: *faena, butifarra, peseta, embrollar*; **portuguesismos y galleguismos**: *brincar, chubasco, sarpullido*.
8. **De lenguajes de germanía**, usados por delincuentes: *chirona, peluco, tanda*, o son **gitanismos**: *canguelo, camelar, postín, payo*.

Estos préstamos presentan distinto grado de adaptación a la fonética castellana: desde aquellos que han sufrido profundas transformaciones que los alejan de su étimo de procedencia: *mitin, bisutería*, hasta los llamados **extranjerismos o xenismos**, que conservan intacto su significante extranjero: *chalet, camping, sándwich, airbag*.

CREACIONES POPULARES

Numerosas palabras del castellano son fruto de la **creatividad popular**, voces expresivas que traducen una visión afectiva o una imitación onomatopéyica de la realidad: *maullar, patatús, teta, tuntún, zampar*. Y la **etimología popular** hace que ciertas palabras adquieran una forma peculiar por asociarlas los hablantes a la morfología o al significado de otras: *antozano* (lugar alto) > *altozano*, de anto- por alto; de “ferrojo” salió *cerrojo*, por contagio con “cerrar”.

*Señala en este texto disparatado palabras usadas con una falsa etimología popular, a partir de la confusión con otras de significante parecido:

YO SOY INMINENTE

A veces tengo unas admoniciones increíbles, como una especie de versiones de las cosas, ¿sabes? Me vienen de repente, por un sueño que he tenido, o por un asentimiento. Paqui dice que todo son alusiones mías, pero de eso ni hablar (...) Hay que tener presente que la Paqui tiene el marido empotrado en la cama desde hace años y de eso nadie sale inerte (...)

La Paqui ahora no me cuenta nada, porque lleva una época muy perceptible, pero antes estábamos muy penetradas las dos. Lástima. Desde que se ha ido a esa organización de casas endosadas no hay quien le diga nada.

Flavia COMPANYY, *Trastornos literarios*

LAS PALABRAS SEGÚN SU USO

En una lengua, la vitalidad de las palabras está condicionada por su uso, que da lugar a distintos niveles léxicos:

1. Arcaísmos y neologismos:

En función de su incorporación más o menos reciente y de la vigencia de su uso, cabe distinguir dos tipos de términos:

- a) **Arcaísmos:** Palabras generalmente patrimoniales de larga vida en la lengua, cuyo significante (*vido, trujo, mesmo*) o significado (*físico = médico; catar = mirar; cuadra = habitación*) ha caído en desuso, e incluso ha desaparecido: *ca (porque), maguer (aunque), cabe, so*.
- b) **Neologismos:** Vocablos de reciente incorporación o creación, que son percibidas como nuevas por los hablantes, hasta que pierden esa condición debido a su uso. (Todas las palabras que se han ido incorporando a la lengua –cultismos, extranjerismos, creaciones populares, derivadas y compuestas, siglas y acrónimos, han sido, en algún momento, neologismos) La mayoría acaban usándose de manera natural, pero, ahora mismo, podríamos citar las siguientes: *bypass, transgénico, efecto invernadero, calentamiento global, reajuste de tarifas, etc.* Actualmente, buena parte de los neologismos provienen del inglés, y se vinculan a la ciencia, la economía, el periodismo y la informática.

2. Cultismos, tecnicismos y vulgarismos:

En cuanto al ámbito más o menos restringido de su uso, podemos distinguir varias clases de palabras:

- a) **Cultismos:** Aquellas palabras que pertenecen al código elaborado del lenguaje culto.
- b) **Tecnicismos:** Son los términos especializados con que se designan de forma precisa los elementos y procesos de una determinada ciencia o actividad humana. Sus fuentes son variadas: **cultismos de etimología griega o latina:** *teorema, cistitis*; **préstamos** de otras lenguas, sobre todo del inglés, más o menos castellanizados: *lead, módem, electroshock, software*; **creaciones de la propia lengua**, mediante composición, derivación o formación de acrónimos o siglas: *ADN, malformación, atómico*; **adaptación** de palabras de uso común, cuyo significado se especializa: *crystal, conjunto, película*.
- c) **Vulgarismos:** Aquellas palabras que han sufrido una degradación de su forma (*anduve por anduve, ostentóreo por estentóreo, abujero por agujero*) o de su significado (*coger por caber*) o se han quedado fosilizadas, convirtiéndose en arcaísmos: *vinistes, semos diez, truje, huego*, a causa de la ignorancia de algunos hablantes que las usan.

- Traduce los siguientes textos vulgares al habla coloquial y subraya los vulgarismos:
M'ha dao la pasma en la gobisel un par de soplamocos en los mismos morros, ¡zas!, aunque menda lerenda ni mú, achantao, que ni hablar del peluquín, macho, el hijo de mi mare sin soltar prenda.

Afloja la pasta gansa, tío gilí -le dije-. Y dende ese momento, ¡fium!, me doy el piro forrao de pelas, bien fardao, t'aseguro que mesmamente te pués morir d'envidia, tío.

- Comprueba si los cultismos del lenguaje gongorino que critica Quevedo en el poema se siguen percibiendo como tales, se han incorporado a la lengua común o han desaparecido:

*Quien quisiere ser culto en sólo un día,
La jeri (aprenderá) gonza siguiente:
Fulgores, arrogar, joven, presiente,*

Candor, construye, métrica armonía;

**Poco mucho, si no, purpuracia,
Neutralidad, conculca, erige, mente,
Pulsa, ostenta, librar, adolescente,
Señas traslada, pira, frustra, arpía.**

**Cede, impide, cisura, petulante,
Palestra, liba, meta, argento, alterna,
Si bien, disuelve, émulo, canoro.**

LÉXICO		
Palabras patrimoniales	Arcaísmos	Neologismos
Palabras que provienen del latín y que han evolucionado: SPECULUM > <i>espejo</i>	Palabras que desaparecen o caen en desuso: ' <i>otrora</i> ', ' <i>acullá</i> ', ' <i>hogaño</i> '.	Palabras nuevas creadas mediante procedimientos de creación léxica.
PROCEDIMIENTOS DE CREACIÓN LÉXICA		
MORFOLÓGICOS	PRÉSTAMOS	SIGLAS, ACORTAMIENTOS, ACRÓNIMOS, ABREVIATURAS
<ul style="list-style-type: none"> ● Derivación: '<i>submarino</i>' ● Composición: '<i>vaivén</i>' ● Parasíntesis: '<i>amanecer</i>' 	<ul style="list-style-type: none"> ● Adaptados: '<i>alfombra</i>' ● Extranjerismos: '<i>hall</i>' 	'AVE', ' <i>Rafa</i> ', ' <i>talgo</i> ', ' <i>Sr.</i> '

LAS VARIEDADES DE LA LENGUA

1. La lengua y el habla
2. Unidad y diversidad de la lengua:
 - 2.1. Diversidad espacial o variedades diatópicas: el andaluz y el español de América
 - 2.2. Variedades sociales o diastráticas: nivel culto o código elaborado, código restringido, nivel vulgar.
 - 2.3. Hablas de grupos sociales o profesionales.
 - 2.4. Variedades situacionales o diafásicas: el registro idiomático coloquial.

1. La lengua y el habla

El **lenguaje** es la capacidad universal de comunicarse por medio de signos articulados, propia de la naturaleza humana.

La **lengua** es la realización de esa facultad del lenguaje por una comunidad social determinada, mediante un sistema de signos pertenecientes a un código diferenciado, conocido por todos los hablantes. Existen varios miles de lenguas en el mundo, cuya importancia varía en función de su extensión geográfica, el número de hablantes y la relevancia de sus productos culturales y literarios.

El **habla** es la actualización concreta que cada hablante o grupo de hablantes hacen de la lengua.

2. Unidad y diversidad de la lengua

El código de la lengua es un sistema abstracto e ideal que sólo se hace operativo cuando se convierte en **norma**, en un conjunto de usos admitidos por la comunidad.

La norma recoge los principios generales del sistema de la lengua (cinco fonemas vocálicos, -a como morfema de género femenino, las conjugaciones verbales...), pero también las variedades de uso consagradas como correctas y generalmente aceptadas (formas irregulares de verbos, femeninos asistemáticos: actriz/actor, toro/vaca...). Se llega así a la **lengua común** o **lengua estándar**, que asegura la comunicación entre todos los miembros de la comunidad lingüística, por encima de las variedades producidas por la ubicación geográfica o el nivel social de los hablantes.

La lengua es el resultado de la **tensión entre dos tipos de fuerzas** aparentemente contradictorias, pero que constituyen la razón de su permanencia y evolución:

1. **Centrípetas**, que tienden a darle uniformidad y convertirla en la lengua común de un pueblo. Estos factores serían la escuela (que fomenta el uso normativo de la lengua), los medios de comunicación (que influyen e imponen un modelo uniforme de uso), los medios de locomoción (que facilitan el contacto y permiten la uniformación de costumbres, modos de vestir, diversiones y hábitos lingüísticos) y las grandes ciudades (que facilitan la nivelación de los usos sociales tendiendo a crear una lengua común, por encima de los usos particulares).
2. **Centrífugas**, debidas a factores históricos, geográficos o socioculturales que tienden a diversificar la lengua, a establecer usos peculiares: las **hablas**, en los distintos territorios y grupos sociales en que se utiliza. El efecto de estos factores da lugar a dos tipos de hablas:
 - Los **dialectos** y las **hablas locales**, que se definen como **variedades diatópicas, geográficas**, que se han gestado a lo largo del tiempo debido a circunstancias geográficas, históricas o socioeconómicas que han afectado a los diversos territorios en que se habla una lengua.
 - Los **niveles de uso de la lengua** y los **lenguajes especializados**, que constituyen las **variedades diastráticas o sociales**, debidos a los estratos socioculturales que existen en toda comunidad lingüística, sobre los que operan multitud de factores que dan origen a un uso diversificado y plural de la lengua.

2.1. Diversidad espacial o variedades diatópicas: el andaluz y el español de América.

España es un ejemplo de cómo los factores espaciales y las circunstancias históricas han contribuido a una rica y variada situación lingüística. Esta diversidad viene dada por la existencia de **cuatro lenguas** con una larga historia, gran variedad de dialectos y una rica tradición cultural. Mientras que el vasco o euskera es una lengua prerrománica de origen desconocido, las otras tres: el castellano, el catalán y el gallego son **lenguas románicas o romances**, resultado de la evolución del latín en los reinos cristianos que fueron surgiendo en el norte de España tras la invasión musulmana. Veámoslo en un cuadro:

FAMILIA	LENGUA MADRE	DIALECTOS HISTÓRICOS	LENGUAS ROMÁNICAS	DIALECTOS ACTUALES
I N D O E U R O P E O	L A T Í N	Gallego-portugués	GALLEGO PORTUGUÉS	
		Astur-leonés		Leonés Bable
		Castellano	ESPAÑOL O CASTELLANO	Extremeño Murciano Andaluz Canario Español de América Sefardí
		Navarro-Aragonés		Aragonés
		Catalán	CATALÁN	Central Balear Rosellonés Alguerés Leridano Andorrano Valenciano
		Mozárabe (desaparecido)		
		V A S C A	V A S C A	

El **castellano**, en principio, es el dialecto romance del pequeño condado de Castilla, y tanto la posición central del reino de Castilla en la Península como su hegemonía en la Reconquista le permitió extenderse por gran parte del territorio peninsular. Esta expansión fue el eje de su diversificación dialectal:

- Su hegemonía cultural frente a los dialectos vecinos hizo que absorbiera al leonés y al aragonés, que no lograron su consolidación como lenguas.
- La expansión hacia el sur originó los **dialectos meridionales**, que son el resultado de la diversificación moderna del castellano en estos territorios peninsulares tras la Reconquista: **andaluz**, extremeño, murciano, o de su expansión ultramarina: canario y **español de América**.

2.1.1. El andaluz

Es el dialecto peninsular de mayor extensión y prestigio social; se extiende por las ocho provincias de Andalucía, cuenta con variedades subdialectales (andaluz occidental y oriental), lo hablan unos ocho millones de personas y es patrimonio cultural de todos los andaluces sin distinción de clase ni de cultura, lo que supone una enorme aceptación y prestigio social, que no tienen los demás dialectos.

Cuenta con abundantes **rasgos fonéticos** propios, muchos de los cuales comparte con los dialectos vecinos:

Ceceo, en la zona suroccidental, y seseo, en la central	<i>Zacar, coza; seresa, sapato</i>
Yeísmo: convertir el fonema /l/ en /y/	<i>Chiquiyo, Zeviya</i>
Confusión entre <i>r</i> y <i>l</i> en posición final de sílaba	<i>Cardero, borsiyó</i>
Pérdida de la <i>-s</i> final de palabra	<i>Lo niño</i>
Aspiración de <i>-s</i> en posición final de sílaba	<i>Rahcar, mihmo</i>
Pérdida de la <i>-d-</i> y otras consonantes intervocálicas	<i>Resultao, tó, sufrío, tié, miaja</i>
Aspiración de la <i>h</i> , o de la <i>j</i>	<i>Hartarse; hitano</i>
Pronunciación fricativa de la <i>ch</i>	<i>Nose, musaso</i>

Sin embargo, se consideran **vulgarismos** o transgresiones de la norma lingüística por desconocimiento de la misma, y además, coincidentes con el castellano, los siguientes:

- Conversión de hiatos en diptongos: *Juaquín*
- Alteración de diptongos: *sais* por “seis”
- Desarrollo de una *g-* o una *b-* iniciales en palabras con diptongo “ue”: *agüelo, güeso*
- Cambio de posición en los sonidos: *nadie*
- Pérdida de la “e” ante vocal en los monosílabos ME, TE, SE, QUE ...: *sa perdío*
- Adición de una *-s* a la 2ª persona del singular de los verbos en pretérito simple: *estuviste*
- Desarrollo de una “r” en imperativos: *sentaros*
- Uso del artículo con nombres propios: *la María, la Carmen*

En **morfosintaxis** destaca la sustitución de *vosotros* por *ustedes* en la segunda persona del plural: *Ustedes sabéis* Y como **vulgarismos**, se señalan los **anacolutos** o falta de concordancia: *Yo lo que me gustaría...*, la inversión pronominal: *¿me se oye?*, los dequeísmos: *resulta de que...*; alteraciones verbales: *conducí, andé*; gerundio de posteridad: *entré en el ascensor pulsando después el botón de la 4ª planta*.

También posee un **léxico específico**:

Arabismos	<i>Leja, zafa, aljofifar</i>
Arcaísmos	<i>Agora, manque</i>
Voces de procedencia catalano-aragonesa	<i>Endeñar, guiscar</i>
Términos de argot y creaciones del habla popular	<i>Menda, esnucarse, espabilar</i>
Abundancia y uso expresivo de diminutivos y aumentativos	<i>Cabezón, chiquirritín</i>

Pero serían considerados vulgarismos, como en castellano, los extranjerismos innecesarios: *footing, pub*; las muletillas: *ea, bueno, pues (poh)*; ciertas expresiones: *contri más*; hipocorísticos: *la Pelos*.

EJERCICIO

Describe los rasgos más relevantes de la modalidad lingüística andaluza que se reflejan en los siguientes fragmentos:

1. *¿Tú a quién quieréh máh, a tu padre o a mí?, y me diho: “yo te quiero máh a ti porque te veo máh que a mi padre, que se yeva to er día trabahando y lo veo mu poca vese”.*

(En este fragmento del texto aparecen reflejados los siguientes rasgos característicos de la

modalidad lingüística andaluza:

- Aspiración del sonido “h”: Se percibe en los casos de “quiereh, máh, poca”, en lugar de la –s final de sílaba o palabra, y en el del sonido “j” de “trabajando”.
- Yeísmo: fenómeno que consiste en la fusión de dos fonemas: “i” y “y”, en uno solo, realizado fonéticamente como “y”: “yeva”. Es un rasgo muy extendido por toda la comunidad hispanohablante.
- Confusión entre “r” y “l”: En andaluz, la solución más generalizada es pronunciar siempre como “r”: “er día”.
- Seseo: consiste en la pronunciación de los sonidos “z” y “s” como “s”: “vese”. Según algunos autores, junto al ceceo es el fenómeno más típico del dialecto andaluz.
- Pérdida de consonantes finales, como en “vese”, en que desaparece la –s final.
- Otros rasgos serían las reducciones de las palabras “todo” > “to” y “muy” > “mu”, que son relegados a ambientes populares o muy coloquiales y rechazados en los niveles cultos.)

2. El tío Joaquinito da unos golpes sobre la albarda y dice:

- *Pésimo, pésimo, pésimo.*

Y luego, tras pasarse el pulgar y el índice por la comisura de los labios:

- *Uhté eh un hombre de rasón; yo he nasío en er jariná d'un molino, y por eso tengo la cabeza branca. Yo he corrió musho, musho. ¿Sabe uhté en qué noh paresemo nosotroh a Nuehbro Zeñó Hesucríhto? Nozotroh loh ehpañoleh ehtamo pasando la pasión como Nuehbro Zeñó Hesucríhto. Lo tre clavo zon lo tre trimehtre de la contribución; er lansaso e er cuarto trimehtre; la corona de e'pina e la sédula personá, y lo asotaso que no e'tan dando son loh consumoh.*

2.1.2. El español de América

El **español de América** es la realización peculiar que se hace del castellano en los países de Hispanoamérica. En principio, esta situación lingüística es el resultado de la colonización del continente americano por parte de España, que arranca del descubrimiento de Colón y concluye con la independencia de la mayoría de los países, a principios del siglo XIX, y la pérdida de Cuba y Puerto Rico en 1898. Pero en el momento de la independencia, los hablantes del castellano eran una minoría constituida por los españoles y las clases criollas ilustradas, ya que las comunidades indígenas habían conservado casi intactas sus lenguas autóctonas al cabo de tres siglos de colonización. Y fue tras la independencia cuando se produce el proceso de regularización y expansión del español, propiciada por los gobiernos de las nuevas repúblicas que veían en la unificación lingüística un factor decisivo para la unidad nacional y la cohesión interamericana.

Hoy hablan español unos 350 millones de personas en dieciocho repúblicas del centro y sur de América; y este panorama se completa con la creciente expansión por diversas áreas de Estados Unidos (California, Arizona, Tejas, Florida, Nueva York) que lleva a cabo una minoría hispánica que va ganando cada vez más influencia política, cultural y mediática. (No podemos olvidar el fenómeno del **spanglish**, forma de expresión en que los enunciados en español se salpican de palabras y modismos del inglés. Como ejemplo, leamos una “traducción” del Quijote: “*En un placete de La Mancha of which nombre no quiero remembrearme, vivía, not so long ago, uno de esos gentlemen who always tienen una lanza en the rack, una buckler antigua, a skinny caballo y un grayhound para el chase*”. Ilan Stavans)

El español de América goza de una considerable uniformidad, aunque convive con numerosas lenguas indígenas como el maya, quechua, aymará o guaraní de países como Guatemala, Perú, Bolivia y Paraguay. Allí se utiliza el español en las relaciones formales, y la lengua indígena en las relaciones familiares.

RASGOS CARACTERÍSTICOS:

1. **Rasgos fonéticos:** En su mayor parte provienen de los dialectos meridionales de España, el andaluz, el canario y el extremeño, cuyos hablantes llevaron allí fenómenos vulgares de esas hablas: **seseo** (*plasa*), **yeísmo** (*caye*, *pojo*), **aspiración de -s final de sílaba o de palabra** (*dehpueh*), **trueque de r/l al final de palabra** (*carma*, *barcón*), **pérdida de -r/-l finales** (*papé*), **aspiración de “h” y “j”** (*juego* = fuego). Otros fenómenos son **vulgarismos: confusión de vocales átonas** (*sigún*), **diptongaciones indebidas** (*rial*), **reducción de grupos consonánticos** (*dotor*).
2. **Rasgos morfosintácticos:**
 - Destaca sobre todo el **voseo**, que consiste en utilizar la forma arcaizante *vos* en el tratamiento familiar, en lugar de *tú* / *ti*: *vos tenés*, *te lo dije a vos*.
 - Empleo de **ustedes** en vez de “vosotros”: *ustedes no saben el cuento*
 - Uso de formas verbales de **2ª persona** terminadas en **-es**, frente a las acabadas en **-éis**: *vos sabés*, *vos tenés*.
 - Uso casi exclusivo del **pretérito perfecto simple**, frente al compuesto: *¡Qué bueno que viniste!*
 - Uso de **perífrasis de infinitivo** con valor de futuro: *He de verlo* = lo veré; también abundan **las perífrasis de gerundio**: *¿Cómo le va yendo?*
 - Abuso del “**dequeísmo**”, que se ha extendido también por España: *pienso de que...*
 - Utilización muy generalizada del galicismo “*es por esto que...*”
 - Uso abundante de **diminutivos** y aumentativos: *ahorita*
 - Utilización de **adverbios peculiares**: *nomás* = de una vez (*Cállate nomás*), *recién* = ahora mismo (*Llegó recién*), *cómo no*. O también, adverbialización del adjetivo: *Viste lindo*.
 - **Anteposición del posesivo al nombre**: *diga, mi hijo*.
 - Sustitución **del posesivo por el pronombre personal con preposición**: *es problema de nosotros*.
3. **Elementos léxicos:** aparte del vocabulario estándar, común con el de España, hay tres caudales que engrosan el español de América y contribuyen a su riqueza y variedad:
 - **Arcaísmos:** pervivencia de vocablos del español clásico del Siglo de Oro, hoy transformados o desaparecidos en la Península, pero que allí son utilizados aún: *mesmo*, *fierro*, *frazada* (manta), *prieto*, *candela*, *pollera*, *platicar*, *recordar* (despertar), *enojo*, *cobijo*, *catar*, *prieto*. Algunos han adquirido un significado específico: *estancia* = hacienda campesina; *vereda* = acera, *manejar* = conducir.
 - **Voces indígenas:** Designan realidades propias del ámbito americano, algunas de las cuales se incorporaron al castellano y a otras lenguas europeas: *butaca*, *canoa*, *chocolate*, *loro*, *maíz*, *patata*, *tomate*, *tabaco*. Otras son exclusivas de aquel léxico: *chacra*, *vicuña*, *mucama*, *picana*, *zopilote*, *guajalote*, *botar*, *choclo*.
 - **Neologismos:** palabras derivadas de otras ya existentes mediante la sufijación: *carriar*, *caballada*, *platicada*. O préstamos de otras lenguas: del italiano, francés, afronegrismos, y sobre todo, del inglés, cuya máxima representación es el spanglish: *carro* (de “car”, coche), *rentar* (alquilar, de “to rent”), *lonchi* (almuerzo, de “lunch”).

1. Explica el fenómeno del voseo basándote en el siguiente texto:

- Perfecto –dijo Oliveira-. Sólo que esta realidad no es ninguna garantía para vos o para nadie, salvo que la transformes en concepto, y de ahí en convención, en esquema útil. El solo hecho de que vos estés a mi izquierda y yo a tu derecha hace de la realidad por lo menos dos realidades, y conste que no quiero ir a lo profundo y señalarte que vos y yo somos dos entes absolutamente comunicados entre sí salvo por medio de los sentidos y la palabra.
- Horacio –se lamentó Gregorovius- tiene razón, no podés aceptar así nomás eso que creés la realidad. Lo más que podés decir es que sos, eso no se puede negar sin escándalo evidente.

Julio CORTÁZAR, *Rayuela*

2. Señala y explica los rasgos del español de América que encuentres en este texto argentino, y trata de distinguir también los rasgos dialectales de los simples vulgarismos:

Esto no era más que una maniobra para hablarme a solas. Ni bien nos encontramos afuera, me dijo:

- Vos te has juido 'el pueblo.
- No digas nada, hermanito, mirá que me comprometés.
- ¿Te comprometo? ¡Qué traza! ... Y ¿vah'a trabaja'?
- ¿Y de no?
- Güeno ... dale agua al petiso ... Mirá, allí viene el mayordomo.

Esperamos que un inglés acriollado llegara ante nosotros y, después del saludo, hice mi pedido.

- No tengo trabajo que dar –dijo bajando del caballo.
- Entonces, ¿me da permiso pa comé? Enseguidita después me voy.
- ¿P'adónde vas a ir?
- P'allá –contesté estirando la mano al azar.

2.2..Variedades sociales o diastráticas: nivel culto o código elaborado, código restringido, nivel vulgar.

La estratificación de la sociedad en grupos diferenciados da lugar a uso peculiares de la lengua, condicionados por una serie de factores sociales y culturales de diversificación, tales como el **lugar de residencia** (hablas rural y urbana, hablas del centro de la ciudad y de los suburbios), **el acceso a la educación y la cultura** (habla de las personas instruidas frente a los analfabetos totales o funcionales), **la actividad profesional y los gustos y aficiones** (usos especializados de la lengua), **la edad** (diferencias de expresión entre jóvenes y mayores, padres e hijos), **el sexo** (matices expresivos entre el habla de mujeres y hombres), **factores familiares o religioso-morales** (tradicionalmente distinguían a los individuos, pero ya el espíritu laico va nivelando esas diferencias). Estos condicionamientos suelen concurrir simultáneamente, y no de forma independiente, en la producción de cada tipo de textos. Así, por ejemplo, un texto del andaluz, puede ser, a la vez, según los casos, culto y formal, culto y coloquial, popular y coloquial.

Todos estos factores están en la base de dos de los grandes **niveles de uso de la lengua**:

1. **La lengua culta y la lengua estándar**
2. **La lengua vulgar**

Y también son el fundamento de las **hablas de grupos sociales o profesionales**: lenguajes profesionales o **jergas**, y lenguajes marginales o **argot**.

NIVEL CULTO:

Lengua culta o **código elaborado** es el sistema lingüístico que utilizan las personas cultas, que conocen y manejan adecuadamente las unidades de la lengua y sus reglas de combinación, lo que les permite expresar cualquier contenido, por complejo que sea, con exactitud y corrección. Veamos sus rasgos:

RASGOS FONÉTICOS

Vocalización precisa de fonemas y sílabas	Se evita la pronunciación relajada de consonantes como la "d", no se comen ninguna sílaba, se pronuncian claramente los diptongos.
Entonación adecuada de las palabras	No se amontonan las palabras, se marcan las diferencias entre sílaba tónica y átona.
Entonación correcta y elegante del discurso	Se respetan las pausas y se marca la línea melódica de los grupos fónicos: enunciativa, exclamativa, interrogativa, etc.
Utilización de recursos enfáticos	Se resaltan conceptos clave, se marcan los matices afectivos y la intención irónica...
Uso correcto de las normas ortográficas en la lengua escrita	Ausencia de faltas de ortografía, acentuación y puntuación cuidadas.

RASGOS MORFOSINTÁCTICOS

Coherencia en la ordenación de las ideas

Concordancias gramaticales adecuadas

Variedad y precisión en el uso de los tiempos verbales

Uso correcto de los conectores que relacionan párrafos y enunciados

Escasez de enunciados inacabados

RASGOS LÉXICOS: riqueza y precisión

Dominio de un amplio vocabulario activo y pasivo

Uso de una terminología técnica y precisa, que designa con exactitud los conceptos: tecnicismos, neologismos, citas textuales

Conocimiento de un amplio repertorio de sinónimos, entre los que se elige el más adecuado para la situación

Gusto por las enumeraciones, paralelismos, reiteraciones expresivas.

Variedad y elegancia en el uso de adjetivos y adverbios

Precisión y rigor en la utilización del léxico formal: determinativos, preposiciones y conjunciones

Escasez de muletillas.

El lenguaje **formal o estándar** es una variante del código culto que respeta las normas de corrección, pero sin extremar las exigencias: es el estilo de los medios de comunicación y de la conversación cuidada.

1. Señala algunas características de la lengua culta en este texto de Azorín:

Queridos amigos: En 1835, viajando Larra por los páramos deshabitados de Extremadura, después de haber recorrido —en la soledad y el desamparo— los viejos, pedregosos, polvorientos caminos de Castilla, preguntaba, haciendo un alto en su peregrinación: “¿Dónde está España?”. La pregunta de Larra no ha sido contestada todavía. Han pasado ochenta años y aún podemos formular esa interrogación melancólica del satírico. ¿Dónde está España? Podemos formular esa interrogación a la vista del espectáculo que nuestro país ofrece. Salid de Madrid y encaminaos a un pueblecillo de Castilla, de Levante o de Andalucía. Dejad atrás vuestros libros, los teatros, la charla amena en la tertulia, el paseo al anochecer por la calle reverberante de luz y bulliciosa. Olvidaos de las eternas y alucinadoras discusiones del Salón de Conferencias. Quedaos a solas con vosotros mismos. Ante vosotros se extiende el panorama de la campiña española. Ya no escucháis discursos grandilocuentes; ya no columbráis cruzar raudo el automóvil de un ministro. El camino está desolado, casi yermo; estos pobres labriegos que lo labran, apenas pueden, con lo que de la tierra sacan, satisfacer angustiosamente al fisco y pagar las deudas exorbitantes de la usura.

¿Dónde está España? ¿Dónde está la fortaleza de España? Los países no son fuertes ni por sus ejércitos ni por sus acorazados. No sirven de nada ejércitos y acorazados cuando millares y millares de campesinos perecen en la miseria y la inanición. La fortaleza es una resultante del bienestar y de la justicia social. Al recorrer estos campos secos y grises; después de hablar con estos labriegos resignados y tristes, cuando hemos estado en sus pobres viviendas, y hemos paseado por las callejuelas de los pueblos, y hemos asistido, hora por hora, al vivir cotidiano, fraternalmente, de estos hombres que, siendo compatriotas nuestros, parecen habitantes de otro hemisferio, un sentimiento profundo se apodera de nuestro espíritu. Es indignación y es esperanza; es abatimiento y es impetuoso deseo de aniquilamiento y renovación. Todo se junta y se revuelve tumultuosamente en el fondo de nuestro ser.

AZORÍN, Castilla

CÓDIGO RESTRINGIDO O NIVEL ESTÁNDAR

A medio camino entre el código elaborado (del nivel culto y estándar) y el nivel vulgar, se puede distinguir un **código restringido**, caracterizado por el escaso dominio de las unidades y las reglas de la lengua, lo que conlleva una pobreza expresiva que, sin ser del todo incorrecta, supone una importante limitación comunicativa para gran parte de la población, de formación cultural incompleta.

<p>Léxico: pobre y poco variado</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Escasez de sinónimos, que no permite elegir el adecuado para cada ocasión, o más de uno para el mismo objeto ➤ Adjetivos y adverbios comodín, de escasa originalidad: <i>estupendo, maravilloso, fenomenal, superbién</i> ➤ Léxico emotivo bastante primario: palabras malsonantes, interjecciones ➤ Apelativos vulgares de tono familiar: <i>tío, niño, nene, colega, tronca.</i>
<p>Entonación emotiva</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Tono elevado de la voz, ya que se intenta imponer el discurso no por la fuerza de los argumentos, sino por el volumen de la voz ➤ Uso de afirmaciones, negaciones, exclamaciones y mandatos de carácter rotundo.
<p>Morfosintaxis poco elaborada</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Oraciones breves y simples ➤ Vacilaciones, interrupciones, oraciones inacabadas ➤ Poca coherencia en la ordenación de las ideas ➤ Pobreza en la organización sintáctica del texto, con

	muletillas (bueno, pues), y otros simples: y, porque, vaya.
--	---

1. Señala algunos rasgos que demuestren el carácter restringido del habla de uno de estos personajes:

-¡A la buena de Dios, coño! Pero, coño, cómo se han metido ustedes aquí, si el camino va por allí arriba, ¿no lo ve usted? Pero, coño, está bien claro. A ver, el camino no pasa por aquí, pero ¡hombre! Han hecho lo mismito que un camión el otro día, que también se metió por aquí, se ve que esta gente de los autos no ve por dónde va, a ver, coño, si no ... A ver ahora cómo salen ustedes de ahí (...)

-Bueno, la verdad es que ya no tiene remedio. Y ¿qué hay que hacer para salir de aquí? ¿A usted se le ocurre algo?

-Sí, hombre, claro que sí. Aquí tenemos de todo, hombre. Este pueblo, tan cerquita de Madrid, ¿no ve?, lo que pasa, pues que tenemos de todo. Mire, lo mejor es ir a donde el Antonio, que tiene una máquina de arrastrar piedra, ¿sabe?, de la cantera, eso es, de la cantera. Pues bueno, el Antonio viene con su bólido ése, y ya está. Están ustedes en el camino en un decir Jesús. ¿Ustedes van al Escorial, no? Es lo que pasa, todo el mundo va al Escorial, al llegar aquí, se pierde. Toma, a ver, este pueblo ...

A. ZAMORA VICENTE, *Con la mejor voluntad*

NIVEL VULGAR

La lengua vulgar es la única forma de expresión de las personas de escasa cultura, debida a una deficiente escolarización. El hablante no es capaz de cambiar de registro y adecuar su mensaje a otros niveles, y descuida la lengua no voluntariamente, sino por falta de instrucción. Altera las normas lingüísticas y ello da lugar a la aparición de **vulgarismos**:

Vulgarismos fonéticos	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Confusión del timbre de las vocales: <i>trebajar, vigilar, Sabastián, dispertar</i> ➤ Incrementos vocálicos o consonánticos: <i>afoto, arradio, amoto, muncho</i> ➤ Reducción de diptongos: <i>ventidós, anque, pacencia</i> ➤ Apócope de palabras acabadas en -e: <i>m'ha dicho, s'ha ido</i> ➤ Pérdida de -d-, -r- intervocálicas y finales: <i>tomaao, toa, pa</i> ➤ Metátesis o cambio de posición de un fonema: <i>probe, naide, coquireta</i> ➤ Cambio de una consonante por otra: <i>abuja, esfaratar</i> ➤ Cambio de "b" en "g": <i>güeno, o desarrollo de "g": güeso</i> ➤ Relajación de los fonemas "d, g, r": <i>piazo, esperdiciar</i> ➤ Simplificación de grupos consonánticos: <i>dotor, instituto</i>
Vulgarismos morfosintácticos	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Alteración del género: <i>la reúma, cuanto hambre</i> ➤ Conjugación incorrecta de los verbos: <i>frego, anduve, estudiastes, pusiendo</i> ➤ Infinitivo por imperativo: <i>sentarse, callar</i> ➤ Verbo <i>haber</i>, impersonal, conjugado en plural: <i>habían muchos toros en el campo</i> ➤ Leísmo, loísmo, laísmo: <i>la dije cuatro cosas</i> ➤ Alteración del orden de los pronombres: <i>¿me se ve bien?</i> ➤ Dequeísmo y queísmo: <i>pienso de que iré, se dio cuenta que era tarde</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Discordancias: <i>se da como seguro la dimisión</i> ➤ Comparativos perifrásticos: <i>lo hizo más bien que su primo</i> ➤ Construcción <i>de que</i> en lugar de 'tan pronto como': <i>de que ande el niño podremos salir de viaje</i>
Vulgarismos léxico-semánticos	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Formas arcaizantes: <i>trujo, habemos siete, semos</i> ➤ Términos hipocorísticos o apocopados: <i>Tico, Pili</i> ➤ Uso de palabras con sentido impropio: <i>sentir</i> (oír), <i>coger</i> (caber), <i>igual / lo mismo</i> (a lo mejor) ➤ Tacos y expresiones malsonantes: <i>coño, ostras</i> ➤ Uso de la etimología popular: <i>dolores asiáticos, destornillarse de risa, repanchingarse en el sillón</i>

1. Identifica usos vulgares en la lengua de este texto:

Iba ya er montón de las panochas amenguao por la mitá. A la Calmencita la der Paco le salió una colorá y dio un grito. Se puso der color de la panocha al ver que tos los mocicos la envitaban alargándole er cuello y poniéndole caras de santicos. Ella le dio el abrazo ar Periquín er de l'Aparcero, un zagalico menúo de unos ocho años. Dimpués, alegre y graciosa como ella era de suyo, dijo: "Y agora yo tamién voy a contar un cuento que me sé, d'esos de cuando el Señol andaba por er mundo, que me lo contaba mi agüela.

2.3. Hablas de grupos sociales o profesionales

La profesión, aficiones o la situación de marginación de ciertos grupos sociales da lugar a usos peculiares de la lengua.

1. **Los lenguajes especializados:** Son los usos específicos que hacen de la lengua los miembros de un grupo profesional o los que comparten la misma afición, cuando hablan entre ellos o tratan de sus asuntos. El rasgo que los define es el uso abundante de **tecnicismos**, que designan con precisión los conceptos, objetos y actividades del ámbito al que se refieren. Destacaremos los siguientes:
 - 1.1. **Jergas y usos profesionales:** Lenguaje especializado de cada profesión o área de conocimiento, y van desde las **jergas laborales** (de agricultores, carpinteros, albañiles, artesanos...) a los **lenguajes específicos** de carácter científico-técnico o artístico (de las diversas ciencias, el derecho, la economía, la música, el cine, la literatura...).
 - 1.2. **Las jergas recreativo-deportivas:** de los toros, el deporte, el ajedrez, la baraja de cartas, la filatelia...
 - 1.3. **La jerga estudiantil y juvenil,** con términos caprichosos, unas veces efímeros y otras afortunados, que dan una visión afectiva o hiperbólica de la realidad: *guay, súper, molar, flipar, montárselo, tía ...*
2. **El argot o lenguaje de germanía:** Es un caso extremo de jerga, con pretensiones de código secreto alejado de la lengua común, que utilizan algunos grupos marginales para relacionarse entre ellos y evitar ser entendidos por el resto de la sociedad. Tiene vocabulario propio, deformaciones de palabras comunes, construcciones sintácticas peculiares, etc. Es el lenguaje de las cárceles, de los drogadictos, de las tribus juveniles de los barrios, etc.

3. **Lo políticamente correcto:** Los distintos niveles de uso de la lengua, las hablas de los grupos sociales, la variedad al hablar son un trasunto de la variedad psicológica, social y cultural de un país. Pero frente a esta riqueza, últimamente se impone un afán de uniformación que tiende a dar normas coercitivas sobre el uso de la lengua, por razones sexistas, raciales o políticas, a través de la llamada **jerga de lo políticamente correcto**. Esta preocupación obliga a usar masculino y femenino para designar realidades con un plural común (*ciudadanos y ciudadanas, vascos y vascas*), a sustituir el nombre castellano de lugares y ciudades por el autóctono (*Lérida /Lleida, A Coruña, Maó, Gernika*), a llamar con eufemismos a ciertas realidades que nos causan mala conciencia (*daños colaterales* = destrucción por bombardeos; *subsaharianos* = personas de raza negra; *magrebíes* = llamados moros ya por los romanos; *alumnos con necesidades educativas especiales* = alumnos con problemas de aprendizaje).

1. **Identifica estas jergas y extrae tecnicismos propios de cada una:**

I

El Santísima Trinidad era un navío de cuatro puentes (...). Tenía 220 pies (61 metros) de eslora, es decir, de popa a proa; 58 pies de manga (ancho) y 28 de puntal (altura desde la quilla a la cubierta), dimensiones extraordinarias que entonces no tenía ningún buque del mundo. Sus poderosas cuadernas, que eran un verdadero bosque, sustentaban cuatro pisos (...). El interior era maravilloso por la distribución de los diversos compartimientos, ya fuesen puentes para la artillería, sollados para la tripulación, paños para los depósitos de víveres, cámaras para los jefes, cocinas, enfermería y demás servicios. Los balconajes, los pabellones de las esquinas de popa, semejantes a las linternas de un castillo oval, eran como grandes jaulas abiertas al mar.

Nada más grandioso que la arboladura, aquellos mástiles gigantes, lanzados hacia el cielo, como un reto a la tempestad.

Benito PÉREZ GALDÓS, *Trafalgar*

II

O sea, qué palo, colega, el cacharro no venía ni de coña. Y yo, que llegaba tarde al curre. Y luego, qué alucine, qué pasote, iba lleno cantidad. Y me veo, o sea, un chorbo cantidad de pirao, con un sombrero cutre, mangui perdido. Y de pronto le dice a un pringao que lo estaba pisoteando, el muy plasta, que le había dejado el pie chungo. De pena, colega. Jo, qué demasiao, qué fuerte. ¡No veas! Y en pleno mosqueo, al tío le da el corte, pasa total y se larga asentarse a toda hostia. Y, o sea, dos horas más tarde, vaya tela, colega, me lo veo enrollao con un tronco que le comía el coco diciéndole que estaría guay con otro botón en la chupa. De buten, ¿Vale o no vale, tío?

2.4. Variedades situacionales o diafásicas: el registro idiomático coloquial

Un mismo hablante puede adoptar sucesivamente diversas formas de hablar llamadas **registros o variedades diafásicas**, según las circunstancias de la situación comunicativa en que se encuentre:

- La calidad de sus interlocutores y **la relación** que mantenga con ellos: registro cuidado y formal, cuando existe una distancia o un respeto social: desconocidos, superiores, ciertos padres, profesores, etc.; registro espontáneo e informal con gente de confianza: amigos, familia, compañeros.
- **El medio utilizado:** oral o escrito, una charla con amigos o una entrevista en la radio, contar chistes o dar una conferencia.
- **El tema del discurso:** no se habla igual de la muerte de un ser querido que del último partido del domingo.

- **Su propia personalidad, formación y cultura**, que facilita o entorpece su adaptación a las circunstancias de la situación comunicativa. Sólo las personas cultas o con un aceptable dominio del código de la lengua son capaces de cambiar su registro idiomático. En cambio, las de escasa formación y competencia comunicativa siempre mantendrán un uso vulgar de la lengua.

De las múltiples circunstancias de la situación comunicativa oral deriva una de las formas habituales de uso de la lengua: **el registro coloquial o conversacional**. Esta modalidad es la propia de la conversación espontánea, y la variedad sociocultural más frecuente. Se puede caracterizar de la siguiente manera:

- a) El lenguaje coloquial es eminentemente un **lenguaje afectivo**, proyección del sujeto hablante, que transmite su expresividad. Es egocéntrico, centrado en el yo, que suele enfocar el referente desde el punto de vista del emisor. Este predominio de la **función emotiva** genera:
 - Abundancia de palabras con valores expresivos: interjecciones, formas verbales lexicalizadas: *¡Hombre!*, *¡Andá!*, *¡Vaya!*
 - Empleo impersonal de “tú”, “uno” ... en vez de la primera persona gramatical: *Cuando te llevas mucho tiempo allí te aburres.*
 - Uso de “que” enfático, “pero”, “y”, y otros nexos semejantes: *¡Y que lo digas!*
 - Repeticiones para transmitir la intensidad: *Que no, que no y que no. Que no puede ser.*
 - Ordenación subjetiva: *Manías, eso es lo que tiene, manías.*
 - Adjetivos y adverbios valorativos: *A mí me parece horrible, muy feo, que no queda bien, vamos.*
 - Diminutivos y aumentativos con connotaciones afectivas, irónicas, apreciativas, atenuadoras, etc: *Es un niñoato, no tiene remedio.*
 - Afirmación y negación afectivas: *Pues yo, eso, ni loca.*
 - Expresiones afectuosas e insultos ficticios: *No seas gallina, hombre.*
 - Metáforas e hipérbolos coloquiales: *Aquello era un hormiguero, no veas.*
 - Recursos autoafirmativos: la argumentación se basa en la propia autoridad o en el consenso general: *Es lo que digo yo, que no se puede soportar. A perro flaco todo se le vuelven pulgas.*
 - Frecuente aparición de verbos de valoración subjetiva: *Me encanta el cine.*
 - Funciones apelativa y fática: *Y entonces me dijo lo que te conté ayer, ¿sabes?, y me pareció un poco cortado, como si no tuviera confianza, ¿no?*
- b) Es un lenguaje **eminentemente práctico**, que persigue fines concretos e inmediatos, y por ello, es bastante económico. Esto genera:
 - Elipsis, dado el alto conocimiento del contexto y la situación por parte de emisores e interlocutores: *Y que no ... que no tiene ... porque tú sabes que en eso ...*
 - Subordinación escasa, con nexos polivalentes: *A ése le dices eso y no viene*
- c) La presencia física de dos o más personas, cuya iniciativa es imprevisible para el hablante, trae consigo la espontaneidad y la falta de elaboración del mensaje. Esto es evidente en:
 - La ruptura de la construcción sintáctica, provocada, bien por la rapidez, bien por la interferencia de asociaciones: *Pero no quiero hacerlo por eso, por cierto, ¿qué le pasó a tu madre el otro día?, que me preocupó lo que me dijiste ...*
 - Léxico difuminado y válido para cualquier contexto: *Yo es que con cosas así no me aclaro.*

Para finalizar, diremos que en el lenguaje del registro coloquial también pueden darse los usos incorrectos propios del nivel vulgar, estudiados dentro de las variedades diastráticas, y habrá que tenerlos en cuenta al analizar cualquier texto de este tipo.

1. Comenta las características del lenguaje coloquial que aparecen en el texto:

Es que el tema de la enseñanza es muy delicado, es muy delicado porque es vocacional, y, entonces, el maestro vocacional no tiene época. El maestro lo es, porque se enamora de su profesión y yo creo que son todos, porque nadie daría clase por el sueldo que desgraciadamente percibimos, y menos antes, que era menos. Y ... quizás es un estudio que se hace muchas veces esforzado, porque los padres ... la situación, no pueden aguantar una universidad, y en una carrera de tres años, se terminaba y se hacía fácil y eso. Y después empieza uno a descubrir que los niños es lo mejor que hay. Lo malo es que los niños tienen una enfermedad, que es que crecen. En los niños hay comprensión, en los niños hay sinceridad y generosidad, y en los niños, pues, lo hay todo. Y si lo que se hace, se hace con amor ... y después, pues, se encuentra uno, si uno ha intentado hacerlo medio bien, pero sobre todo si ha puesto uno mucho amor, después están esas pequeñas compensaciones que es el agradecimiento de encontrarse uno con un antiguo alumno que hoy ocupa un alto cargo, y recordarte y alegrarse y abrazarte y decirte, pues, que te sigue queriendo, a pesar de que, a veces, los alumnos que se encuentra uno, parecen más viejos que uno mismo. Porque el maestro tiene la gran suerte de ... igual que a los psiquiatras se les pega un poco la locura de sus enfermos, a los maestros parece que se nos pega un poco la juventud de nuestros niños y, entonces, pues, nos hacemos niños con los niños, y es una ... Y yo lo digo particularmente, pero creo que conmigo, pues, el que se sienta maestro estará totalmente de acuerdo, de que es ver un chaval que llega sin saber leer y que poco a poco tú le vas dando ... y el chaval te quiere y ... Tengo una anécdota de una vez que le pregunté a un chaval, no sé por qué: "¿tú a quién quierih máh, a tu padre o a mí?", y me dijo: "Yo te quiero máh a ti porque te veo máh que a mi padre, que se yeva to er día trabahando y lo veo mu poca vese"; y yo llamé al padre y el conté el caso y aquello, pues, se arregló. También el padre le preguntó delante mía y el niño le dijo que me quería más a mí. Y era lógico, el padre estaba muy atareado ganando dinero y el padre estaba muy preocupado para que su hijo tuviera ... y el niño quería un padre, no quería cosas.

(Recogido de una entrevista radiofónica)

RESPUESTA:

En el texto que vamos a comentar, transcripción de un texto oral, aparecen reflejadas algunas características que lo hacen diferente de una comunicación escrita. (Si se tratara de un texto literario, diríamos que el autor está intentando imitar el registro oral de la lengua en el diálogo de sus personajes).

Respecto a la variedad diafásica de los usos lingüísticos manifestados por el hablante, podríamos considerarla intermedia con evidentes rasgos coloquiales, ya que el emisor, aunque mide el alcance de sus palabras como es lógico que suceda en una entrevista realizada en un medio de comunicación, a veces hace un uso relajado y espontáneo del lenguaje, como ocurre al hablar con la familia o con los amigos: "...tú le vas dando ... y el chaval te quiere ...".

En cuanto a los condicionamientos de tipo situacional y extralingüístico que generan las características de este texto coloquial, conviene tener presente lo siguiente:

- a) Es un lenguaje eminentemente afectivo, proyección del sujeto hablante, que transmite a través de aquel su expresividad. Este predominio de la función emotiva genera:
 - Empleo impersonal de "tú", "uno" ... en vez de la primera persona gramatical: " ... ver un chaval que llega sin saber leer y que poco a poco tú le vas dando ...", "Y después, pues, se encuentra uno..."
 - Adjetivos y adverbios valorativos: "el tema de la enseñanza es muy delicado", "si uno ha intentado hacerlo medio bien".
 - Uso de "pero" e "y" enfáticos: "Y ... quizás es un estudio que se hace muchas veces esforzado", "y después empieza uno a descubrir que los niños es lo mejor que hay", "pero creo que conmigo".
 - Repeticiones para transmitirla intensidad: "el tema de la enseñanza es muy delicado, es muy delicado"; "en los niños hay comprensión, en los niños hay sinceridad y generosidad, y en los niños, pues, hay de todo"
 - Recursos autoafirmativos: "el maestro lo es porque se enamora de su profesión y yo creo que son todos"
 - A la función emotiva se une con frecuencia la función fática con la única finalidad de mantener el contacto comunicativo; de ahí el uso de muletillas: "y después, pues, se encuentra uno..."

- b) Es un lenguaje práctico, que persigue unos fines concretos e inmediatos, y, por ello, es bastante económico. Ello origina:
- Elipsis, dado el alto conocimiento del contexto y la situación por parte de emisores y receptores: *“porque los padres ... la situación, no pueden aguantar una universidad”*.
 - Predominio de la coordinación sobre la subordinación: *“Y yo llamé al padre y le conté el caso y aquello, pues, se arregló”*.
- c) La presencia física de uno o más oyentes, cuya iniciativa es imprevisible para el hablante, trae consigo la espontaneidad y la falta de elaboración del mensaje. Esto se nota, sobre todo, en:
- La ruptura de la construcción sintáctica, provocada, bien por la rapidez, bien por la interferencia de asociaciones: *“tú le vas dando ... y el chaval te quiere y...”*; *“y el chaval te quiere y ... Tengo una anécdota*

En el registro coloquial, además, pueden darse usos incorrectos o vulgares, aunque éste no es nuestro caso. Estos usos son diferentes a los andalucismos que sí aparecen en el texto: seseo (*vese*), yeísmo (*yeva*), aspiración de –s final (*máh, poca*), apócope de la sílaba final: *tó, mu.*, aspiración del sonido “j”: *trabahando*.

AHORA, ANALIZA TÚ:

¿Cuáles, cree usted, que son los problemas más importantes que tenemos hoy en España?

Mira, yo creo que los problemas más importantes que tenemos ahora en España, el principal es el paro, que no hay trabajo, entonces las personas, pues, imagínate el que esté casado y tenga hijos y no tenga qué darles de comer a sus hijos, no me veas, y claro, de ahí ya viene, pues mira, los jóvenes que acaban de estudiar, y entonces, ahora no tienen trabajo, entonces, pues, ya empiezan, porque claro, se aburren, pues ya empiezan a idear esto, lo otro; después, ya está la droga, y viene la droga, y eso, yo creo que también es uno de los problemas más grandes; y claro, pues ya roban, porque claro, al tener droga, al fumar droga, y al no tener dinero porque no trabajan y ... empieza la delincuencia. Después no puedes ir por la calle tranquila, porque, claro, van y te dan un tirón del bolso y te dan un ... un ... pumm, no sé, para quitarte lo que sea; si hubiese trabajo, yo creo que los jóvenes tendrían mogollón de trabajo y ganarían una pasta; de esta forma tendrían para salir, para entrar, para ir al cine ... ¡yo qué sé!

EL TEXTO

El **texto** es una unidad comunicativa completa, que puede constar de un solo enunciado o puede ser una estructura compleja integrada por varias secuencias o párrafos, compuestos a su vez por enunciados oracionales. Según la **gramática textual**, se define como la unidad comunicativa máxima de la lengua, de extensión variable, emitida por el hablante en una situación concreta y con una finalidad determinada (una novela, una nota escrita, una conversación, etc). En último término, el rasgo determinante de un texto es el de constituir un producto lingüístico unitario, con elementos interrelacionados en función del todo.

Por eso, un texto bien elaborado debe cumplir con tres requisitos: **adecuación, coherencia y cohesión**.

1. **Adecuación:** Aparece si el texto está bien construido desde el punto de vista comunicativo, es decir, que ha de **reflejar la intención del emisor** (lo que pretende comunicar y lo que quiere conseguir con el enunciado), **adaptarse** a las características del **interlocutor** (teniendo en cuenta quién es, sus necesidades y deseos, sus conocimientos sobre el tema), y también al **contexto externo**: espacial, temporal y social y **el marco textual** en que se produce.
2. **Coherencia:** Es una propiedad del contenido, que se produce cuando se **selecciona un tema** adecuadamente, y se disponen de manera lógica sus secuencias, existe una **relación motivada** entre sus aspectos esenciales, y no aparece como una suma de ideas sueltas, y se da una **progresión lógica** en el desarrollo de la información. (Por ejemplo: todo texto ha de tener un TEMA o núcleo informativo, que se estructurará de forma lineal en capítulos, párrafos, episodios, etc., descomponibles en otras unidades más pequeñas, de manera que habrá una progresión temática, ya que el tema estará en cada enunciado, que, a su vez, repetirá la información del anterior y la ampliará)
3. **Cohesión:** Manifestación explícita de la coherencia: un texto está bien cohesionado si hay mecanismos lingüísticos que revelan al receptor la relación coherente de sus partes y la progresión de la información de una manera precisa y fluida. Dichos mecanismos se denominan de cohesión textual, y son de varios tipos:

3.1. Reiteraciones o recurrencias: repeticiones de elementos lingüísticos, bien para insistir en determinados temas, bien para dar variedad estilística al discurso. Existen las **recurrencias léxicas** o repetición de conceptos pero con palabras distintas para evitar la monotonía: **sinonimia, antonimia, hiperonimia e hiponimia** (*llevaba las rosas en la mano; dejó las flores en un jarrón y se acercó*), **paráfrasis o perífrasis literarias** (*instituto / Centro de Educación Secundaria; cielo / mentira azul de las gentes*); **isotopías semánticas o redes léxicas**, serie de términos distribuidos por el texto que marcan la progresión del tema: *conductor, tráfico, aparcamiento, grúa, temerario, conducir bebido, policía de tráfico, alcoholímetro, imprudente ... En un texto sobre accidentes de fin de semana*. Y también las **recurrencias morfosintácticas**, como las **concordancias, el paralelismo, la entonación**, e incluso las recurrencias **fónicas**, como la **rima** en los versos.

3.2. Sustitución de términos ya mencionados en el discurso mediante la **pronominalización**, bien sea **anafórica** (*Ayer hablé con la abuela; la encontré muy animada*), o **catafórica** (*Eso es lo que vale: que tengas voluntad de cambiar*). También se incluyen aquí los adverbios: **aquí, allí, cerca, lejos, ahora, luego, ayer, mañana.**, y las palabras-baúl: *tiene dolor de muelas, y es una cosa muy desagradable*.

3.3. Elipsis o supresión de términos ya mencionados o conocidos por los interlocutores: *Juan y María se casaron enseguida; un mes antes aún no se conocían*.

- Señala los elementos de cohesión textual en estos enunciados:
 - No sé si te acuerdas de que ayer me compré un libro. Ese libro era de Eduardo Mendoza.
 - Con Dios me acuesto, con Dios me levanto.
 - Dale recuerdos a María. Esa prima tuya me resulta encantadora.
 - Me apetece bajar a la orilla del río. La verdad es que me encanta ese lugar paradisíaco poblado de sombras
 - Me la encontré, ella me saludó y no me di cuenta de que era nuestra vecina.
 - No nos moveremos de la chimenea. Aquí se está muy bien.

- Indica los elementos de cohesión mediante sustitución léxica en este texto:

El coracero clavó las espuelas en su corcel, y despreciando los tiros, se arrojó sobre el grupo. Yo vi las patas del corpulento animal sobre los hombros de la Primorosa; pero ésta, agachándose más ligera que el rayo, hundió su cuchillo en el pecho del caballo. Con la violenta caída, el jinete quedó indefenso, y mientras la cabalgadura expiraba con horrible pataleo, el soldado proseguía el combate.

Benito PÉREZ GALDÓS

3.4. Marcadores del discurso y conectores: elementos lingüísticos invariables que conectan los distintos enunciados del texto para que pueda constituir una unidad comunicativa. Se clasifican en:

MARCADORES DISCURSIVOS PRAGMÁTICOS	<ul style="list-style-type: none"> • Vocativos: <i>Juan no te quedes ahí</i> • Apelaciones: <i>Mira, ahí llega</i> • Comentarios oracionales: <i>Sinceramente, no sé qué quieres</i> • Interjecciones: <i>¡Eh, que te estoy llamando!</i> • Elementos de función fática o conversacionales: <i>Bueno, vale, me conformo con un helado; claro, en efecto, bien, por lo visto ...</i>
---	---

CONECTORES

Expositivo-argumentativos (expresan relaciones diversas entre los enunciados del texto)	<ul style="list-style-type: none"> • Adición: <i>y, también, asimismo, además, encima, por añadidura ...</i> • De oposición y contraste: <i>pero, no obstante, por contra ...</i> • Distributivos: <i>aquí ... allí; éste ... aquel; por una parte ... por otra ...</i> • De finalidad: <i>para, para que, con vistas a que ...</i> • Causales: <i>por eso, pues, porque ...</i> • Consecutivos: <i>luego, por tanto, así pues, de modo que, de ahí, de resultas ...</i> • Concesivos: <i>aun cuando, aunque ...</i> • Comparativos: <i>del mismo modo que, así ...</i>
Narrativo-descriptivos	<ul style="list-style-type: none"> • Espaciales (en la descripción, indican la situación de los objetos o lugares desde la perspectiva del observador): <i>enfrente, más allá, en el fondo, a la izquierda...</i> • Temporales (en la narración, marcan la sucesión de las secuencias en la cronología del relato): <i>al amanecer, más tarde, a las once ...</i>

<p>Organizadores textuales (expresan el orden y la progresión de la información)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Enmarcan el discurso: marcas de inicio: <i>en primer lugar, érase una vez...; de resumen: en suma, en una palabra, en síntesis...; de conclusión: finalmente, por último, en conclusión ...</i> • Establecen el orden de los enunciados: <i>ante todo, en primer lugar, a continuación, finalmente.</i> • Modulan la progresión temática: cambios de tema: <i>en cuanto a, pasando a otro tema, a propósito de...; ejemplificaciones: en concreto, por ejemplo; explicaciones y aclaraciones o reformuladores: es decir, mejor dicho, en otras palabras; digresiones: conviene aclarar ...</i>
---	---

<ul style="list-style-type: none"> • Señala conectores o marcadores discursivos en estos enunciados y explica qué relaciones expresan: <ul style="list-style-type: none"> - Estamos muy cansados para ir a la playa. Además, se ha hecho muy tarde. - No me haces caso. Por eso, las cosas te van cada vez peor. - No puse el reloj anoche y, sin embargo, me he despertado a la hora en punto. - Cuentan los hombres dignos de fe que había un rey de las islas de Escocia... - Colorín colorado, este cuento se ha acabado. - Primero fui a la casa de la tía Engracia, luego pasé por el despacho de quinielas y, al fin, he vuelto. - Todo está muy bien; pero vayamos a lo que hiciste anoche. - En mi casa no estamos para bromas. En la tuya me parece que las cosas van mejor. • Clasifica estos conectores y marcadores textuales y elabora un enunciado con cada uno de ellos: <i>Y, sin embargo, aquí...allí, por consiguiente, bueno, ¡caramba!, oye, encima, por ejemplo, érase una vez, por un lado...por otro, en primer lugar, finalmente, más tarde.</i> • Señala en este texto elementos de cohesión textual que establecen la relación entre sus distintos enunciados e indica su valor: <i>Escribía primero cartas comerciales, siempre el mismo modelo, adjuntaba las facturas y lacraba los sobres con el sello de la Casa. Luego confeccionaba paquetes de muestra, los encordaba, los lacraba y los dejaba listos para el correo. A media tarde concluía la tarea y debía esperar las llamadas telefónicas. Pero el teléfono no sonaba nunca y Gregorio pasaba el tiempo viendo subir y bajar a lo lejos la pesa de un ascensor, mirando las nubes o limpiándose las uñas o las orejas con la navaja múltiple. También oía los ruidos, y aprendió enseguida a distinguirlos. Los de arriba eran todos metálicos. A veces sonaba una campanilla o caía al suelo un objeto cantarín. Los de abajo eran un rumor sordo, como un trozo sucio de mar batiendo un muro .Bum, bum, hacía. A eso de las siete cesaba, y al rato, Gregorio veía a dos hombres caminar por una senda al final de un baldío.(...)</i> <i>Se entregó sin pasión ni descuido al trabajo. Sin embargo, en seis años no sonó el teléfono.</i> <i>Fue un tiempo simplificado por los hábitos. Al atardecer salía al sendero de arena, cruzaba la verja e iniciaba, sobre los pasos del día anterior, el regreso al hogar.</i> <p style="text-align: right;">Luis LANDERO</p>
--

- En el cuadro que se reproduce a continuación dominan las relaciones espaciales entre los objetos y seres animados que aparecen. Identifica todos los elementos que lo componen y descríbelo detalladamente, respetando un orden previamente establecido y enlazando cada oración con la anterior mediante los conectores necesarios:



Jan van EYCK, *Virgen del canciller Rolin*

IDENTIFICACIÓN DE RASGOS GRAMATICALES Y SEMÁNTICOS QUE EXPRESEN SUBJETIVIDAD U OBJETIVIDAD

La **objetividad** se relaciona con el significado denotativo o significado objetivo, referencial, común a todos los hablantes. La denotación significa objetivamente, intelectualmente. Por eso, el lenguaje científico es denotativo.

La **subjetividad** se relaciona con el significado connotativo, que son las asociaciones subjetivas, emotivas - positivas o negativas- que en un contexto o situación un hablante o grupo de hablantes añaden al significado objetivo de un término. La connotación significa emotivamente, con predominio de la función emotiva o estética. Por eso, el lenguaje coloquial y literario son fuertemente connotativos.

PROCEDIMIENTOS PARA EXPRESAR LA OBJETIVIDAD:

Algunos textos de las ciencias humanas emplean unas características de rigor en la búsqueda de la objetividad y uso del lenguaje denotativo que los hacen partícipes de los rasgos propios de los textos científicos: oraciones enunciativas, falta de referencia al emisor con el uso de la tercera persona, las oraciones pasivas e impersonales, las construcciones con formas verbales no personales, nominalizaciones, presente atemporal, adjetivos descriptivos y especificativos, y precisión terminológica. Lo vemos en este cuadro:

Clases de oraciones	<ul style="list-style-type: none"> • Predominio de las oraciones enunciativas • Empleo de oraciones interrogativas con una finalidad didáctica (<i>¿De dónde proviene el ATP? Como veremos en el próximo capítulo, el ATP proviene...</i>) • Oraciones que evitan expresar el agente, tanto impersonales como pasivas reflejas (<i>Se trata de observar la diferencia...</i>) • Con la misma intención, uso de proposiciones subordinadas adverbiales y sustantivas construidas con formas no personales: (<i>Es posible obtener ...; Introduciendo en las bacterias..</i>) • Fraseología de la especialidad: (<i>formular una hipótesis, analizar un sintagma,...</i>)
Nominalizaciones	<ul style="list-style-type: none"> • Dejan de nombrarse las acciones y se prefieren las nominalizaciones: (<i>clasificación, adición...</i>)
Tiempos y modos verbales	<ul style="list-style-type: none"> • Empleo del Indicativo (modo de la objetividad y de la realidad) y el presente atemporal, ya que la ciencia propone leyes de validez universal: (<i>las masas de los elementos químicos que forman un compuesto se encuentran en una proporción constante</i>) • Uso del condicional para expresar hipótesis: (<i>Por esto, cabría argumentar...</i>) • Empleo de formas verbales de obligación cuando el texto especifica valores límite, prescripciones, resultados de ensayos, etc. (<i>La probeta debe ser cuadrada;</i> también de expresiones atenuadas (<i>Se aconseja, se recomienda</i>))
Persona verbal	<ul style="list-style-type: none"> • Predominio de la tercera persona para exponer la impersonalidad • El uso de la 1ª persona del plural suele tener finalidad didáctica, ser un plural de modestia o bien una generalización que implique al lector: (<i>Comencemos por ver cómo se construyen nuevas moléculas en el laboratorio</i>) • Presencia de modalizadores del discurso que expresen el punto de vista del hablante.
	<ul style="list-style-type: none"> • Empleo de adjetivos especificativos, descriptivos y de relación o

Adjetivación y recursos de modificación	<p>pertenencia: <i>estructura bidimensional, ácido nucleico</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Con la misma función abundan los complementos del nombre o adjetivos de discurso (<i>estructura de dos dimensiones = bidimensional</i>) y proposiciones subordinadas adjetivas, especificativas y explicativas: <i>Los animales que tienen ponen huevos son ovíparos</i> • Uso de aposiciones especificativas y explicativas: <i>El proceso de soldadura deja como huella una sutura, una banda deformada de rocas, en la parte oceánica.</i> • Acumulación de modificadores: <i>El método de determinación colorimétrica de la impureza del hierro de Smith-Jones ...</i>
--	---

PROCEDIMIENTOS PARA EXPRESAR LA SUBJETIVIDAD:

Además de la apelación al receptor, el autor manifiesta su presencia, y también la refuerza o atenúa, con diversos rasgos:

Personalización del discurso	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de determinantes posesivos y formas pronominales y verbales de 1ª persona
Modalidad oracional	<ul style="list-style-type: none"> • Empleo de oraciones exclamativas, exhortativas, dubitativas, desiderativas, que indiquen afectividad • Afirmaciones y negaciones categóricas
Léxico valorativo	<ul style="list-style-type: none"> • Vocablos de carácter afectivo: <i>chiquito, cariño</i> • Verbos y perífrasis modales de obligación o posibilidad: <i>hay que revisar, no debe olvidarse, me alegro de que, conviene que</i> • Adjetivos atributivos: <i>es necesario, es evidente</i> • Adverbios valorativos: <i>indudablemente, evidentemente</i> • Expresiones de sugerencia, duda: <i>por supuesto, sin duda</i> • Complementos oracionales que expresan un comentario del hablante: <i>en mi opinión, a mi modo de ver</i>
Recursos expresivos	<ul style="list-style-type: none"> • Redundancias y pleonasmos: <i>lo vi con mis propios ojos</i> • Interrogaciones retóricas: <i>¿A que sí?</i> • Ironías, insultos, interjecciones, tacos, palabras malsonantes • Metáforas, símiles, personificaciones, hipérboles: <i>Anda, que tienes más valor que el Guerra, Que veo menos que un gato de escayola</i> • Eufemismos
Signos de puntuación	<ul style="list-style-type: none"> • Puntos suspensivos para expresar duda, temor, continuar palabras malsonantes o dejar la expresión incompleta: <i>Ya se sabe, el que con niños se acuesta..., Hijo de ...</i> • Paréntesis para insertar una nota subjetiva por parte del escritor • Comillas, para subrayar una palabra o varias utilizadas de manera irónica.

EJERCICIOS

1. Busca los procedimientos que se han utilizado en los siguientes textos para expresar la objetividad:

TEXTO 1

En 1971, la asociación británica Amigos de la Tierra puso en marcha la primera gran campaña urbana para reciclar papel, plástico, metal y vidrio. Veinticuatro años después siguen pensando que “un gramo de práctica es mejor que diez toneladas de teoría”. Por ejemplo: alrededor de tres cuartas partes de las basuras domésticas –entre el 30 y el 40% - son envoltorios y pueden reciclarse, pero sólo se aprovecha un 15%.

Pero ¿qué se puede hacer a nivel individual? Muy sencillo: a la mayoría de los habitantes de una ciudad le resultaría fácil llevar sus propias bolsas cuando va a hacer la compra. Y no utilizar aerosoles tampoco supone un esfuerzo extraordinario. Y caminar más y utilizar menos el coche ... Cada buena acción individual afecta directamente al bienestar de la ciudad y de sus habitantes.

Partimos de una base durísima: vivir es contaminar. Las cifras son arrolladoras: el 10% de las enfermedades industriales se acentúan con el ruido. La falta de aislamiento correcto en una casa hace que se pierda un 15% del calor por el techo y un 12% por las paredes. En Estados Unidos se sacrifican cada año más de 100 000 animales sólo en pruebas de artículos de tocador y cosmética. La importancia de lo cotidiano es vital cuando se trata de solucionar una serie de problemas que pueden parecer pequeños, pero que, acumulados unos sobre otros, son capaces de convertir la ciudad en un estercolero.

Javier Pérez de Albéniz

TEXTO 2

La idea de que existe una serie de derechos humanos fundamentales es relativamente reciente. Fue proclamada por vez primera a fines del siglo XVIII por los revolucionarios de Estados Unidos y Francia, quienes redactaron solemnes Declaraciones. Por lo tanto, en un principio, las Declaraciones de Derechos Humanos nacieron como una de las bases del sistema liberal. Sin embargo, su éxito ha sido tal que, a partir de entonces, sucesivos textos han extendido su aplicación a diferentes áreas y sistemas políticos y a todos los grupos sociales, al mismo tiempo que ponían de manifiesto la existencia de otros derechos en los que antes no se había reparado. La Declaración Universal de los Derechos del Hombre de 1948 por la Asamblea General de la ONU supuso un punto culminante en este proceso, pues pretende alcanzar a todos los países del mundo.

Si la conciencia y el reconocimiento de los derechos humanos han sido tardíos y progresivos, su realización práctica ha sido lenta e imperfecta. Por ejemplo, hace poco más de medio siglo aún existía la esclavitud, y el reconocimiento de los derechos civiles de las personas negras requirió, hace pocas décadas, de un poderoso movimiento social. Todavía hoy se pueden leer en los periódicos, con demasiada frecuencia, noticias sobre la violación de derechos humanos en el mundo.

En este sentido hay que hacer hincapié en que no existen derechos sin garantías. Las Constituciones protegen a los ciudadanos de los abusos del poder político; en Estados Unidos, el Tribunal Supremo tiene como misión defender el cumplimiento de esos derechos.

La ausencia de garantías es la razón de que los derechos económicos y sociales, como el derecho al trabajo, que deberían ser llenados de contenido por el propio Estado, no se desarrollen; o de que Declaraciones realizadas por organismos como la ONU, que no tiene poder para obligar a su cumplimiento, se queden en meras declaraciones de intenciones.

J.A.GARCÍA DE CORTÁZAR

2. Busca los procedimientos que se han utilizado en los siguientes textos para expresar la subjetividad:

TEXTO 1

Doña Tecla, la pobre, ha acabado mareada. Su marido se ha pasado la tarde de anteayer, amarrado al telemando, de canal en canal, pip-pip-pip, entre un partido de fútbol y el siguiente. “¿Por qué será –se pregunta doña Tecla- que apenas hay hembra que entienda de balompié? O sea, ¿por qué las pataditas al balón serán cosas de hombres? Y ¿por qué, siendo así, todas las teles, a la vez, retransmiten aburridos encuentros futboleros? ¿Qué nos queda a nosotras? ¿No merecemos respeto? ¿Nos exilian a la cocina? ¿O desean someternos a la tortura electrónica ...?” Está enfadada doña Tecla. Cuando este abuso telemacho sucede –miércoles y fines de semana- ella hace un esfuerzo por pillar el intríngulis de la cosa y pregunta sin parar. Y el marido, insensible, acaba llamándola de todo: “Tú calla, incapaz, inculta, que todas las mujeres sois iguales”.

Pero lo de anteayer clamó al cielo. Comenzó el esposo enchufando a unos de azul que eran canarios – “¿De Tenerife o de Las Palmas?”-, y jugaban contra otros de blanco, que no eran, vaya por Dios, del Real Madrid. Al rato, pip, cambió a unos de luto –suecos o suizos, qué sé yo- que peleaban contra otros blanquitos que, estos sí, eran los merengues.

Y así, pip que te pip, mientras ella bordaba un tapetito, su propio anduvo de una pantalla a otra, hasta que doña Tecla levantó la cabeza y se encontró unos señores blaugranas muy limpios y elegantes ... “¡Anda –exclamó-, se han cambiado de camiseta!” Y el esposo la fulminó con la mirada ... “El tostadito es muy bueno, ¿verdad?” dijo, para hacerse perdonar, cuando vio a Romario hacer un par de hermosuras como quien no quiere la cosa. “Un lujo”, respondió él.

Pero lo peor siguió luego. Los pip-pip se aceleraban a ritmo vertiginoso. No permanecía un partido en el televisor más de lo que dura un anuncio. ¿Iban mal las cosas para España? De ninguna manera: lo único que pasaba es que su hombre no acertaba a cazar un gol. Se paraba unos segundos en el Tenerife, se aburría, pip, pasaba al Barcelona, y, zas, los azulgranas acababan de marcar, mecagüen. Se quedaba en el del Barcelona, se desesperaba, pip, cambiaba al del Madrid, y, pumba, otro gol que no había visto. El piporreo alcanzó un ritmo de bakalao; el dueño de su vida estaba cada vez más speedico, sudaba, en los botones del mando a distancia sus dedos eran garfios. Nada, no acertó con los goles: diez en toda la noche y sólo pilló uno. Doña Tecla tuvo que hacerle una tila y ni por ess, lloraba como un niño: “Deja, deja que me desahogue”, decía, tiritando, entre las sábanas.

TEXTO 2

La mayor diversión de Anilla la Manteca, cuya fogosa y fresca juventud fue manadero sin fin de alegrones, era vestirse de fantasma. Se envolvía Toda en una sábana, añadía harina al azucenón de su rostro, se ponía dientes de ajo en los dietes, y cuando, ya después de cenar, soñábamos, medio dormidos en la salita, aparecía ella de improviso por la escalera de mármol, con un farol encendido, andando lenta, imponente y muda. Era, vestida ella de aquel modo, como si su desnudez se hubiese hecho túnica. Sí. Daba espanto la visión sepulcral que trata de los altos oscuros, pero, al mismo tiempo, fascinaba su blancura sola, con no sé qué plenitud sensual.

Nunca olvidaré, Platero, aquella noche de septiembre. La tormenta palpitaba sobre el pueblo como un corazón malo, descargando agua y piedra entre la desesperadora insistencia del relámpago y del trueno. Rebosaba ya el aljibe e inundaba el patio. Los últimos acompañamientos –el coche de las nueve, las ánimas, el cartero- habían ya pasado... Fui, tembloroso, a beber al comedor y en la verde blancura de un relámpago, vi el eucalipto de las Velarde –el árbol del cuco, como le decíamos, que cayó aquella noche-, doblado todo sobre el tejado de alpende...

De pronto, un espantoso ruido seco, como la sombra de un grito de luz que nos dejó ciegos, conmovió la casa. Cuando volvimos a la realidad, todos estábamos en un sitio diferente del que teníamos un momento antes y como solos todos, sin afán ni sentimiento de los demás. Uno se quejaba de la cabeza, otro de los ojos, otro del corazón... Poco a poco fuimos tornando a nuestros sitios.

Se alejaba la tormenta... La luna, entre unas nubes enormes que se rajaban de abajo a arriba, encendía de blanco en el patio el agua que todo lo colmaba. Fuimos mirándolo todo, Lord iba y venía a la escalera del corral, ladrando loco. Lo seguimos... Platero: abajo ya, junto a la flor de noche que, mojada, exhalaba un nauseabundo olor, la pobre Anilla, vestida de fantasma, estaba muerta, aún encendido el farol en su mano negra por el rayo.

Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*

RESPUESTAS A LAS CUESTIONES SOBRE LENGUA EN LA PRUEBA DE SELECTIVIDAD.

(Tomadas del libro *Comentario de texto. Lengua castellana y Literatura*, de Díaz Pacheco y otros autores; en algunos casos, modificadas por Rosa Muñoz)

MARCO DE REFERENCIA PARA LAS PREGUNTAS SOBRE LENGUA ESPAÑOLA: La cuestión 4 de la PAU (del curso 2012-2013) contemplará diversos tipos de ejercicios, cuyas características básicas esbozamos a continuación:

A) Ejercicios relacionados con el reconocimiento y análisis sintáctico de fragmentos del texto propuesto:

A1. Análisis sintáctico de un fragmento del texto propuesto:

- Tipos de perífrasis verbales
- Identificación de tres modalidades oracionales en relación con la intención comunicativa del autor.

A2. Reconocimiento de las relaciones sintácticas entre las oraciones y /o proposiciones de un fragmento del texto propuesto:

- Escribir un ejemplo de coordinación oracional, otro de subordinación y otro de yuxtaposición, razonando la respuesta.
- Señalar el tipo de coordinación que se establece en unos ejemplos dados.
- Señalar el tipo de subordinación que se establece en unos ejemplos dados.
- Escribir un ejemplo de asíndeton y otro de polisíndeton.
- Caracterizar los nexos oracionales de un fragmento dado.

B) Ejercicios de reconocimiento y uso de la lengua bajo diversas condiciones con diversas intenciones:

B1. Procedimientos de formación de palabras.

B2. Significado de palabras o expresiones. Relaciones semánticas

- Identificación de sinónimos y antónimos, hipónimos e hiperónimos.
- Distinción y caracterización del nivel de lenguaje y/o registro de lengua empleado: reconocimiento de formas cultas, vulgares, coloquiales, etc.
- Identificación de los distintos registros presentes, tales como rasgos de un registro oral o coloquial, formal, etc., poniendo ejemplos del texto y escribiendo la expresión correspondiente en un registro distinto.

B3. Conectores o marcadores discursivos.

B4. Transformar un texto con una intención determinada

- Escribir tres ejemplos en los que la palabra "próximo" sea sustantivo, verbo y adverbio, respectivamente.
- Transformar, aplicando los cambios necesarios, una oración enunciativa en las modalidades interrogativa, exhortativa, exclamativa, dubitativa y desiderativa.
- Transformar unas determinadas construcciones coordinadas en subordinadas.
- Transformar el siguiente fragmento expresado en estilo directo, en otro escrito en indirecto (o viceversa). Explicar los cambios realizados.
- Convertir unas construcciones transitivas dadas en otras pasivas perifrásticas. En caso de que la transformación resulte posible con algunas de ellas, explicar por qué.

B5. Subjetividad y objetividad en el texto.

CUESTIONES RESUELTAS

A) Ejercicios relacionados con el reconocimiento y análisis sintáctico de fragmentos del texto propuesto:

➤ Análisis sintáctico de un fragmento de texto:

Dudo que hubiera pasado lo mismo con clases “virtuales” y deseo vivamente que la antorcha de la experiencia sepa transmitirla el sistema tutorial que se nos viene encima.

José Ignacio CUBERO, “Bologna II: La enseñanza, en ABC.

Enunciado formado por un **Grupo Oracional compuesto por Coordinación Copulativa de dos Oraciones Complejas**.

La **Oración 1**: “Dudo (que hubiera pasado lo mismo con clases virtuales)”, lleva inserta una **Proposición Subordinada sustantiva en función de CD**: “que hubiera pasado lo mismo con clases virtuales”, que junto al verbo “dudo” forma el **SV-Predicado**. El **SN-Sujeto** de la Oración está elíptico: “yo”.

La **Proposición subordinada** presenta como **Sujeto** el SN “lo mismo”, y como **Predicado** el SV “hubiera pasado con clases virtuales”, cuyo **núcleo verbal** es “hubiera pasado” y va complementado por el **Sprep.-CCModo**: “con clases virtuales”.

La **Oración 2** del conjunto, unida a la anterior mediante el **nexo** coordinante copulativo “y”, es: “deseo vivamente (que la antorcha de la experiencia sepa (transmitirla) el sistema tutorial (que se nos viene encima))”, y también es **compleja**; lleva como **Sujeto** elíptico el mismo que el de la Oración 1: “yo”, y como **Predicado** el núcleo verbal “deseo”, complementado por el **CCM**: “vivamente” y por un **CD**, que es una **Proposición subordinada sustantiva**: “que la antorcha de la experiencia ...encima”.

Dicha **Proposición** contiene una alteración en el orden de sus elementos, ya que el SN que actúa como **Sujeto** es: “el sistema tutorial que se nos viene encima”, y el **Predicado**: “la antorcha de la experiencia sepa transmitirla”.

El **Sujeto de la Proposición**, a su vez, se compone del núcleo: “sistema”, complementado por dos **S.Adjetivales-Adyacentes**: “tutorial” y la **Proposición subordinada adjetiva de relativo especificativa-Adyacente**: “que se nos viene encima”; su **nexo y Sujeto** es el pronombre relativo “que”, cuyo antecedente es “sistema”, y su **Predicado**, la locución verbal en construcción pronominal “se viene encima”, complementada por el **CI**: “nos”.

El **SV-Predicado** de la **Proposición**: “la antorcha de la experiencia sepa transmitirla”, presenta un **núcleo verbal**: “sepa”, seguido de un **CD** en forma de **Proposición subordinada sustantiva de infinitivo**: “transmitirla (la antorcha de la experiencia)”, con un **CD-pronombre enclítico** “la” que hace referencia anafórica al **CD** que encabeza la proposición: “la antorcha de la experiencia”.

En resumen: (O1 > y < O2)

O1: (Dudo (< que hubiera pasado lo mismo con clases virtuales): **Primera Oración compleja del grupo**
1.1.: que hubiera pasado lo mismo con clases virtuales: **Proposición subordinada sustantiva de CD**.

O2: (deseo vivamente (< que la antorcha de la experiencia sepa (< transmitirla) el sistema tutorial (< que se nos viene encima): **Segunda Oración compleja del Grupo**

2.1.: que la antorcha de la experiencia sepa transmitirla el sistema tutorial que se nos viene encima: **Proposición subordinada sustantiva de CD**.

2.1.1. Que se nos viene encima: **Proposición subordinada adjetiva de relativo en función de Adyacente**, dentro del sujeto de la anterior proposición: “el sistema tutorial que se nos viene encima”

2.1.2. transmitirla: **Proposición subordinada de infinitivo en función de CD del verbo “sepa”**, que incluye un pronombre enclítico “la” en función de CD, y que representa, de manera

anafórica, el SN “la antorcha de la experiencia”. (Sin alteración de sus elementos, esta oración quedaría así: “deseo vivamente que el sistema tutorial que se nos viene encima sepa transmitir la antorcha de la experiencia”)

➤ Tipos de perífrasis verbales

El 25 de abril de 1998 fue el día del desastre del vertido tóxico de Aznalcóllar. Ante el mayor desastre ecológico de Europa, todos estuvieron a una para hacerlo irreversible. Hoy, la Junta de Andalucía puede decir con orgullo que la zona está en mejores condiciones que antes de que se produjera el vertido. (...) todos los que han trabajado y siguen trabajando en la recuperación de la zona, pueden estar orgullosos en demostrar que si se quiere, se puede, y que nada reversible tiene que ser irreversible, si se pone empeño político, conocimiento, voluntad y dinero para que las cosas funcionen como tienen que funcionar.

La recuperación de lo que fue un mar de lodos; la vuelta al lugar de pájaros, peces, reptiles, insectos, la vida, en fin, es una realidad que debe ser celebrada. La imagen de las instalaciones de explotaciones fotovoltaicas, productoras de energía limpia, sobre lo que fue la balsa de la que salió el veneno; cada uno de los logros tras la gesta de limpieza de los suelos envenenados, debe conocerse. (...)

En las perífrasis verbales, el verbo auxiliar más el verbo en forma no personal (infinitivo, gerundio o participio) forman un único núcleo del predicado. El verbo auxiliar pierde su significado léxico y sólo aporta el significado gramatical a la forma verbal: persona, número, tiempo, modo y aspecto. El sujeto y los complementos dependen semánticamente de las formas no personales, no del verbo auxiliar.

En el fragmento anterior, se distinguen las siguientes perífrasis verbales:

1. **Perífrasis modales**, que se construyen con infinitivo y expresan la actitud del hablante:
 - **Obligación: Tener que + infinitivo:** *tiene que ser, tienen que funcionar.* **Deber + infinitivo:** *debe ser celebrada, debe conocerse.*
 - **Posibilidad: Poder + infinitivo:** *puede decir, pueden estar (orgullosos).*
2. **Perífrasis aspectuales**, que expresan el inicio, desarrollo o fin de la acción:
 - **Durativa:** Se construye con gerundio, y se refiere a la acción en su desarrollo. **Seguir + gerundio:** *siguen trabajando.*

➤ Identificación de tres modalidades oracionales en relación con la intención comunicativa del autor, en este caso, de Federico García Lorca:

*Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.
Cobre amarillo, su carne,
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.
- Soledad, ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
- Pregunte por quien pregunte,
dime, ¿a ti qué se te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.
- Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.
- No me recuerdes el mar,
que la pena negra brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.*

*- ¡Soledad, qué pena tienes!
Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca.
- ¡Qué pena tan grande! Corro
mi casa como una loca,
Mis dos trenzas por el suelo
de la cocina a la alcoba.
¡Qué pena! Me estoy poniendo
de azabache, carne y ropa.
¡Ay mis camisas de hilo!
¡Ay mis muslos de amapola!
- Soledad, lava tu cuerpo
con agua de las alondras,
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.

Por abajo canta el río,
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza,
la nueva luz se corona.
¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
Y madrugada remota!*

En cualquier enunciado se puede distinguir el contenido o “lo que se dice”, de la actitud del hablante con respecto a lo expresado, es decir, “las maneras de decir”. Un mismo contenido puede ser presentado por el hablante de diferentes modos: como una simple declaración, como una pregunta al oyente, como un hecho probable, etc. Esta determinada forma de expresar el contenido oracional se denomina **modalidad oracional**. Dicha modalidad atribuible a un enunciado no depende siempre de la forma lingüística adoptada, sino, fundamentalmente, de la intencionalidad del hablante, deducible de la situación comunicativa. (Así, muchas veces no coinciden ambas, como por ejemplo, en las oraciones **interrogativas retóricas**, que equivalen a modalidades **exclamativas**: *¿Quién podía imaginárselo?* = *¡Nadie podía imaginárselo!*). Algunas **interrogativas indirectas** dependientes de la construcción “no + saber”:, que funcionan como **exclamativas**: *¡No sabes cuánto lo siento!*; algunas **interrogativas** que se usan para atenuar ruegos o mandatos, en la modalidad **exhortativa**: *¿Me da fuego?, ¿Va usted a salir?*; con los “verbos realizativos”, que nombran directamente la acción que el emisor pretende realizar, se construyen enunciados de modalidad exhortativa: *Te prohíbo que uses mi móvil, Necesito tu carné*, o desiderativa: *Quiero que deje de llover*. Lo mismo sucede con algunas enunciativas: *No tengo tu teléfono móvil, Hace mucho que no vamos al cine, Tienes la cara manchada* (exhortativas). La entonación exclamativa es un rasgo enfático que puede ser añadido a oraciones de cualquier modalidad)

En el texto podemos distinguir las siguientes modalidades oracionales, según la intención del hablante:

1. **Modalidad interrogativa:**

*Soledad, ¿por quién preguntas / sin compañía y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte, / dime, ¿a ti qué se te importa?*

En ambos casos, son oraciones interrogativas directas, que pretenden conseguir una respuesta verbal del oyente. Presentan una entonación interrogativa característica y van señaladas en la escritura con signos de interrogación. Son parciales porque la pregunta sólo afecta a una parte del contenido, según indican los pronombres interrogativos “quién, qué”. En el poema de Lorca, estas preguntas sirven para iniciar el diálogo entre Soledad y el poeta, con toda la carga simbólica que ello supone: el poeta se dirige a sí mismo, y pone de manifiesto su frustración vital encarnada en la eterna pena de los gitanos, a los que representa Soledad Montoya.

2. **Modalidad exhortativa:**

*No me recuerdes el mar...
Soledad, lava tu cuerpo / con agua de las alondras,
Y deja tu corazón / en paz, Soledad Montoya*

Las oraciones exhortativas expresan mandatos o ruegos, y pretenden provocar en el oyente una reacción para que realice una acción determinada. En estos ejemplos, se usa la marca más característica de esta modalidad, como es el modo imperativo en la segunda persona: *lava, deja*, y el del presente de subjuntivo en el resto de las formas: *no me recuerdes*. Junto a la exhortación aparece, como es frecuente, el vocativo: *Soledad*. En el diálogo entre el poeta y Soledad, el primero se permite darle algunos consejos para calmar su sufrimiento, y para ello se vale de estos enunciados.

3. **Modalidad exclamativa:**

*¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan grande!... ¡qué pena!
¡Ay mis camisas de hilo! / ¡Ay mis muslos de amapola!
¡Oh pena de los gitanos! ... ¡Oh pena de cauce oculto / y madrugada remota!*

Las oraciones exclamativas aportan énfasis, lo cual implica una emoción; por eso se relacionan con la función expresiva. Van señaladas por signos de exclamación y otras marcas, que aparecen en este fragmento, como determinantes exclamativos: *qué pena*; el orden subjetivo de los elementos: *¡qué pena tan grande!*; el uso de interjecciones: *Ay, Oh*. O la elipsis de elementos: *¡qué pena (tienes)!*

A2. Reconocimiento de las relaciones sintácticas entre las oraciones y /o proposiciones de un fragmento del texto propuesto:

- Escribir un ejemplo de coordinación oracional, otro de subordinación y otro de yuxtaposición, razonando la respuesta.

Las oraciones pueden clasificarse como simples, si sólo presentan un verbo en el núcleo del predicado, y complejas, en el caso de que alguna de sus funciones sea desempeñada por una construcción oracional, que recibe el nombre de proposición subordinada. Finalmente, tanto las oraciones simples como las complejas pueden formar grupos y relacionarse bien por coordinación –con nexos coordinantes–, bien por yuxtaposición–sin nexo alguno, pero con diferentes valores semánticos de coordinación o subordinación–.

Así, la oración “Mañana comeremos lentejas” es **simple**, porque únicamente posee un verbo que actúa como núcleo del predicado: “comeremos”. Pero si decimos “Mañana comeremos las lentejas que quedaron ayer”, la oración sería **compleja**, ya que se añade una **proposición subordinada adjetiva de relativo en función de adyacente** del sustantivo “lentejas”, y que forma parte del CD del verbo principal. Dicha proposición sería: “que quedaron ayer”. Si continuáramos sumando información, la oración se volvería aún más compleja, ya que aparecerían otras proposiciones subordinadas a distintos elementos, por ejemplo: “Te repito que mañana comeremos las lentejas que quedaron ayer, cuando tus padres vinieron a casa” ya presenta una **proposición subordinada sustantiva de CD** del verbo “repito”: “que mañana comeremos las lentejas que quedaron ayer, cuando tus padres vinieron a casa”, dentro de la cual se hallan otras **dos proposiciones subordinadas adjetivas de relativo**, la primera **especificativa**: “que quedaron ayer, cuando...casa”, y la segunda, **explicativa**: “cuando vinieron a casa”, ambas en función de **Adyacentes**. Y si, además, continuamos añadiendo información y creando un enunciado más largo, podemos **coordinar** otra oración con la primera: “Te repito que mañana comeremos las lentejas que quedaron ayer, cuando vinieron tus padres a casa, y no se te ocurra protestar”, unida a la primera mediante el nexo coordinante copulativo “y”. En este caso, ambas oraciones tienen la misma jerarquía sintáctica y no dependen de ningún elemento de la otra. Por último, para el caso de la **yuxtaposición**, sólo habría que omitir el nexo: “Te repito que mañana comeremos las lentejas que quedaron ayer, cuando vinieron tus padres a casa; no se te ocurra protestar”.

Aplicación de estos conceptos a un texto:

*La chica le contestó **que** todas las noches soñaba con él, **pero (que)** sus expresiones de amor sin amarras tenían dos vehículos: **una** voz recorría el aire sobre la mesa del bar por medio de la vibración natural **y** sonaba terriblemente vulgar, **la otra** bajaba desde un satélite de la estratosfera cargada de libertad e imaginación.*

Todo el enunciado se compone de una **oración compleja**, con un núcleo verbal: “contestó”, del cual dependen **dos Proposiciones Subordinadas Sustantivas en función de CD, coordinadas** entre sí mediante el **nexo adversativo** “pero”:

1ª Proposición: “*que todas las noches soñaba con él*”. Es **Simple**.

2ª Proposición: “*(que) sus expresiones de amor sin amarras tenían dos vehículos: una voz...imaginación*”. Es **Compleja**, ya que contiene **dos Proposiciones Subordinadas Sustantivas formalmente yuxtapuestas**, pero que se pueden considerar como **coordinadas distributivas** debido a la aparición de los elementos “*una*”...“*la otra*”, que muestran una correlación. Ambas desempeñan la función de **Proposición del núcleo del CD** “*vehículos*”:

2ªa: “*una voz recorría el aire sobre la mesa del bar por medio de la vibración natural y sonaba terriblemente vulgar*”. Esta **Proposición Subordinada sustantiva, a su vez, forma un grupo de dos proposiciones coordinadas copulativas**, pues sus núcleos verbales tienen el mismo sujeto: “*una voz*”, al que van referidos los verbos “*recorría*” y “*sonaba*”.

2ªb: “la otra bajaba desde un satélite de la estratosfera cargada de libertad e imaginación”. Esta **Proposición es compleja**, ya que incluye como **C. Predicativo** la **Proposición Subordinada Adjetiva de Participio**: “cargada de libertad e imaginación”.

➤ Señale el tipo de coordinación que se establece en los siguientes ejemplos.

*Unos cuerpos son como flores,
otros como puñales,
otros como cintas de agua;
pero todos, temprano o tarde,
serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden,
convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre. (...)*

*Yo no soy piedra, sino camino
que cruzan al pasar los pies desnudos. (...)*

...aunque les lleve a una ambición o a una nube.

((**Unos** cuerpos son como flores), (**otros** como puñales), (**otros** como cintas de agua)); **pero** (todos, temprano o tarde, serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden, convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre).

Este enunciado está formado por un **Grupo de dos Oraciones relacionadas por Coordinación Adversativa restrictiva**, mediante el nexa “pero”:

O1: “Unos cuerpos... agua”.

O2: “todos...hombre”.

A su vez, el primer segmento de la coordinación está constituido por **tres oraciones que forman otro Grupo, compuesto formalmente por yuxtaposición**, pero con tres palabras correlativas que permiten hablar de **coordinación distributiva**: “Unos cuerpos son como flores, otros como puñales, otros como cintas de agua”.

La **Oración 2** es **compleja**, ya que incluye **dos Proposiciones Subordinadas**: “que en otro tiempo se agranden”, **Adjetiva de Relativo** en función de **Adyacente** de “quemaduras”, dentro del Atributo, y “convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre”, **Proposición Subordinada de gerundio** en función de **CCM**. Además, también encontramos una **coordinación disyuntiva entre dos sintagmas adverbiales –CCT**: “temprano o tarde”.

El segundo ejemplo: “Yo no soy piedra, sino camino / que cruzan al pasar los pies desnudos” podríamos considerarlo como una **Oración Compleja** que presenta una **coordinación adversativa entre los núcleos nominales del Atributo**: “piedra **sino** camino que cruzan al pasar los pies desnudos”; el segundo término: “camino”, llevaría como Adyacente una Proposición Subordinada Adjetiva de Relativo: “que cruzan...desnudos”. O también, en otro análisis, y suponiendo que “camino” lleva el verbo “ser” elidido, constituiría **un enunciado de un Grupo de Oraciones coordinadas entre sí mediante el nexa adversativo “sino”**.

El tercer ejemplo propuesto presenta una coordinación disyuntiva entre dos Sintagmas proposicionales en función de CCLugar: “a una ambición o a una nube”.

➤ Señale el tipo de subordinación que se establece en los siguientes ejemplos.

1. Cuando por la sangre se escucha que transita solamente la rabia, las palabras entonces no sirven.
2. ¡Qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua!
3. Una garganta quisiera gritar lo que no puede por imposible.

1. Cuando por la sangre se escucha que transita solamente la rabia, las palabras entonces no sirven. Proposición subordinada adverbial que funciona como CC de Tiempo, incluida en la oración compleja mediante el nexo “cuando”.
 - 1.1. Que transita solamente la rabia: Proposición subordinada sustantiva que funciona como Sujeto del verbo de la subordinada anterior: “escucha”, proposición pasiva refleja, tal como se refleja en el uso del pronombre “se”.
2. ¡Qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua!: Proposición subordinada adjetiva de relativo, en función de Adyacente del SN-antecedente: “qué tristeza de tinta”. Va introducida por el pronombre relativo “que”, en su doble función de nexo y de CD del núcleo verbal-perífrasis modal de obligación “ha de borrar”.
3. Una garganta quisiera gritar lo que no puede por imposible: Proposición subordinada sustantiva de infinitivo en función de CD del verbo “quisiera”, dentro de la oración compleja que compone el enunciado.
 - 3.1. Lo que no puede por imposible: Proposición subordinada adjetiva sustantivada en función de CD del infinitivo “gritar”, introducida por el nexo “lo que”, a su vez, CD (“la garganta no puede gritar *lo que = eso* por imposible”)

[El chaval se enteró por casualidad (de que sus padres le habían puesto un detective (para averiguar (qué hacía la noche de los sábados)))] y[él respondió(poniéndoles otro (para averiguar (quiénes eran ese par de extraños (que todo lo arreglaban con dinero)))]].

Juan José MILLÁS, “Detectives”, en *El País*

La estructura sintáctica del fragmento propuesto está formada por un Grupo de dos Oraciones complejas relacionadas por coordinación copulativa mediante el nexo “y”.

1. [El chaval se enteró por casualidad (de que sus padres le habían puesto un detective (para averiguar (qué hacía la noche de los sábados)))]. Primera Oración compleja, que incluye las siguientes proposiciones:
 - 1.1. De que sus padres le habían puesto un detective ... los sábados: Proposición subordinada sustantiva en función de Suplemento, que, a su vez, incluye:
 - 1.1.1. Para averiguar qué hacía la noche de los sábados: Proposición subordinada de infinitivo, que funciona como un CC de finalidad, y en su interior:

- 1.1.1.1. Qué hacía la noche de los sábados: Proposición subordinada sustantiva interrogativa indirecta parcial, en función de CD. Va introducida por el pronombre interrogativo “qué”, nexos y CD de “hacia”.
2. [él respondió (poniéndoles otro (para averiguar (quiénes eran ese par de extraños (que todo lo arreglaban con dinero))))]. Segunda Oración compleja, que incluye las siguientes proposiciones:
- 2.1. Poniéndoles otro ...dinero: Proposición subordinada de gerundio en función de CC de Modo, que lleva insertas:
- 2.1.1. Para averiguar (quiénes eran ... dinero) : Proposición subordinada de infinitivo en función de CC de Finalidad, que incluye:
1. quiénes eran ese par de extraños (que todo lo arreglaban con dinero): Proposición subordinada sustantiva interrogativa indirecta parcial en función de CD, introducida por el pronombre interrogativo “quiénes”, sujeto de la subordinada. Y, finalmente, aparece otra proposición dentro de ésta:
 2. que todo lo arreglaban con dinero: Proposición subordinada adjetiva de relativo en función de Adyacente del sustantivo “extraños”, su antecedente. El nexo y sujeto es el pronombre relativo “que”.

➤ **Escriba un ejemplo de asíndeton y otro de polisíndeton.**

El asíndeton consiste en la supresión de nexos necesarios en un enunciado, especialmente si se trata de una enumeración. Como ejemplo, podemos verlo en un verso de *El viaje definitivo*, poema de Juan Ramón Jiménez: *Y estaré solo, sin hogar, sin árbol / verde, sin pozo blanco, / sin cielo azul y plácido...*

El polisíndeton es el fenómeno contrario, es decir, el uso de nexos innecesarios, sobre todo en una enumeración: Del mismo poema, otro ejemplo: *...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros / cantando; / y se quedará mi huerto...*

Desde un punto de vista estilístico, la utilización del polisíndeton en un texto proporciona lentitud y detallismo en una sucesión de acciones o elementos, en tanto que el asíndeton da sensación de rapidez y caos, o bien sirve como recopilación y acumulación de elementos.

➤ **Caracterice los nexos oracionales señalados en los siguientes fragmentos.**

1. *Mi abuela decía **que, si bien** todos nacemos con una caja de cerillos en nuestro interior, no los podemos encender solos.*
2. *Se producirá en nuestro interior un calor **que** irá desapareciendo **conforme** pase el tiempo.*
3. ***Si** uno no descubre a tiempo **cuáles** son sus propios detonadores, la caja de cerillos se humedece.*

Laura ESQUIVEL, *Como agua para chocolate*

- ✿ **Que**: Es una conjunción subordinante que funciona como nexo introductor de una proposición subordinada sustantiva en función de CD: *que, si bien todos nacemos con una caja de cerillos en nuestro interior, no los podemos encender todos.*
- ✿ **Si bien**: Es una locución conjuntiva subordinante que funciona como nexo introductor de una proposición subordinada concesiva: *si bien todos nacemos con una caja de cerillos en nuestro interior.* Equivaldría a la conjunción “aunque”.
- ✿ **Que**: Pronombre relativo que introduce una proposición subordinada adjetiva en función de Adyacente del antecedente “calor”: *que irá desapareciendo conforme pase el tiempo.* Cumple la doble función de nexo oracional y sujeto del verbo de la proposición.

- ✿ **Conforme:** Es una conjunción subordinante que funciona como nexo introductor de la proposición subordinada adverbial de CCTiempo: *conforme pase el tiempo*.
- ✿ **Si:** Conjunción subordinante que introduce una proposición subordinada condicional: *si uno no descubre a tiempo cuáles son sus propios detonadores*.
- ✿ **Cuáles:** Pronombre interrogativo que introduce una proposición subordinada sustantiva interrogativa indirecta parcial, Cd del verbo “descubre”, y en la que realiza la doble función de nexo y de sujeto: *cuáles son sus propios detonadores*.

B) Ejercicios de reconocimiento y uso de la lengua bajo diversas condiciones con diversas intenciones:

B1. Procedimientos de formación de palabras:

➤ **Formación de palabras: derivados y compuestos. Analiza la formación de las siguientes palabras: *desventurado, burocratizar, apropiarse, biografía, y definelas.***

a) Desventurado: Es un adjetivo **derivado** del sustantivo “ventura”. Significa “que tiene mala suerte, desgraciado”. Está formado de la siguiente manera:

- *Des-*: Morfema derivativo prefijo, que significa ‘negación’.
- *-ventur-*: Lexema
- *-ad-*: Morfema derivativo sufijo, ‘formador de participios de pasado’.
- *-o*: Morfema desinencial de género masculino.

b) Burocratizar: Palabra formada por **composición y derivación**. Es un verbo derivado del sustantivo “burocracia”, término compuesto procedente del francés “bureau” y de la raíz griega “krátos” = poder. Se ha formado de la siguiente manera:

- *Buro-*: Lexema proveniente del francés, es decir, es un galicismo, que significa “escritorio, oficina”.
- *-crat-*: Lexema de origen griego: “krátos”, que significa “poder”.
- *-iz-*: Morfema derivativo sufijo, formador de verbos.
- *-a-*: Morfema desinencial verbal, vocal temática de la 1ª conjugación.
- *-r*: Morfema derivativo sufijo de verbo en infinitivo.

“**Burocratizar**” se puede definir en el contexto del fragmento como “realizar una gestión administrativa con excesivo rigor, lo que produce lentitud en los procesos, en la toma de decisiones y acumulación de documentos”.

c) Apropiarse: Verbo formado por **parasíntesis** a partir del adjetivo “propio”, al que se incorporan de manera conjunta y simultánea el prefijo “a”, y el sufijo de verbo en forma no personal (infinitivo).

- *A-*: Morfema derivativo prefijo, formador de verbos a partir de palabras de otra categoría gramatical.
- *-propi-*: Lexema
- *-ar*: Morfema derivativo sufijo de infinitivo.
- *-se*: Morfema libre, pronombre personal enclítico unido al verbo.

“Apropiarse” significa ‘tomar para sí algo ajeno, haciéndose dueño de ello’.

d) Biografía: Palabra **compuesta** por dos raíces griegas:

- *Bio-*: Raíz griega utilizada como prefijo que significa ‘vida’.
- *-grafía*: Raíz griega utilizada como sufijo que significa ‘escritura’.

“Biografía” se define como ‘relato escrito de la vida de una persona’.

B2. Significado de palabras o expresiones. Relaciones semánticas

➤ Identificación de sinónimos y antónimos, hiperónimos e hipónimos:

- **Identifica algún sinónimo de la palabra *morir*, y busca antónimos de los términos *mortal*, *alma*, *verdadero*, *verdad*, *intolerable*, *olvidar*.**

(...) ¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso terrible, algo intolerable, algo mortal (...) Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerlos felices, para hacerles que sueñen inmortales y no para matarlos. (...) ¿Religión verdadera? Todas las religiones son verdaderas en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan, en cuanto les consuelan de haber tenido que nacer para morir, y para cada pueblo, la religión más verdadera es la suya, la que le ha hecho. ¿Y la mía? La mía es consolarme en consolar a los demás, aunque el consuelo que les doy no sea el mío". Jamás olvidaré estas sus palabras.

Miguel de UNAMUNO, *San Manuel Bueno, mártir*

Los sinónimos son términos con distinto significante que poseen el mismo significado, aproximadamente, porque la sinonimia absoluta es muy rara. Lo habitual es que este fenómeno produzca dentro de un contexto determinado.

Para la palabra **morir** existen diferentes sinónimos, según los registros lingüísticos o el deseo de evitar las connotaciones negativas del término:

- Más formales: *fallecer*, *expirar*, *perecer*, *fenecer*
- Más coloquiales: *palmarla*.
- Eufemismos cultos: *pasar a mejor vida*, *descansar en paz*, *dejarnos*, *irse*, *exhalar el último suspiro*, *cerrar los ojos*, *entregar el alma*
- Eufemismos vulgares: *espichar*, *diñarla*, *estirar la pata*.

A la cohesión textual contribuye en este fragmento la presencia de recurrencias léxicas de palabras relacionadas por los significados de **vida / muerte** y **verdad / mentira**; de ahí el uso de antónimos como *mortal / inmortal* o *nacer / vivir / morir*.

La **antonimia** se produce cuando hay oposición de significados entre varios términos, bien mediante morfemas derivativos: **mortal / inmortal**; **tolerable / intolerable**; **feliz / infeliz**; bien por medios léxicos: **nacer / morir**; **feliz / desgraciado**.

Tanto en un caso como en otro, la oposición puede ser:

1. **Gradual:** Si entre los términos existe gradación: **nacer / vivir / morir** (en el fragmento)
2. **Complementaria:** Si la negación de un término implica la afirmación de otro: **verdad / mentira**; **verdadero / falso**; **olvidar / recordar**.
3. **Recíproca:** Si uno implica al otro: **alma / cuerpo**.

ANTÓNIMOS:

Mortal	inmortal, eterno	verdad	mentira, falsedad
Feliz	infeliz, desgraciado	intolerable	Tolerable
Alma	Cuerpo	olvidar	Recordar
Verdadero	Falso		

- **Identifica hipónimos o hiperónimos en el siguiente fragmento:**

Se debate acerca de si nos habríamos metido en la que estamos de haber mandado las mujeres. O más mujeres. Dejado claro que hacen falta más mujeres en los puestos altos de la política y en la dirección de las empresas, resulta dudoso que la feminidad suponga en sí misma un plus favorable. Como si por el simple hecho de ser mujer ya se poseyeran, de nacimiento, las cualidades necesarias para no conducir los asuntos al abismo: sensatez, capacidad de diálogo, sensibilidad hacia los demás, incapacidad para la especulación... (...)

Sí es cierto que necesitamos otro tipo de personas, de cualquier sexo. Personas con valores distintos, cuyo sentido de la responsabilidad en el mando sea más importante que su tendencia a someterse a la falocracia del poder –en el sentido de mira qué grande que lo tengo, qué grande que soy, qué rico me he hecho-, hasta ahora tan en boga. Hombres y mujeres con principios. (...)

Conozco a unas cuantas mujeres que se consideran feministas y que no le harían ascos a una estafa de la pirámide como la de Madoff. También conozco a otras que llegaron por sus propios méritos a los alledaños del poder. Una vez allí, al aspirar la viciada atmósfera de las cumbres, vomitaron y se fueron a casa. Hombres de esta clase también conozco. Aunque menos.

Maruja TORRES, “Seres humanos”, en *El País*

La cohesión léxica de un texto se consigue, entre otros procedimientos, mediante el uso de palabras relacionadas por el significado, tales como repeticiones, sinónimos, antónimos, campos semánticos o asociativos. Uno de estos procedimientos es el uso de palabras de **referencia generalizadora**, como el de *seres humanos*, que integra a hombres y mujeres.

Se habla de **hiponimia** cuando el significado de una palabra (el hipónimo) está incluido en el significado de otra (hiperónimo), conceptos que se pueden poner en relación con el de **campo semántico** –conjunto de palabras pertenecientes a la misma categoría gramatical que comparten un rasgo semántico común, aunque se diferencien en otros-. Así, la palabra que da nombre a un campo semántico es un **hiperónimo** (en el texto: *seres humanos, personas*), y los términos que lo forman, sus **hipónimos** (*hombre, mujer*).

En el texto que nos ocupa, además del ejemplo anterior podemos citar el hiperónimo de “cualidades positivas”, que la periodista considera necesarias para sacar al país de la crisis política y económica. A este campo semántico corresponderían los hipónimos *sensatez, capacidad de diálogo, sensibilidad hacia los demás, incapacidad para la especulación, sentido de la responsabilidad*.

➤ **Distinción y caracterización del nivel de lenguaje y/o registro de lengua empleado: reconocimiento de formas cultas, vulgares, coloquiales.**

Carta abierta a uno de la camada

Peligroso adolescente:

Reconozco que es mucho más emocionante acorralar a un miembro de una banda rival que estudiar el cultivo de las fanerógamas. Y que las actividades colectivas, pandilleras, diluyen la responsabilidad y encuentras en ellas el calor que, a lo mejor, no hallas ni en la escuela, ni en la familia. Pero esto es un sueño pasajero, porque no conoces a ningún tipo que, a los cuarenta tacos, actúe en pandilla. Y un sueño que puede terminar en un correccional, primero; en la cárcel, después. La vida no está organizada para la pandilla, sino para el individuo. Te unes a una mujer tú solo, no la pandilla; te examinas tú solo, y solo acudes a la entrevista de trabajo, y solo tienes que hacer frente a la muerte, porque cuando muere alguien, se muere él solo, sea de tu banda o de la banda rival. Y no resucita. En los videojuegos, los muertos resucitan a la partida siguiente, pero en la vida real, la muerte es irreversible.

Lo siento, chico, pero esa actividad tan emocionante no tiene porvenir. Ni siquiera es valiente, porque la manada protege, y la manada es lo que más le gusta al cobarde, puesto que es allí donde se diluye su cobardía y donde puede hacerse la ilusión de ser fuerte. Sólo los valientes asumen su individualidad y su responsabilidad, y luchan con su inteligencia y con su esfuerzo en luchas más dignas y con mejores recompensas, aunque tengan una apariencia menos sensacional. Y, lo malo, encima, es que te manipulan. Los jefes de la manada, que te abandonarán a la suerte de los jueces y las penas que caigan, y los delincuentes infiltrados, que te consideran un estúpido y apasionado compañero de viaje. Desde luego, no es emocionante el estudio, ni le trabajo. Pero tampoco es emocionante pasar los días en un centro de reclusión, con la obsesión de aguardar el día de salida. Y, total, nadie va a hacer de ti un héroe, porque no eres carne de idolo, sino de delincuente, a no ser que te separes de la camada.

Luis del VAL, sección “Carta abierta”, Programa *Hoy por hoy*, de la Cadena SER.

Estamos ante un texto periodístico escrito por un hablante de nivel culto, un periodista, que se adapta a la situación comunicativa de los receptores, en este caso, oyentes del programa de radio, que representan a un público de nivel culto medio, usando el registro formal o elaborado de la lengua. A su vez, el autor del texto se dirige a un joven perteneciente a una banda o pandilla al que intenta convencer de su tesis empleando algunos **rasgos del registro coloquial**. Para ello, simula el estilo de una carta dirigida a un adolescente-tipo en un tono amistoso, con lo que marca una supuesta confianza entre los interlocutores que favorece la aparición de rasgos propios del registro informal; algunos de ellos serían los siguientes:

1. **Presencia del emisor y del receptor** y rasgos de **subjektividad**, característicos de un lenguaje expresivo:
 - Uso de la primera persona que expresa directamente la propia opinión: *“Reconozco..., Lo siento”*.
 - Uso de la segunda persona para identificar al receptor, en este caso, el joven al que se dirige tuteándolo: *“porque no conoces a ningún tipo que a los cuarenta..., nadie va a hacer de ti..., porque no eres...”*
 - La presencia directa del receptor llama la atención, sobre todo, cuando se enumeran en segunda persona los hechos que se suceden a lo largo de la vida: *“te unes a una mujer tú solo, no la pandilla; te examinas tú solo, y solo acudes a la entrevista de trabajo...”*. El lector-oyente entiende que el destinatario del mensaje podría ser cualquier adolescente peligroso o en peligro, y este efecto generalizador resulta argumentativamente muy eficaz.
 - Léxico valorativo propio del registro coloquial: *“y lo malo es que...”*
2. **Apelación al oyente**: El periodista llama directamente la atención del destinatario con un vocativo de valor afectivo, utilizando la función conativa: *“Lo siento, chico, pero...”*
3. **Recursos léxicos**:
 - Uso de léxico propio del ambiente juvenil: *“tipo, tacos”* (persona, años)
 - Metáforas de gran valor expresivo, aunque no todas especialmente coloquiales: *“Encontrar calor en la pandilla, la manada, los jefes de la manada, la camada”*; más cultas: *“ser carne de ídolo, carne de delincuente”*.

El uso del **registro formal** se observa, principalmente, en que la información aparece seleccionada en torno a un único tema cuyos aspectos parciales se van tratando de forma estructurada y siguiendo un razonamiento lógico hasta llegar a la conclusión.

- En general, predomina el **léxico preciso** y cuidado de nivel medio: *“actividad emocionante, cultivo de las fanerógamas (tecnicismo), se diluye la responsabilidad, porvenir”*. No hay repeticiones que demuestren falta de léxico y se usan sinónimos: *“centro de reclusión-cárcel, sueño pasajero-ilusión, banda-pandilla”*.
- La **sintaxis es muy elaborada**. Abundan las **estructuras paralelas** que relacionan ideas semejantes con estructuras sintácticas parecidas: *“Te unes a una mujer tú solo-te examinas tú solo-y solo acudes a la entrevista de trabajo-y solo tienes que hacer frente a la muerte”*.
- Se utilizan numerosos y variados **nexos oracionales** y **marcadores discursivos** que explicitan las relaciones lógicas entre los enunciados y series de enunciados:
 - ▶ Conectores de adición: *Reconozco que... Y que..., Y, encima, es que... Ni siquiera es...*
 - ▶ Conectores contraargumentativos o de oposición: **Pero** *esto es un sueño pasajero. Pero esa actividad no tiene porvenir. Pero tampoco es emocionante pasar los días...* Sirve para aportar el argumento más fuerte, al apartarse de la línea argumentativa para establecer una conclusión diferente.
 - ▶ El nexo oracional **aunque**, de valor contraargumentativo también, introduce el argumento débil: *Con mejores recompensas, aunque tengan una apariencia menos sensacional.*
 - ▶ Como es habitual en los textos argumentativos, se usan nexos oracionales con valor causal: **porque** *no conoces ningún tipo..., porque la manada protege..., puesto que es allí donde...*
 - ▶ Organizadores textuales: *en un correccional, primero, en la cárcel, después.*
 - ▶ Conectores de recapitulación: *Y, total, nadie va a hacer de ti...*

- ▶ De refuerzo y confirmación: **Desde luego, no es emocionante...**

El periodista, pues, ha seguido las convenciones de la lengua escrita en un registro formal, si bien como medio de acercarse al joven posible destinatario (el adolescente atraído por las bandas) se ha servido de ciertos rasgos propios del registro coloquial o informal, y ha manifestado claramente su subjetividad como medio de defender más eficazmente su tesis.

➤ **Identificación de los distintos registros presentes, tales como rasgos de un registro oral o coloquial, formal, etc., poniendo ejemplos del texto y escribiendo la expresión correspondiente en un registro distinto.**

(La batalla hace furor. Se oyen tiros, bombazos, ráfagas de ametralladora. ZAPO, solo en escena, está acurrucado entre los sacos. Tiene mucho miedo. Cesa el combate. Silencio. ZAPO saca de una cesta de tela una madeja de lana y unas agujas. Se pone a hacer un jersey que ya tiene bastante avanzado. Suena el timbre del teléfono de campaña que ZAPO tiene a su lado.)

ZAPO: -**Diga... Diga...** A sus órdenes mi capitán... **En efecto**, soy el centinela de la cota 47... Sin novedad, mi capitán... Perdone, mi capitán, ¿cuándo comienza otra vez la batalla?... **Y las bombas**, ¿cuándo las tiro?... Pero, por fin, ¿hacia dónde las tiro, hacia atrás o hacia delante?... No se ponga usted así conmigo. No lo digo para molestarle... Capitán, me encuentro muy solo. ¿No podría mandarme un compañero?... Aunque sea la cabra... (*El capitán le riñe*). A sus órdenes... A sus órdenes, mi capitán. (*ZAPO cuelga el teléfono. Refunfuña*).

(Silencio. Entra en escena el matrimonio TEPÁN con cestas, como si vinieran a pasar un día en el campo. Se dirigen a su hijo ZAPO, que, de espaldas, y escondido entre los sacos, no ve lo que pasa.)

SR. TEPÁN.- *(Ceremoniosamente)* **Hijo**, levántate y besa en la frente a tu madre. (*ZAPO, aliviado y sorprendido, se levanta y besa en la frente a su madre con mucho respeto. Quiere hablar. Su padre le interrumpe*) **Y ahora**, bésame a mí. (*Lo besa en la frente*).

ZAPO.- **Pero papaitos**, ¿cómo os habéis atrevido a venir **aquí** con lo peligroso que es? Iros inmediatamente.

SR. TEPÁN.- ¿Acaso quieres dar a tu padre una lección de guerras y peligros? Esto para mí es un pasatiempo. Cuántas veces, sin ir más lejos, he bajado del metro en marcha.

SRA. TEPÁN.- Hemos pensado que te aburrirías, por eso te hemos venido a ver. Tanta guerra te tiene que aburrir.

ZAPO.- Eso depende.

SR. TEPÁN.- **Muy bien** sé **yo** lo que pasa. Al principio, la **cosa** de la novedad gusta. **Eso** de matar y de tirar bombas y de llevar casco, que hace tan elegante, resulta agradable, pero terminará por **fastidiarte**. En mi tiempo hubiera pasado otra **cosa**. Las guerras eran mucho más variadas, tenían color. **Y**, sobre todo, había caballos, muchos caballos. **Daba gusto: que** el capitán decía: “al ataque”, ya estábamos allí todos con el caballo y el traje de color rojo. **Eso** era bonito. **Y luego**, unas galopadas con la espada en la mano y ya estábamos frente al enemigo, que también estaba a la altura de las circunstancias, con sus caballos –los caballos nunca faltaban, muchos caballos y muy **gorditos**- y sus botas de charol y sus trajes verdes.

SRA: TEPÁN.- No, no eran verdes los trajes del enemigo, eran azules. Lo recuerdo muy bien, eran azules.

SR. TEPÁN.- **Te digo que** eran verdes.

SRA. TEPÁN.- No, te repito que eran azules. Cuántas veces, de niñas, nos asomábamos al balcón para ver batallas y yo le decía al **vecinito**: “**Te apuesto** una chocolatina a que ganan los azules”. **Y** los azules eran nuestros enemigos.

SR. TEPÁN.- **Bueno, para ti la perra gorda**.

SRA. TEPÁN.- Yo siempre he sido muy aficionada a las batallas. Cuando niña, siempre decía que sería, de mayor, coronel de caballería. Mi **mamá** se opuso, **ya conoces** sus ideas anticuadas.

SR. TEPÁN.- Tu madre siempre **tan burra**.

ZAPO.- Perdonadme. Os tenéis que marchar. Está prohibido venir a la guerra si no se es soldado.

SR. TEPÁN.- **A mí me importa un pito**. Nosotros no venimos al frente para hacer la guerra. Sólo queremos pasar un día de capó contigo, aprovechando que es domingo.

SRA. TEPÁN.- Precisamente he preparado una comida **muy buena**. He hecho una tortilla de patatas que tanto te gusta, unos bocadillos de jamón, vino tinto, ensalada y pasteles.

ZAPO.- Bueno, lo que queráis, pero si viene el capitán yo diré que no sabía nada. **Menudo se va a poner. Con lo que** le molesta a él eso de que haya visitas en la guerra. Él nos repite siempre: “en la guerra, disciplina y bombas, pero nada de visitas”.

SR. TEPÁN.- No te preocupes, ya le **diré yo un par de cosas** a ese capitán.

Fernando ARRABAL, *Pic-nic*

Nos centraremos en el análisis del diálogo correspondiente a las dos escenas presentes en el fragmento. Se trata de un diálogo dramático escrito que intenta reproducir en estilo directo dos conversaciones propias de la lengua hablada. En ambas predomina el registro coloquial o informal porque se hace un uso espontáneo y no planificado de la lengua y, tal como ocurre en la lengua oral, existe interacción entre los interlocutores, aunque en la conversación telefónica sólo oigamos al soldado. De todos modos, el diálogo literario teatral, aunque intente imitar el estilo de la lengua oral, supone siempre una elaboración artificial del escritor que es preciso tener en cuenta en el análisis de las características del registro coloquial.

◆ **Conversación telefónica:**

En la primera intervención se reproduce la conversación telefónica que mantiene el soldado Zapo con su capitán; entre ambos no existe ninguna familiaridad o relación de amistad, ya que el soldado le habla a su superior, y por ello, destaca, en primero lugar, el uso de un **registro formal**: tratamiento de “usted”, fórmula del lenguaje militar para iniciar, mantener y terminar una conversación: “a sus órdenes”, o el uso de las fórmulas de cortesía –imperativo del verbo “perdonar”, condicional- para solicitar información: *perdone, ¿cuándo comienza otra vez la batalla?, ¿podría mandarme a un compañero?*. Sin embargo, también es relevante el **tono informal** de la conversación, ya que se habla de la guerra de manera infantil e intrascendente: *no se ponga usted así conmigo..., aunque sea una cabra*. Otros elementos de este registro serían el uso repetido de conectores que van marcando la conversación: de adición “Y”: *y las bombas...*, de oposición: *pero, por fin, ¿hacia dónde las tiro?*; de acuerdo: *en efecto, soy el centinela*; de finalización: *por fin, ¿hacia dónde las tiro?*. Y también la anticipación del tema en las oraciones interrogativas: *Y las bombas, ¿cuándo las tiro?*

◆ **Conversación del soldado con sus padres:**

En la segunda escena, el soldado habla con sus padres directamente en el campo de batalla; la relación es familiar, y el tono, distendido. Además, la presencia física y simultánea de los interlocutores y la alternancia en el uso de la lengua favorece el uso del **registro coloquial**, como lo demuestran los rasgos siguientes:

- ▶ Predominio de la **función expresiva**, ya que el registro coloquial es eminentemente afectivo, con elementos como:

-Uso abundante de la primera persona: *Muy bien sé yo lo que pasa; ya le diré yo...*

-Orden subjetivo, ya que se coloca primero la información que se desea resaltar: *Muy bien sé yo lo que pasa...*

-Diminutivos con valor afectivo: *papaítos, gordito, vecinito*

-Repeticiones para transmitir intensidad: *Y sobre todo había caballos, muchos caballos..., eran azules, lo recuerdo muy bien, eran azules... No, te repito que eran azules...*

-Afirmaciones y negaciones rotundas: *no, no eran verdes. Te digo que eran verdes.*

-Expresiones intensificadoras: *Menudo se va a poner, con lo que le molesta.*

-Expresiones que refuerzan el propio argumento: *te digo que...*

-Léxico valorativo: *daba gusto, terminará por fastidiarte.*

-Expresiones afectuosas o insultos: *Tu madre, siempre tan burra.*

- ▶ **Apelación al oyente** o rasgos de la función apelativa, que busca llamar la atención del oyente o buscar su acuerdo:

- Vocativos, a veces con valor afectivo: *Pero papáitos; hijo, levántate.*
- Expresiones que persiguen la complicitad del interlocutor: *ya conoces sus ideas...*

► **Rasgos sintácticos:**

- Relatos reproducidos en estilo directo, con verbos “dicendi”: *el capitán decía “al ataque” y ya estábamos allí.*
- Conector de adición “y”, muy utilizado en los coloquios: *y luego... y ya estábamos... y yo le decía...*
- Otros conectores: de acuerdo: *bueno, para ti la perra gorda.* De oposición: *pero, papáitos...*
- Continuativo: *y luego, unas galopadas...* De ejemplificación: *sin ir más lejos, he bajado del metro en marcha..*

► **Rasgos léxicos:**

- Vocabulario limitado y poco preciso: *eso era bonito; una comida muy buena.* Con repeticiones frecuentes, por el escaso dominio del léxico: *tanta guerra tiene que aburrir... que te aburrirías... Yo siempre, cuando niña siempre...*
- Palabras comodín: *cosa, eso...*
- Léxico propio del ambiente familiar: *papá, mamá*
- Metáforas coloquiales de gran valor expresivo: *a mí me importa un pito, para ti la perra gorda, decirle un par de cosas, sin ir más lejos...*

B3) Identifique los conectores o marcadores de discurso de este texto, e indique su función.

Ya se sabe que las cosas sólo existen si salen en las noticias, pero este axioma mediático parece ser cada día más verdadero. Por ejemplo, me pregunto por qué el caso de Marta del Castillo se ha convertido en un acontecimiento de semejante magnitud. Desde luego es una tragedia y, para los padres, un infierno absoluto. En su lugar, todos estaríamos igual de convencidos de que no ha sucedido nada más atroz. Pero, por desgracia, la vida abunda en atrocidades. A juzgar por los indicios, en el drama de Marta no parece haber habido el horror añadido que hubo en otras muertes, como, por ejemplo, la de Sandra Palo. Quiero decir que hay demasiadas historias espantosas, adolescentes violadas y asesinadas, mujeres apaleadas y quemadas, niños torturados hasta dejarlos inválidos, y ninguna de estas brutalidades se convierte en un asunto de prioridad nacional ni los familiares de las víctimas son recibidos por Zapatero como ocurre con Marta.

¿Qué ha pasado en esta ocasión? Puede que una pura casualidad informativa: alguien de la prensa local que se fija en el tema, alguien de la nacional que lo recoge porque tal vez esté flojo de noticias... Así se va formando una pelota histórica. Los medios construyendo la realidad.

Más aún: los medios suplantando nuestra vida. La británica Jade, disparatada concursante de Gran Hermano y enferma de cáncer terminal, piensa morir ante las cámaras previo pago de un pastón. En esta sociedad somos capaces de chatear en directo con Australia, pero puede que no sepamos que nuestro vecino está moribundo. Cada vez huimos más de nuestras responsabilidades personales: nos escaqueamos del cuidado de nuestros enfermos y de sus agonías. Pero el final de Jade será contemplado por millones. Es como convertir la experiencia de la muerte en un descafeinado y manejable tamagotchi. Qué mundo tan raro.

Rosa MONTERO, “Los medios”, en *El País*

Los conectores y marcadores discursivos del fragmento propuesto son los siguientes:

- **Por ejemplo:** Conector de ejemplificación, que organiza la información textual.
- **Desde luego:** Conector de refuerzo.
- **Pero:** Conector de oposición.
- **Por desgracia:** Marcador discursivo, comentario oracional.
- **Quiero decir:** Conector de reformulación.
- **Así:** Conector de valor consecutivo.
- **Más aún:** Conector de adición, con valor intensificador.

B4. Transformar un texto con una intención determinada

➤ **Escribir tres ejemplos en los que la palabra “próximo” sea sustantivo, verbo y adverbio, respectivamente.**

● **Próximo:**

- Sustantivo: *¿Qué será lo próximo?*: Se ha sustantivado el adjetivo “próximo” mediante el artículo neutro “lo”.
- Verbo: *Aproximó la silla a la mesa*: el verbo “aproximó” se ha constituido por derivación, ya que se le ha añadido al adjetivo “próximo” el prefijo “a-”, formador de verbos, y la desinencia verbal “-ó”.
- Adverbio: *Próximamente estará en sus pantallas*: Este adverbio se forma por derivación, ya que se le ha añadido al adjetivo lexicalizado en femenino “próxima” el sufijo formador de adverbios “-mente”.

➤ **Transformar unas determinadas construcciones coordinadas en subordinadas.**

*Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
 Al borde del abismo, estoy clamando
 A dios. Y su silencio, retumbando,
 Ahoga mi voz en el vacío inerte.*

*Oh, dios. Si he de morir, quiero tenerte
 Despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
 Oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
 Solo. Arañando sombras para verte.*

*Alzo la mano, y tú me la cercenas.
 Abro los ojos: me los sajas vivos.
 Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.*

*Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
 Ser –y no ser- eternos, fugitivos.
 ¡Ángel con grandes alas de cadenas!*

Blas de OTERO, *Hombre*

- *Alzo la mano y tú me la cercenas* > Cuando alzo la mano, tú me la cercenas: Hemos transformado el grupo de oraciones coordinadas en una oración compleja, con una proposición subordinada adverbial de CCTiempo.
- *Abro los ojos: me los sajas vivos* > Si abro los ojos, me los sajas vivos: La transformación ha ocurrido entre un Grupo de oraciones yuxtapuestas, que ha dado lugar a una Oración compleja con una Proposición subordinada condicional.
- *Sed tengo y sal se vuelven tus arenas* > A pesar de que tengo sed, sal se vuelven tus arenas: El Grupo de oraciones coordinadas se ha convertido en una oración compleja que incluye una proposición subordinada concesiva.
- *Estoy clamando a Dios y su silencio ahoga mi voz* > Aunque estoy clamando a Dios, su silencio ahoga mi voz: El grupo de oraciones coordinadas se ha convertido en una Oración compleja con una proposición subordinada concesiva.
- *Quiero tenerte despierto y noche a noche oirás mi voz* > Quiero tenerte despierto para que noche a noche oigas mi voz: El grupo de dos oraciones coordinadas se ha transformado en una oración compleja con una proposición subordinada final.

➤ **Transformar, aplicando los cambios necesarios, una oración enunciativa en las modalidades interrogativa, exhortativa, exclamativa, dubitativa y desiderativa.**

Todos hablaban a menudo de sus padres:

- ✿ **Interrogativa directa total:** *¿Hablaban todos a menudo de sus padres?* Los rasgos lingüísticos que se han aplicado han sido la inversión del orden verbo-sujeto, y la aparición de los signos ortográficos de interrogación por ser una pregunta directa.
- ✿ **Exhortativa:** *Hablad a menudo de sus padres.* Rasgos gramaticales: Verbo en modo imperativo, con inversión del sujeto omitido de 2ª persona del plural.
- ✿ **Exclamativa:** *¡Hablaban de sus padres!* Su rasgo característico es el constituido por los signos ortográficos de exclamación. Manifiesta una emoción, que, según el contexto, será de alegría, asombro o enfado, incluso.
- ✿ **Dubitativa:** *Probablemente todos hablasen a menudo de sus padres:* Aparece como rasgo gramatical el modalizador oracional de duda representado por el adverbio “probablemente”, y el verbo ha pasado a expresarse en modo subjuntivo, de la irrealidad.
- ✿ **Desiderativa:** *Ojalá todos hablaran a menudo de sus padres:* Los rasgos lingüísticos que han cambiado son la interjección “ojalá”, que funciona como modalizador oracional desiderativo, y el verbo en modo subjuntivo, de la irrealidad.

➤ **Transformar el siguiente fragmento expresado en estilo directo, en otro escrito en indirecto (o viceversa). Explicar los cambios realizados.**

A) De estilo directo a indirecto:

Daniel, el Mochuelo, se quedó pensativo un instante. Empezaba a dominarle también a él un indefinible desasosiego cósmico. La voz surgió de su garganta indecisa y aguda como un lamento:

- Moñigo
- ¿Qué?
- No **me** hagas esas preguntas; **me** mareo.
- ¿**Te** mareas o **te** asustas?
- Puede que las dos cosas –admitió.

Rió, entrecortadamente, el Moñigo.

- Voy a decir**te** una cosa –dijo luego.
- ¿Qué?
- También **a mí** me dan miedo las estrellas y todas esas cosas que no se abarcan o no se acaban nunca (...)

Miguel DELIBES, *El camino*

Texto transformado:

(...) La voz surgió de su garganta indecisa y aguda como un lamento cuando **llamó** a su amigo. Moñigo **respondió** que qué quería y el Mochuelo **le pidió** que no **le** hiciera aquellas preguntas, que **se** mareaba. Roque le **preguntó** que si **se** mareaba o **se** asustaba, y Daniel **admitió** que **podían** ser las dos cosas. Rió, entrecortadamente, el Moñigo, y después le **dijo** que **iba a confesarle** una cosa: también **a él le daban** miedo las estrellas y todas aquellas cosas que no se abarcan o no se acababan nunca.

En el **estilo indirecto**, el narrador no lleva a cabo una reproducción literal de las palabras o pensamientos de los personajes, como se hace en el estilo directo, sino que los cuenta con sus propias expresiones y desde su perspectiva personal; de ahí que a este estilo se le conozca también como “discurso narrado”. El cambio al estilo indirecto exige una serie de transformaciones que afecta a:

- La **supresión de los guiones** que preceden a cada parlamento de los personajes o lo cierran cuando sigue un comentario del narrador.

- **Los verbos de habla** (*llamó, respondió, pidió*) que se añaden, para que el “discurso narrado” se exprese en forma de proposiciones subordinadas de CD, introducidas mediante las conjunciones “que, si”.
- **Los pronombres personales** cambian de primera y segunda (*me, te, a mí*) a tercera persona (*se, le, a él*) para adaptarse a las referencias deícticas del narrador.
- **Los tiempos verbales** adoptan el punto de vista del narrador y pasan de presente a pasado, con el pretérito imperfecto de subjuntivo (*hiciera*) o de indicativo (*quería, mareaba, asustaban, podía, daban, iba a decirle, se abarcaban, se acababan*).
- **Los determinantes demostrativos** cambian desde uno de segundo grado de cercanía: *esas*, a otro de lejanía: *aquellas*, por la misma razón que la de los verbos: transmiten una perspectiva más lejana en el tiempo.
- **Cierta libertad en algunos casos**, como en el uso de sinónimos: *Moñigo = Roque = su amigo*, por razones de cohesión textual, o la inclusión del estilo indirecto libre del final: *también a él le daban miedo las estrellas y todas aquellas cosas que no se abarcaban o no se acababan nunca*.

B) De estilo indirecto a directo:

De pronto, este joven tímido y enamorado tuvo una inspiración. Usó el móvil para hablar con la chica que tenía delante sin dejar de mirarla profundamente a los ojos (...). Cuando sonó la llamada, la chica descolgó. Brutalmente desinhibido, el chico le dijo que la amaba. La chica le contestó que todas las noches soñaba con él, pero sus expresiones de amor sin amarras tenían dos vehículos: una voz recorría el aire sobre la mesa del bar por medio de la vibración natural y sonaba terriblemente vulgar; la otra bajaba desde un satélite de la estratosfera cargada de libertad e imaginación. “Te amo, te amo”, le decía el chico. “Oigo dos voces a la vez, ¿a cuál de ellas debo creer?”, preguntó ella. El chico le dijo que creyera en el amor que a través de las ondas magnéticas le llegaba por la sangre hasta el corazón.

Manuel VICENT, “Llamada”, en *El País*

Texto transformado:

Brutalmente desinhibido, el chico le dijo: “Te amo, te amo”.

-Yo también sueño todas las noches contigo –le contestó la chica-. Pero ahora estoy oyendo dos voces a la vez que me confunden: una me llega por el aire y suena vulgar; la otra, por el móvil y viene cargada de libertad e imaginación. ¿A cuál debo creer?

-Cree en el amor que a través de estas ondas magnéticas te llega por la sangre hasta el corazón – respondió finalmente el chico.

En el **estilo directo**, el narrador intenta reproducir literalmente las palabras o los pensamientos de los personajes, y por ello, los diálogos conservan el sistema de referencia deíctica que corresponde al enunciado original, tanto la de persona como la de carácter espacial y temporal. El cambio a estilo directo, por tanto, exige una serie de transformaciones, tales como:

- **La supresión de la conjunción “que”** para introducir el discurso citado.
- **La inclusión de la cita** con las palabras textuales del personaje **entre comillas**. Los dos puntos separan, en este caso, el verbo introductorio, usado por el narrador, de las palabras textuales del personaje: *le dijo: “Te amo, te amo”.*
- **La indicación de la cita** se hace otras veces mediante el **guión inicial**: *-Yo también sueño...*
- **La inclusión entre guiones** de la fórmula introductoria del narrador en medio o al final del enunciado: *-le contestó la chica-*.
- **Supresión del verbo introductorio**.
- **Los pronombres personales** cambian de la tercera persona (*la, con él, le*) a segunda y primera: *te, contigo, yo, te*, para adaptarse a las referencias deícticas de los personajes.
- **Los tiempos verbales** pasan a expresarse en presente, ya que cambia la perspectiva del narrador en pasado: *amo, viene, sueño, llega*.
- **Los determinantes demostrativos** aparecen en su primer grado de cercanía: *estas ondas*.

- **Pequeños cambios** para dar coherencia al diálogo, como sinónimos y comentarios del narrador.

➤ **Convertir unas construcciones transitivas dadas en otras pasivas perifrásticas. En caso de que la transformación resulte posible con algunas de ellas, explicar por qué.**

- ◆ *La sociedad ensalza de forma desproporcionada los valores estéticos.*
- ◆ *Muchas mujeres siguen la moda.*
- ◆ *Se podrá señalar a quienes busquen vestir sólo a las delgadas.*
- ◆ *La publicidad tiene una gran influencia en la población femenina.*
- ◆ *Hay muchas chicas delgadas satisfechas con su imagen.*

Es posible convertir en construcciones pasivas perifrásticas las siguientes oraciones:

1. Los valores estéticos son ensalzados por la sociedad de forma desproporcionada.
2. La moda es seguida por muchas mujeres.
3. Quienes busquen vestir sólo a las delgadas podrán ser señalados.

Los enunciados *“La publicidad tiene una gran influencia en la población femenina”* y *“Hay muchas chicas delgadas satisfechas con su imagen”* no admiten la transformación, el primero, por ser una construcción de “tener + CD”, y “tener” no es verbo de acción; la segunda porque es una oración transitiva impersonal de verbo existencial, y carece de sujeto agente.

B5. Subjetividad y objetividad en el texto

➤ **Identifique los rasgos gramaticales y semánticos que expresen subjetividad u objetividad en este texto.**

¿Cómo es posible que la inmensa mayoría de las chicas con delgadez severa estén satisfechas con su imagen? Este revelador dato, incluido en el estudio hecho por el Ministerio de Sanidad en busca de la unificación de las tallas de ropa de las mujeres, da una clara idea de la influencia que la estética de las modelos y de la publicidad tiene en la población femenina, especialmente en el sector más vulnerable: el de las más jóvenes. Porque la delgadez, severa o moderada, está concentrada, según el mismo estudio, en las chicas de menos de 19 años, otro dato preocupante. Muchas mujeres que siguen el dictado de la moda, aunque no sea al pie de la letra, no pueden evitar ver ahora algo gruesa, por ejemplo, a la modelo Cindy Crawford en sus famosos vídeos de gimnasia de hace veinte años, aunque entonces la vieran estupenda. El dictado de la moda cambia nuestros gustos estéticos, los de las mujeres y los de los hombres, de manera casi imperceptible, pero real. La sociedad se ha acostumbrado a una estética femenina que ya no es sólo sacrificada para las mujeres y ensalza, de forma desproporcionada, los valores estéticos frente a otros, sino que es también insalubre.

Tras la necesaria iniciativa emprendida por Sanidad, hace falta abordar otras. La primera, la revisión de la publicidad. No se trata de promover medidas en exceso reglamentaristas, pero, una vez que se ha comprobado que el dictado de la moda provoca situaciones que ponen en riesgo sanitario a muchas mujeres, sí se trata de poner freno a la dictadura sin control de los cánones dominantes.

En las tiendas de muchos grandes modistos, los dependientes hacen gala, a menudo, de no tener ni siquiera tallas normales (una 42, por ejemplo), y es frecuente que en la 40 no quepa una mujer que use esta talla normalmente. Pretenden, seguramente, que sólo luzcan su ropa las elegidas, por la talla. Una vez que éstas se unifiquen se podrá señalar con el dedo a quienes sólo busquen vestir a las delgadas, a los que hagan caso omiso de los costes que tiene esta estética para la sociedad, pero también a los que ajusten las tallas a las mujeres y a los hombres con hábitos saludables.

La **subjectividad** propia de los textos argumentativos se manifiesta en numerosas ocasiones mediante elementos modalizadores que expresan el punto de vista del emisor, por ejemplo:

1. **Las modalidades oracionales**, como la interrogación retórica que abre el fragmento propuesto: *¿Cómo es posible que la inmensa mayoría de las chicas con delgadez severa estén satisfechas con su imagen?* Con ella se implica al lector y se llama su atención, a la vez que se presenta el tema. La modalidad interrogativa permite, además, expresar una opinión o manifestar una posición determinada de manera muy expresiva, como ocurre en este caso, en que el editorialista enfatiza su asombro ante los datos recogidos en el estudio y deja claro su desacuerdo.
2. La presencia del emisor y del receptor mediante el uso de **la primera persona del plural**: *El dictado de la moda cambia nuestros gustos estéticos, los de las mujeres y los de los hombres*, con lo que se consigue un efecto generalizador muy eficaz desde la perspectiva de la argumentación.
3. **El uso de un léxico valorativo**, especialmente, de adjetivos cargados la mayoría de connotaciones negativas que reflejan la opinión del autor: *“delgadez severa”, “sector más vulnerable”, “de una manera desproporcionada”, insalubre, sacrificada...* Destacamos también sustantivos de significación negativa, como *riesgo, dictadura, dictado*, y adjetivos que resaltan la importancia de los datos ofrecidos por el estudio del Ministerio de Sanidad: *revelador dato, otro dato preocupante*.
4. Empleo de algunos **recursos retóricos**, en este caso, metáforas, que aportan expresividad a las argumentaciones: *señalar con el dedo a quienes..., poner freno a la dictadura de la moda*.
5. La actitud subjetiva es, también, evidente en el uso de **elementos que indican**, expresamente, **la opinión del autor**, de forma clara: *tras la necesaria iniciativa..., hace falta... sí se trata*. O de manera atenuada: *pretenden, seguramente,...*

Aun así, no podemos olvidar que un artículo editorial como éste pretende mostrar **objetividad** para lograr una mayor influencia en los lectores, y así se observa en el uso generalizado de la tercera persona, en el predominio de la modalidad enunciativa y en el hecho de reforzar las opiniones con datos y hechos. El editorialista se dirige a un lector medio, no especializado, por lo que el lenguaje es culto y cuidado, con presencia de algunos cultismos: *insalubre, caso omiso, cánones*, y un estilo claro y sencillo.

TÉCNICAS DEL TRABAJO INTELECTUAL: ANÁLISIS DEL CONTENIDO DEL TEXTO

LA LECTURA COMPRENSIVA. EL SUBRAYADO.

Leer no es pasar los ojos por las líneas escritas y reconocer palabras y frases. Leer es comprender, es interpretar con exactitud y en todos sus puntos lo que el autor del escrito pretende transmitirnos. Los buenos lectores son capaces de realizar esta comprensión de manera rápida y eficaz: ese es precisamente el objetivo que hay que alcanzar.

Como todo, la lectura tiene su “técnica”. Vamos a tener en cuenta algunos consejos que ayudarán a leer mejor, asimilar lo leído y a recordarlo.

ANTES DE EMPEZAR A LEER:

- Ten a mano papel y lápiz: los necesitarás para tomar notas y subrayar. No te olvides tampoco del diccionario.
- Echa un vistazo al texto que has de leer o estudiar: comprueba su extensión, lee el título (si lo tiene), observa si hay divisiones internas y si éstas están numeradas o tituladas, fíjate en la extensión de los párrafos... Todo ello te servirá para hacerte una idea de cómo es el texto.

PRIMERA LECTURA:

La primera lectura conviene realizarla toda seguida, hasta el final. El objetivo es hacerse una idea global del contenido del texto.

- Ve marcando las palabras que no conozcas.
- No subrayes ni tomes notas todavía: sólo lee con atención tratando de no perder el hilo.
- Cuando hayas acabado, pregúntate: ¿de qué se habla en este texto?; ¿qué quiere decirme su autor?; ¿qué idea me ha parecido más importante?

SEGUNDA LECTURA:

En la segunda lectura debes asegurarte de entender bien todo lo que el texto dice. Lee párrafo a párrafo, y no pases al siguiente sin estar seguro de que has comprendido el anterior.

- Consulta en el diccionario todas las palabras cuyo significado no tengas muy claro.
- Cada párrafo suele desarrollar una **idea principal** que le da sentido y unidad. Determina cuál es esa idea y localiza el lugar donde está enunciada.
- Las demás ideas que aparecen en él serán normalmente **secundarias**: sirven para apoyar la principal aportando explicaciones, aclaraciones, ejemplos, datos más concretos... Plantéate qué relación tienen con la idea principal.

EL SUBRAYADO:

El subrayado sirve para destacar las ideas principales de un escrito. Es una técnica muy útil que, además de expresar y dejar fijada tu comprensión del texto, te permitirá retener mejor la información importante, preparar a partir de él tus esquemas o resúmenes y estudiar con mayor facilidad. Aunque hayas comprendido bien un texto, si no lo subrayas, al pasar un tiempo tendrás que leerlo entero otra vez para recordar lo que decía. Si está subrayado adecuadamente, te bastará con leer los pasajes que destacaste en su día.

- Nunca subrayes en la primera lectura. Sólo cuando hayas comprendido bien un párrafo (es decir, en la segunda o tercera lectura) podrás determinar cuál es su idea principal.
- Subraya únicamente las palabras y frases imprescindibles para condensar la idea fundamental. Procura, pues, no subrayar en exceso: un texto en el que hayas marcado prácticamente todas las líneas no es un texto subrayado, sino un texto “sucio”.
- No subrayes la información secundaria. En todo caso, si por alguna razón quieres destacar algún dato concreto o alguna idea que no es la principal, emplea un tipo de subrayado diferente (en otro color, por ejemplo) para poder distinguirlo de lo que es esencial.
- Conviene subrayar de manera que el texto siga teniendo sentido leyendo solamente lo subrayado. Así, cuando vuelvas a él, no necesitarás releerlo entero.

- Como parte del subrayado, te será de utilidad destacar de una forma especial las **palabras-clave**: aquellas que identifican el contenido general de cada párrafo o parte del texto. Puedes hacerlo, por ejemplo, rodeándolas con un círculo.

ANOTACIONES AL MARGEN:

Además, puedes emplear los márgenes del escrito (o, en su defecto, una hoja de papel aparte) para realizar cuantas anotaciones consideres oportunas. Por ejemplo:

- Un brevísimo resumen de la idea principal de cada párrafo, realizado con tus propias palabras.
- La palabra-clave del párrafo. Será como si le pusieras título a cada uno, lo que te permitirá ver de una sola ojeada los temas que trata y localizarlos fácilmente, sobre todo en textos largos.
- Comentarios personales que se te vayan ocurriendo al hilo de la lectura.

Veamos un ejemplo:

TEXTO

La heroína fue la protagonista de los años 70 y 80, pero los jóvenes de los 90 y del nuevo siglo se divierten a golpe de drogas de diseño y alcohol. El consumo de éxtasis y de otras drogas de síntesis tuvo un notable incremento a mediados de los años noventa. Aunque ahora parece haberse estabilizado, ambas drogas son hoy por hoy las sustancias que los jóvenes prefieren para su diversión de fin de semana. Nuevos hábitos que acarrearán diversos problemas de salud.

El perfil del drogadicto también ha cambiado. Ya no se trata de delincuentes, sino de jóvenes integrados en la sociedad. Durante la semana estudian, hacen deporte o trabajan. Defienden, incluso, valores "tradicionales" y su apariencia dista mucho de la marginalidad. Pero los fines de semana se transforman. Necesitan divertirse a toda costa, y no hay límites para tomar alcohol, coca o pastillas.

¿Qué droga prefieren los jóvenes españoles? Según los últimos datos, el alcohol ha ganado adeptos de forma alarmante, pero también siguen pegando fuerte las drogas de diseño, la cocaína y los derivados del cannabis. Todas tienen un común denominador: su fuerte poder adictivo. Por eso, los expertos no distinguen entre drogas legales e ilegales.

Las drogas de diseño

Tuvieron su época dorada en la segunda mitad de los años 90, y se difundieron masivamente en las discotecas de la llamada "ruta del bacalao". Son sustancias creadas

Las drogas de diseño
Tuvieron su época dorada en la segunda mitad de los años 90, y se difundieron masivamente en las discotecas de la llamada "ruta del bacalao". Son sustancias creadas en laboratorios clandestinos a partir de derivados anfetamínicos o de sustancias químicas con efectos similares. La más utilizada se llama éxtasis, un sugerente apodo para el término técnico MDMA.

Sus efectos. *Provoca un estado de euforia llamativo, sin estado confusional, reduce la sensación de fatiga, aumenta el rendimiento físico y quien la toma cree tener mayor sensación de lucidez y capacidad mental.*

Sus consecuencias. *Su consumo continuado acaba convirtiendo la euforia inicial en ansiedad y la hiperactividad en crisis de pánico. Suele provocar la aparición de conductas obsesivas o psicosis. El denominado "éxtasis líquido" o GHB (gamma-hidroxibutirato) es aún más peligroso: en algunos casos, sus efectos de sedación pueden llegar a producir coma profundo, e incluso desembocar en la muerte de quien lo consume.*

La cocaína

Hasta que en los 80 no se difundió el consumo de crack en Estados Unidos, la cocaína se consideraba una droga no peligrosa. Su elevado precio y su aparente falta de síntomas negativos la convirtieron en la droga preferida por la "gente bien", y su consumo se extendió entre las clases altas, profesionales cualificados o artistas. Pero los expertos han demostrado su fuerte poder adictivo y sus consecuencias negativas para la salud.

Sus efectos. En dosis moderadas no altera las funciones cotidianas. El consumidor tiene más fuerza y vitalidad, y puede trabajar o seguir actuando sin ninguna consecuencia alarmante. Es un adicto muy particular: no hay síndrome de abstinencia, no enferma si deja de consumirla, pero la dependencia psicológica es tan fuerte que no puede dejar de hacerlo.

Sus consecuencias. Recientemente se ha asociado el consumo de cocaína con casos de muerte súbita en personas jóvenes, y sus negativas consecuencias psicológicas (depresión, alteraciones de la personalidad y ansiedad) están aceptadas por todos los expertos.

El cannabis

La respuesta ante esta droga es muy diferente de una persona a otra. Sus efectos tóxicos no son tan fuertes como los de las drogas químicas y no se han descrito síndromes de abstinencia graves: de hecho, es una de las drogas menos temidas. Pero su poder adictivo es similar al del alcohol o al de los opiáceos.

Sus efectos. Euforia, sensación de bienestar, que a veces se acompaña de trastornos en la coordinación, sedación, somnolencia.

Sus consecuencias. Su uso prolongado puede acarrear problemas respiratorios más o menos graves que se suman a los del tabaco, con el que se mezcla.

Salud en familia

El mismo texto, subrayado:

La heroína fue la protagonista de los años 70 y 80, pero los jóvenes de los 90 y del nuevo siglo se divierten a golpe de drogas de diseño y alcohol. El consumo de éxtasis y de otras drogas de síntesis tuvo un notable incremento a mediados de los años noventa. Aunque ahora parece haberse estabilizado, ambas drogas son hoy por hoy las sustancias que los jóvenes prefieren para su diversión de fin de semana. Nuevos hábitos que acarrearán diversos problemas de salud.

El perfil del drogadicto también ha cambiado. Ya no se trata de delincuentes, sino de jóvenes integrados en la sociedad. Durante la semana estudian, hacen deporte o trabajan. Defienden, incluso, valores "tradicionales" y su apariencia dista mucho de la marginalidad. Pero los fines de semana se transforman. Necesitan divertirse a toda costa, y no hay límites para tomar alcohol, coca o pastillas.

¿Qué droga prefieren los jóvenes españoles? Según los últimos datos, el alcohol ha ganado adeptos de forma alarmante, pero también siguen pegando fuerte las drogas de diseño, la cocaína y los derivados del cannabis. Todas tienen un común denominador: su fuerte poder adictivo. Por eso, los expertos no distinguen entre drogas legales e ilegales.

Las drogas de diseño

Tuvieron su época dorada en la segunda mitad de los años 90, y se difundieron masivamente en las discotecas de la llamada "ruta del bacalao". Son sustancias creadas en laboratorios clandestinos a partir de derivados anfetamínicos o de sustancias químicas con efectos similares. La más utilizada se llama éxtasis, un suergente apodado para el término técnico MDMA.

Sus efectos. Provoca un estado de euforia llamativo, sin estado confusional, reduce la sensación de fatiga, aumenta el rendimiento físico y quien la toma cree tener mayor sensación de lucidez y capacidad mental.

Sus consecuencias. Su consumo continuado acaba convirtiendo la euforia inicial en ansiedad y la hiperactividad en crisis de pánico. Suele provocar la aparición de

conductas obsesivas o psicosis. El denominado “éxtasis líquido” o GHB (gamma-hidroxi-butirato) es aún más peligroso: en algunos casos, sus efectos de sedación pueden llegar a producir coma profundo, e incluso desembocar en la muerte de quien lo consume.

La cocaína

Hasta que en los 80 no se difundió el consumo de crack en Estados Unidos, la cocaína se consideraba una droga no peligrosa. Su elevado precio y su aparente falta de síntomas negativos la convirtieron en la droga preferida por la “gente bien”, y su consumo se extendió entre las clases altas, profesionales cualificados o artistas. Pero los expertos han demostrado su fuerte poder adictivo y sus consecuencias negativas para la salud.

Sus efectos. En dosis moderadas no altera las funciones cotidianas. El consumidor tiene más fuerza y vitalidad, y puede trabajar o seguir actuando sin ninguna consecuencia alarmante. Es un adicto muy particular: no hay síndrome de abstinencia, no enferma si deja de consumirla, pero la dependencia psicológica es tan fuerte que no puede dejar de hacerlo.

Sus consecuencias. Recientemente se ha asociado el consumo de cocaína con casos de muerte súbita en personas jóvenes, y sus negativas consecuencias psicológicas (depresión, alteraciones de la personalidad y ansiedad) están aceptadas por todos los expertos.

El cannabis

La respuesta ante esta droga es muy diferente de una persona a otra. Sus efectos tóxicos no son tan fuertes como los de las drogas químicas y no se han descrito síndromes de abstinencia graves: de hecho, es una de las drogas menos temidas. Pero su poder adictivo es similar al del alcohol o al de los opiáceos.

Sus efectos. Euforia, sensación de bienestar, que a veces se acompaña de trastornos en la coordinación, sedación, somnolencia.

Sus consecuencias. Su uso prolongado puede acarrear problemas respiratorios más o menos graves que se suman a los del tabaco, con el que se mezcla.

Salud en familia

EJERCICIO

DUELOS Y DESAFÍOS

En la Antigüedad, los duelos eran estatales. En ellos se enfrentaban los mejores guerreros de cada bando y, a veces, se acordaba que el resultado del combate decidiera la lucha, sin intervención de los ejércitos, para ahorrar sangre. Los bárbaros que ocuparon el imperio romano introdujeron nuevos conceptos de duelo, entre ellos el judicial o juicio de Dios: dos personas que tenían una diferencia se enfrentaban para que Dios concediera la victoria a la que llevaba razón. Esos duelos, aunque prohibidos por la Iglesia (en el Concilio de Letrán, 1215), perduraron hasta el Siglo de Oro.

En España, el *Fuero Viejo* de Castilla establece las primeras reglas del duelo y sus modalidades: desafío, ripto y duelo. El desafío consiste en negar públicamente la confianza al que ofendió. El ripto es la manifestación pública de la ofensa hecha y el llamamiento a vengarla. Por último, el duelo es la pelea misma. Los Reyes Católicos prohíben, en 1480, cualquier forma de duelo.

Las primeras reglas

El hábito de los duelos, sin embargo, no desaparece y, junto con las prohibiciones, surgen las primeras tentativas de reglamentarlo. Para ello se establecen “códigos de honor” que eliminen las “malas usanzas” de los lances clandestinos. A finales del siglo XV, los duelos se vuelven cortesanos. Los nobles creen que forman parte de sus derechos

como profesionales de la guerra.

Un uso cotidiano

El conde-duque de Olivares y otros gobernantes prohíben terminantemente el duelo. La Iglesia lo condena y lo califica de “uso detestable, inventado por el diablo” y mantiene la pena de excomunión decretada por el Concilio de Trento contra los duelistas. El excomulgado queda separado del cuerpo de la Iglesia y, por tanto, puede ir al infierno. A pesar de todo, sigue habiendo duelos. Se diría que, a medida que disminuyen las vocaciones militares, el duelo se convierte en una costumbre cotidiana. La razón es que, socialmente, batirse en duelo está considerado como un privilegio. Eludir la pelea, no aceptar un duelo o, incluso, no provocarlo cuando el honor así lo exige es quedar deshonrado o, como se dice, “quedar cargado”.

El fin de los duelos

Como es natural, tantas reyertas y por motivos cada vez más fútiles provocan la invención de procedimientos que tienen por objeto burlar tan despiadado código de conducta. Así, algunos duelistas fingen durante un rato combatir con ardor hasta que los amigos de ambos, que actúan como testigos, intervienen “declarando que ya han satisfecho sus obligaciones”. Estas conductas se hacen cada vez más frecuentes y cuando, finalmente, Felipe V, en 1716, prohíbe los duelos, lo que hace es sancionar lo que ya se ha producido realmente, la abolición social del desafortunado hábito. No obstante, siempre quedará una minoría que lo seguirá practicando, esporádicamente, hasta principios del siglo XX.

El País

1. Lee de manera comprensiva este texto (cuantas veces sea necesario). Busca en el diccionario y anota el significado de las palabras que no comprendas bien.
2. Subraya las ideas principales y secundarias del texto.
3. Resume cada párrafo en los márgenes.

EL ESQUEMA DE CONTENIDOS U ORGANIZACIÓN DE IDEAS

El **esquema** es un recurso que te permitirá:

- Reducir el contenido de un texto a sus ideas fundamentales.
- Tomar conciencia de su **estructura**, es decir, de la relación entre ideas principales e ideas secundarias.
- Representar gráficamente todo ello, de manera que puedas “visualizar” y recordar con facilidad qué dice el texto y en qué orden.

Saber hacer esquemas es fundamental para hacer bien los comentarios de texto, para estudiar los temas y apuntes de cualquier asignatura (facilita la memorización y permite que el repaso sea rápido) y, además, para construir y redactar de manera adecuada los escritos propios.

¿CÓMO ES UN ESQUEMA?

- Hay muchos tipos de esquemas: de llaves, de sangrado, con flechas, con números, con letras y números, etc. Cada cual usa el que le resulta más fácil y más claro.
- Sea cual sea el tipo de esquema que se emplee, lo importante es que en él se distinga con claridad lo siguiente:
 - Un **título**, que enuncia el tema y nos informa en general de qué habla el texto.
 - Unos **apartados** que condensan las ideas principales y más generales.

- Unos **subapartados** que, desglosando los anteriores, resumen en frases breves las ideas secundarias o más concretas.
- Finalmente, las informaciones de **detalle** (fechas, datos, ejemplos...) que se considere imprescindible incluir (y deben ser pocas o ninguna).

EJEMPLO:

LAS LENGUAS ROMÁNICAS

1. **Definición: las lenguas actuales procedentes del latín.**
 - 1.1. Evolución del latín hablado por el pueblo (latín vulgar)
 - 1.2. A partir del siglo V d.C.
2. **Lenguas románicas fuera de España.**
 - 2.1. Lenguas nacionales: francés, italiano, portugués, rumano.
 - 2.2. Otras: sardo, retorromano, provenzal.
3. **Lenguas románicas en España.**
 - 3.1. **En la Edad Media: paulatina diferenciación según las divisiones políticas de la época.**
 - 3.1.1. En los reinos cristianos: gallego, portugués, leonés, castellano, navarro-aragonés y catalán.
 - 3.1.2. En Al Ándalus: mozárabe.
 - 3.2. **En la actualidad, son lenguas oficiales en España el castellano, el catalán y el gallego.**
 - 3.2.1. Castellano: En todo el ámbito nacional.
 - 3.2.2. Catalán y gallego: en sus respectivos territorios autonómicos.
 - El valenciano es considerado como lengua en la Comunidad Autónoma de Valencia.
 - El euskera, lengua oficial en el País Vasco, no es una lengua románica.

RECOMENDACIONES PARA HACER UN ESQUEMA:

- Es imprescindible haber realizado previamente la lectura comprensiva en todos sus pasos y, desde luego, el subrayado del texto.
- Al hacer el esquema, ten en cuenta las divisiones que el autor ha establecido en el texto: epígrafes diferentes, apartados, párrafos...
- No se trata de aislar ideas y ponerlas una debajo de otra. Un esquema no puede consistir en una mera lista de ideas.
- Si empleas un esquema con sangrados (como el del ejemplo), recuerda: las ideas más generales se sitúan a la izquierda; las más concretas (las que desarrollan diferentes aspectos de las anteriores) se colocan más a la derecha, y así sucesivamente hasta llegar a los detalles.
- Es importante que enuncies cada idea con precisión y claridad. Usa frases breves y emplea tus propias palabras. (Convendría que te apoyases en las anotaciones al margen de cada párrafo del texto).

Veamos el texto del ejemplo anterior transformado en un esquema jerarquizado de ideas:

Las ideas que conforman el contenido de esta exposición informativa podrían jerarquizarse de esta forma:

1. *Introducción: Nuevos hábitos de consumo de drogas en la actualidad (1-13)*
 - 1.1. *Sustitución de la heroína por drogas de diseño*
 - 1.2. *Cambio en la imagen del drogodependiente: de delincuente a consumidor de fin de semana.*
2. *Desarrollo: Efectos y consecuencias de las drogas. (14- final)*
 - 2.1. *Drogas de diseño*
 - *Sustancias derivadas de anfetaminas creadas en laboratorios ilegales*
 - *Efectos: euforia, sensación de lucidez*
 - *Consecuencias: ansiedad, psicosis, coma, muerte.*

2.2. Cocaína.

- Consumida en los 90 por las clases altas de la sociedad
- Efectos: vitalidad y fuerza
- Consecuencias: depresión, dependencia psicológica, muerte.

2.3. Cannabis.

- Droga menos tóxica, pero sí adictiva
- Efectos: bienestar, euforia, sedación, somnolencia
- Consecuencias: problemas respiratorios

Se observa que el texto puede dividirse claramente en dos partes: la introducción (líneas 1 a 13), donde se plantea el problema del consumo actual de sustancias adictivas como el éxtasis, la cocaína y el cannabis, por parte de jóvenes los fines de semana, y un desarrollo (líneas 14 al final), en el que se explican las características, efectos y consecuencias de las drogas preferidas desde los años 90. Sin embargo, falta una conclusión, quizás porque el autor sólo persigue una exposición objetiva y didáctica, y deja las valoraciones subjetivas, que suelen ocupar esta parte del texto, a la consideración de los lectores.

EJERCICIO

DUELOS Y DESAFÍOS

En la Antigüedad, los duelos eran estatales. En ellos se enfrentaban los mejores guerreros de cada bando y, a veces, se acordaba que el resultado del combate decidiera la lucha, sin intervención de los ejércitos, para ahorrar sangre. Los bárbaros que ocuparon el imperio romano introdujeron nuevos conceptos de duelo, entre ellos el judiciario o juicio de Dios: dos personas que tenían una diferencia se enfrentaban para que Dios concediera la victoria a la que llevaba razón. Esos duelos, aunque prohibidos por la Iglesia (en el Concilio de Letrán, 1215), perduraron hasta el Siglo de Oro.

En España, el *Fuero Viejo* de Castilla establece las primeras reglas del duelo y sus modalidades: desafío, ripto y duelo. El desafío consiste en negar públicamente la confianza al que ofendió. El ripto es la manifestación pública de la ofensa hecha y el llamamiento a vengarla. Por último, el duelo es la pelea misma. Los Reyes Católicos prohíben, en 1480, cualquier forma de duelo.

Las primeras reglas

El hábito de los duelos, sin embargo, no desaparece y, junto con las prohibiciones, surgen las primeras tentativas de reglamentarlo. Para ello se establecen "códigos de honor" que eliminen las "malas usanzas" de los lances clandestinos. A finales del siglo XV, los duelos se vuelven cortesanos. Los nobles creen que forman parte de sus derechos como profesionales de la guerra.

Un uso cotidiano

El conde-duque de Olivares y otros gobernantes prohíben terminantemente el duelo. La Iglesia lo condena y lo califica de "uso detestable, inventado por el diablo" y mantiene la pena de excomunión decretada por el Concilio de Trento contra los duelistas. El excomulgado queda separado del cuerpo de la Iglesia y, por tanto, puede ir al infierno. A pesar de todo, sigue habiendo duelos. Se diría que, a medida que disminuyen las vocaciones militares, el duelo se convierte en una costumbre cotidiana. La razón es que, socialmente, batirse en duelo está considerado como un privilegio. Eludir la pelea, no aceptar un duelo o, incluso, no provocarlo cuando el honor así lo exige es quedar deshonorado o, como se dice, "quedar cargado".

El fin de los duelos

Como es natural, tantas reyertas y por motivos cada vez más fútiles provocan la invención de procedimientos que tienen por objeto burlar tan despiadado código de conducta. Así, algunos duelistas fingen durante un rato combatir con ardor hasta que los amigos de ambos, que actúan como testigos, intervienen “declarando que ya han satisfecho sus obligaciones”. Estas conductas se hacen cada vez más frecuentes y cuando, finalmente, Felipe V, en 1716, prohíbe los duelos, lo que hace es sancionar lo que ya se ha producido realmente, la abolición social del desafortunado hábito. No obstante, siempre quedará una minoría que lo seguirá practicando, esporádicamente, hasta principios del siglo XX.

El País

1. Según el subrayado que has hecho en el ejercicio anterior y las anotaciones al margen, realiza el esquema jerarquizado de ideas.

EL RESUMEN

Resumir es exponer de manera ordenada y lo más brevemente posible el contenido de un texto, sea cual sea la extensión de éste: podemos resumir un libro, una película, un artículo de un periódico, una lección que tenemos que aprender para un examen...

Es una técnica que tiene por objeto **reducir el contenido de los textos a su información fundamental y hacerla más comprensible y manejable**. Su finalidad, pues, es “económica”: se hace un resumen para ahorrar –o ahorrarse- tiempo y esfuerzos.

¿CÓMO PODEMOS REDUCIR LA INFORMACIÓN DE UN TEXTO?

Hay tres procedimientos básicos: **selección, generalización y abstracción**.
Observa estos tres fragmentos de texto:

A: Un hombre ya viejo estaba subiendo por la escalera. Llevaba un pesado gabán y una gorra de paño le cubría la cabeza. Se le veía solamente su mentón redondo y una sonrisa húmeda y blanca, de las que producen más sospecha que confianza. Llegó hasta la puerta y, sacando una llave mohosa del bolsillo, la introdujo en la cerradura y la giró dos veces. La puerta se abrió con un quejido.

B: Ya había sacado a los animales, había limpiado el establo y lavado los comederos; había cambiado la paja y acarreado el agua desde el pozo hasta el abrevadero de las mulas. También le había dado tiempo a regar el huerto, a cavar las patatas y a recoger los huevos del corral.

C: Había papeles esparcidos por la mesa y el suelo. De los cajones abiertos asomaba un revoltijo de trapos. Las puertas del armario estaban de par en par y las ropas esparcidas por la cama y las sillas. Junto a la puerta, en el suelo, una bata roja que él, de eso estaba seguro, había dejado esa mañana en el baño.

- El fragmento **A** puede resumirse suprimiendo los pasajes que contengan informaciones no relevantes, es decir, que no sean necesarias para entender el resto del texto. Si en la continuación del relato no se vuelve a hablar del gabán, de la gorra de paño, de la sonrisa del viejo ni de la puerta chirriante, podremos omitir esos detalles en el resumen y reducirlo a la frase: **Un hombre viejo subió por la escalera, llegó a la puerta y la abrió**. Bien pensado, subrayar es una manera de anticipar el resumen. Cuando subrayas un texto, lo que estás haciendo es, precisamente, reducir su información **SELECCIONANDO** las ideas fundamentales y omitiendo lo irrelevante.
- Para reducir la información del fragmento **B** no nos sirve seleccionar una idea y omitir las demás. Si queremos que quien lea el resumen se entere de qué ha hecho el personaje no nos basta con decir **Había regado el huerto**. En este caso, tenemos que crear un enunciado nuevo, que no figura en el texto, y que ha de significar lo mismo que el fragmento entero. Hemos de

GENERALIZAR, es decir, concebir todas esas acciones en general, en conjunto: **Ya había realizado los trabajos de la granja.**

- Similar a la generalización es la **ABSTRACCIÓN**. Abstraer es convertir los hechos, los objetos o sus cualidades, en una idea, en una noción: a partir de los datos concretos que se dan en el fragmento **C** (papeles por lo suelos, las puertas y los cajones abiertos, las ropas esparcidas...) podemos captar la idea abstracta, la de *desorden*, que nos servirá para enunciar en una sola frase el contenido de todo el fragmento: **La habitación estaba muy desordenada.** Observa que la generalización y la abstracción son también procesos imprescindibles en la elaboración de esquemas. Al fin y al cabo, el esquema de contenidos es también una forma de reducir la información de un texto.

RECOMENDACIONES PARA HACER UN BUEN RESUMEN:

- No se puede hacer un buen resumen sin haber comprendido muy bien el texto original. Lo primero es, pues, realizar una lectura atenta y comprensiva del mismo, siguiendo los pasos que ya conoces: primera y segunda lectura, subrayado y esquema del contenido.
- El resumen ha de estar bien redactado. No debe ser una serie de frases sueltas, sin conexión entre ellas, ni estar escrito con estilo de "telegrama". Es cierto que ha de ser breve, pero también hace falta que sea coherente y claro para que pueda entenderse con facilidad.
- Es preferible que la redacción sea personal: redáctalo con tus propias palabras, procurando no utilizar frases copiadas literalmente del texto.
- Asegúrate de que en él aparecen solamente contenidos que están en el texto original. No debes añadir ideas de tu propia cosecha ni tampoco juicios personales.

Ejemplo del texto anterior:

Se resumiría de la siguiente manera: Actualmente ha cambiado tanto el perfil del drogadicto como el tipo de drogas consumidas; frente a la heroína de los 70 y 80, hoy se prefieren las drogas de diseño, como el éxtasis, que reduce la fatiga y acarrea psicosis y ansiedad; la cocaína, que da vitalidad, pero genera dependencia psicológica y muerte súbita, y, por último, el cannabis, menos tóxica y causante de bienestar, pero que también es responsable de posteriores problemas respiratorios.

EL TEMA

La formulación del tema se parece a un resumen del resumen, y ha de caracterizarse por lo siguiente:

- Brevedad: Una sola frase nominal, que recoja la idea fundamental y la intención del autor.
- Precisión: lo más ajustado posible a la idea principal.
- Generalidad: el tema es una abstracción; por eso, se recomienda recurrir a una frase nominal cuyo núcleo sea un sustantivo abstracto, precisado por complementos nominales.

Y por último, el tema:

El tema de este texto podría enunciarse como "Exposición del consumo de drogas de los jóvenes en la actualidad".

EJERCICIO

1. Elabora el resumen y enuncia el tema del texto de los "Duelos y desafíos"

LA VALORACIÓN CRÍTICA

EL COMENTARIO CRÍTICO:

Tiene como finalidad emitir un juicio crítico sobre lo expresado en el texto. En consecuencia, se pide la redacción de un texto expositivo-argumentativo, que daría respuesta a la pregunta *qué puedo decir yo* sobre todo aquello que es relevante en el texto.

Lo que debes hacer	Errores más frecuentes
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Resalta el interés del texto por su actualidad, por su interés social, por su original enfoque, etc. ➤ Valora, de manera crítica, las ideas del autor razonando de manera objetiva sobre ellas, argumentando a favor, en contra o matizando el contenido del texto. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Olvidarse de manifestar una opinión razonada sobre el interés del texto: originalidad en el planteamiento, actualidad de las ideas, etc. ➤ Parafrasear el texto, repitiendo lo que dice el autor sin aportar ideas propias en el proceso de argumentación. ➤ No ajustarse a las ideas expuestas en el texto, es decir, tomar el texto como pretexto.

EXPONER UNA OPINIÓN PERSONAL SOBRE UN TEMA:

Se pide elaborar un texto argumentativo sobre alguna de las ideas del texto o sobre un tema relacionado con él: la violencia de género, el acoso escolar, el consumismo y las marcas comerciales, el ahorro energético, etc.

Una vez elegido el tema, se debe perfilar un guión que incluya todos los elementos de la argumentación:

- **Introducción**, que recoja el tema o asunto general y la tesis: la idea que vas a defender.
- **Desarrollo**, donde has de exponer las razones que apoyen la tesis que defiendes, es decir, los argumentos.
- **Conclusión**, que sea una síntesis que resuma o matice la tesis o algunos de los principales argumentos.

EJEMPLO DE UN TEXTO PERIODÍSTICO (Artículo de opinión)

La pena de muerte acaba de ganar otra batalla en Estados Unidos. Nueva Cork, ciudad cosmopolita, multirracial y tolerante, se ha convertido en el 38º Estado de la Unión que implanta la pena máxima desde 1976. Soplan últimamente vientos poco propicios para la piedad, y no sólo allende el Atlántico. Acosadas por las complejidades y la confusión de este fin de siglo, las sociedades modernas piden soluciones fáciles, seguridad y amparo al Estado. En muchos países democráticos, el miedo se ha convertido en uno de los principales motores electorales, ya sea a la pérdida de trabajo, a la disolución de la identidad nacional, a la invasión extranjera por vía de la inmigración o a la delincuencia, ese enemigo anónimo que se nos antoja omnipresente.

Estos miedos son mayores en las sociedades que sufren fracturas en su seno tan graves como las existentes en EEUU. Fracasada en gran medida la política de integración racial, colapsado el sistema de educación pública, perdida la lucha prohibicionista contra la plaga de las drogas y sometidos los legisladores a grupos de presión que defienden objetivos tan irracionales como el acceso generalizado a las armas de fuego, en EEUU se dan hoy todas las condiciones para el brutal enfrentamiento entre dos grandes bandos: los que tienen algo y los que no tienen nada (que perder). Viven estos bandos cada vez más segregados, con culturas y códigos distintos. En los puntos de contacto entre ambos se produce el conflicto.

Comentario crítico sobre el contenido del texto.

El texto objeto de análisis se puede clasificar como un artículo de opinión; este género periodístico, al contrario de los que son propiamente informativos, no tiene como base la exposición de unos hechos de forma objetiva, sino el comentario acerca de un determinado tema seleccionado por el autor, y, por lo tanto, predomina una perspectiva subjetiva en todo el discurso

Implantar la pena de muerte como medida con la que intentar resolver el problema de la delincuencia es un error, simplemente porque no soluciona en absoluto aquello que procura combatir. Han sido, en efecto, muchos los Estados de la Unión que han implantado la pena de muerte desde 1976, pero también son bastantes los que, no sólo no han conseguido erradicar con esta medida el

problema, sino que han presentado incluso mayores índices de delincuencia tras su implantación. Parece que los delincuentes no se arredran por que sus delitos puedan ser castigados con la pérdida de la vida. Si la pena de muerte falla como medida preventiva, pierde toda efectividad y su razón de ser. Y si, a pesar de ello, se mantiene, tan sólo queda reducida a un instrumento legal de venganza d todo un cuerpo social contra uno de sus miembros, a una forma de dar rienda suelta al odio y al rencor contra el delincuente y aplicar, así, la vieja ley del talión, en una versión más modernizada, de “quien a hierro mata a hierro muere”. Esto, desde un punto de vista humano y moral, no nos parece aceptable. Pero, además, se ha convertido en algo tremendamente injusto desde que las propias instituciones judiciales norteamericanas reconocen que uno de cada seis ajusticiados ha resultado inocente, y ahí tenemos como muestra de lo dicho la repetición del juicio contra aquel ciudadano español acusado de asesinato, y que, de segundas, fue declarado inocente por falta de pruebas y pudo abandonar el corredor de la muerte.

En este texto, el autor traza un panorama derrotista de la situación social norteamericana. Habla de un fracaso generalizado de ciertas cuestiones como origen de la conflictividad social, y nos presenta una situación tal cual si se tratara de un polvorín a punto de estallar: “se dan hoy todas las condiciones para el brutal enfrentamiento entre dos bandos: los que tienen algo y los que no tienen nada”. Pensamos que es desmesurada una valoración de este calibre, y que la adopción de medidas radicales para solucionar los problemas no se debe tanto al miedo de la sociedad como a la falta de imaginación y valentía de los responsables políticos para resolverlos. Es cierto que éstos no dudan en airear estos problemas como una forma de captar votos en unas elecciones, como el propio articulista reconoce: “en muchos países democráticos, el miedo se ha convertido en uno de los principales motores electorales”, pero luego son incapaces de erradicar las bases sobre las que se asientan los conflictos porque ello los obligaría a tomar medidas impopulares que, a la postre, les harían perder el apoyo de ese electorado que los sustenta en el poder. No es tanto el miedo el que desencadena la puesta en marcha de soluciones fáciles, como, por el contrario, la falta generalizada de una voluntad de actuación sacrificada y generosa por parte, tanto de la sociedad en su conjunto, como de la clase política que la representa.

La sociedad norteamericana es, al igual que cualquier otra de las sociedades europeas, muy compleja, y no pueden reducirse los problemas que la aquejan, porque sería una mera simplificación falseadora de la realidad, al tópico enfrentamiento maniqueo entre ricos y pobres. Puede que en esta sociedad las desigualdades sociales sean más acusadas que en las sociedades europeas, y que determinados individuos, casi en su mayoría negros e hispanos, se vean abocados a una mísera existencia que los empuja irremisiblemente a delinquir. Pero también es cierto que muchos de los asesinos y de los llamados delincuentes de “guante blanco” pertenecen a capas sociales más favorecidas y, en estos casos, la delincuencia no puede ser explicada por razones de tipo social.

La delincuencia, pues, obedece a factores muy diversos: personales, ambientales, genéticos, educacionales, raciales, sociales... Su adecuada solución implicaría la puesta en funcionamiento de múltiples y diversas estrategias que abordaran con eficacia y efectividad cada uno de los múltiples pilares en los que se asienta un problema tan complejo como éste. Su solución, por tanto, resulta tremendamente complicada.

- **Realiza la lectura comprensiva, el subrayado, el esquema jerarquizado de ideas, el resumen y el tema del siguiente texto:**

Un concepto nuevo amenaza con sumarse a la nutrida serie de recursos ideológicos con que se va cercando a los trabajadores: el robo de tiempo. Quienes han acuñado el feliz término han sido expertos en seguridad industrial norteamericanos, y alude a lo que hacen los empleados que llegan tarde, toman mucho café o van demasiado a menudo al servicio. La solución es un control mucho más estrecho, y a este tema se acaba de dedicar una convención en Virginia (cuenta Emma Cook en The Independent). Una de las soluciones son las tarjetas inteligentes que actúan como llave de los torniquetes que franquean el paso a la cantina de la empresa, a los servicios, a la salida, o a otro departamento. Un sistema centralizado rastrea constantemente la situación de cualquier

trabajador, con el pretexto, eso sí, de “localizarlos si los llaman por teléfono”. Pero, además, la información permite saber el número de pulsaciones en un teclado (y así medir la productividad), o controlar el uso del teléfono.

Pero, por fortuna, ninguna propaganda eclipsará el hecho de que el mayor ladrón de tiempos es el sistema económico vigente. Acaba de aparecer en Inglaterra el libro *The Time Squeeze* (que podríamos parafrasear como “la contracción del tiempo”), escrito por el colectivo Demos. Sus datos son escalofriantes, y han provocado ecos en toda la prensa, empezando por un editorial de *The Times*: los cazadores-recolectores invertían (calculan los antropólogos) quince horas a la semana en ganar su subsistencia. Pues bien: desde hace una década, la dedicación laboral no ha hecho más que subir, sobre todo en puestos directivos. Se calcula que en ese período, los hombres han perdido un 4% del tiempo libre, y las mujeres, un 10%: los adultos del Reino Unido gastan al año 900 millones de horas llevando a los niños al colegio; el tiempo necesario para la compra va camino de duplicarse, y también la longitud media del desplazamiento para ir a trabajar.

Aunque la jornada semanal alcance frecuentemente las 48 horas, la ética imperante parece ser que se extienda sin límite. En toda la prensa inglesa ha aparecido un anuncio de una compañía dedicada a incentivar a los empleados: la imagen es un edificio de oficinas, noche cerrada y todos los signos de actividad en el interior. Texto: “Aquí dentro nadie mira la hora”. Puestas así las cosas, ¿quién está robando a quién?

(Nota: El ejercicio anterior lo tienes resuelto en otra página; por favor, realízalo sin mirar la solución, y luego, compruébala. No importa si tu comentario se parece poco al modelo, sino que continúes practicando).

Realiza la lectura comprensiva, el subrayado, el esquema jerarquizado de ideas, el resumen y el tema del siguiente texto:

En el siglo XX, los materiales sintéticos empezaron a imitar la lana, la seda, el lino, el cuero la piel, el oro y las piedras preciosas cada vez con mayor éxito. Al mismo tiempo, los procesos de fabricación fueron ganando en eficacia, de tal manera que un estilo nuevo que estuviese de moda se podía copiar en unos pocos meses y venderse por una parte de su precio original. Entretanto, la capacidad económica para consumir ostentadamente se ha extendido a millones de personas que eran ignorantes de las sutilezas del vestir, e incapaces de distinguir la lana del orlón o a Schiaparelli de Sears. En consecuencia, hubo una crisis mundial del Consumo Ostentoso. Durante un tiempo pareció que a la mayoría nos iba a resultar imposible distinguir a los muy ricos de los moderadamente ricos o de los simplemente acomodados mirando lo que llevaban puesto.

Esta horrible posibilidad quedó desterrada con una audaz e ingeniosa maniobra. Se observó que no hacía falta que una prenda de alto status se pudiese reconocer por su mejor calidad o que fuese más difícil de producir que otras prendas: bastaba con que fuese evidentemente más cara. Lo que se necesitaba era algo que incorporase al diseño el precio de cada prenda. Esto fue muy fácil de conseguir: trasladando el nombre del fabricante desde el modesto retiro en que había estado hasta entonces en el interior de la prenda hasta un lugar de relevancia en su exterior. Zapatos, camisas, vestidos, pantalones y bufandas corrientes se marcaron de forma clara e indeleble con los nombres, monogramas o logotipos de sus fabricantes. Se dio entonces exhaustiva publicidad a los nombres o las marcas –utilizando una especie de técnica de bombardeo de saturación– para que se convirtiesen en palabras familiares y sirviesen de guía rápida para conocer el precio de la ropa que adornaban. Estos precios eran muy altos, y no porque la ropa estuviese fabricada con tejidos de superior calidad, sino porque los presupuestos publicitarios eran enormes.

Cuando este sistema se ensayó por primera vez, ciertos críticos se burlaron, afirmando que nadie en su sano juicio iba a pagar sesenta dólares por unos pantalones con la etiqueta de Gloria Vanderbilt, cuando otros más o menos idénticos con la etiqueta de Montgomery Ward se podían comprar por doce. Otros sostenían que los consumidores que quisiesen llevar un monograma en sus camisas y pantalones querrían que fuese su propio monograma, y no el de algún industrial al que no conocían de nada.

M. LURIE, *El lenguaje de la moda*

EJERCICIO SOLUCIONADO

Un concepto nuevo amenaza con sumarse a la nutrida serie de recursos ideológicos con que se va cercando a los trabajadores: el robo de tiempo. Quienes han acuñado el feliz término han sido expertos en seguridad industrial norteamericanos, y alude a lo que hacen los empleados que llegan tarde, toman mucho café o van demasiado a menudo al servicio. La solución es un control mucho más estrecho, y a este tema se acaba de dedicar una convención en Virginia (cuenta Emma Cook en *The Independent*). Una de las soluciones son las tarjetas inteligentes que actúan como llave de los torniquetes que franquean el paso a la cantina de la empresa, a los

servicios, a la salida, o a otro departamento. Un sistema centralizado rastrea constantemente la situación de cualquier trabajador, con el pretexto, eso sí, de “localizarlos si los llaman por teléfono”. Pero, además, la información permite saber el número de pulsaciones en un teclado (y así medir la productividad), o controlar el uso del teléfono.

Pero, por fortuna, ninguna propaganda eclipsará el hecho de que el mayor ladrón de tiempos es el sistema económico vigente. Acaba de aparecer en Inglaterra el libro *The Time Squeeze* (que podríamos parafrasear como “la contracción del tiempo”), escrito por el colectivo Demos. Sus datos son escalofriantes, y han provocado ecos en toda la prensa, empezando por un editorial de *The Times*: los cazadores-recolectores invertían (calculan los antropólogos) quince horas a la semana en ganar su subsistencia. Pues bien: desde hace una década, la dedicación laboral no ha hecho más que subir, sobre todo en puestos directivos. Se calcula que en ese período, los hombres han perdido un 4% del tiempo libre, y las mujeres, un 10%: los adultos del Reino Unido gastan al año 900 millones de horas llevando a los niños al colegio; el tiempo necesario para la compra va camino de duplicarse, y también la longitud media del desplazamiento para ir a trabajar.

Aunque la jornada semanal alcance frecuentemente las 48 horas, la ética imperante parece ser que se extienda sin límite. En toda la prensa inglesa ha aparecido un anuncio de una compañía dedicada a incentivar a los empleados: la imagen es un edificio de oficinas, noche cerrada y todos los signos de actividad en el interior. Texto: “Aquí dentro nadie mira la hora”. Puestas así las cosas, ¿quién está robando a quién?

ESQUEMA

1. El concepto de “robo de tiempo”, según las empresas.
 - 1.1. PROBLEMA (para las empresas): pérdida de tiempo de trabajo por parte de los trabajadores.
 - 1.2. SOLUCIÓN: control de los trabajadores
 - 1.2.1. La informática aplicada al control de los trabajadores.
2. El concepto de “robo de tiempo” desde el punto de vista de los trabajadores.
 - 2.1. El sistema como ladrón del tiempo de los ciudadanos.
 - 2.1.1. Aumento de la dedicación laboral.
 - a) Comparación con la dedicación laboral en las épocas prehistóricas
 - b) Pérdida de tiempo libre por las formas de vida urbanas
 - 2.1.2. Extensión constante de la jornada laboral por influencia de la actual valoración del trabajo.
Ejemplo: propaganda publicitaria
3. Reflexión conclusiva o final: respaldo al punto de vista de los ciudadanos trabajadores.

RESUMEN

Recientemente se viene considerando un problema el hecho de que los trabajadores puedan distraer a las empresas parte del tiempo de trabajo. Como solución, se ha propuesto un control riguroso de la dedicación y la productividad de los empleados mediante recursos informáticos.

Pero lo cierto es que es el propio sistema quien roba el tiempo de los trabajadores: cada vez aumenta más el tiempo que es necesario dedicar al trabajo, la forma de vida urbana obliga a perder parte del tiempo libre en desplazamientos necesarios y, por último, el sistema actual de valores, apoyado por la publicidad, parece justificar que la jornada laboral se extienda sin límite.

TEMA

CRÍTICA DEL CONCEPTO EMPRESARIAL DE “ROBO DE TIEMPO” (Y CONSIDERACIÓN DEL SISTEMA COMO VERDADERO “LADRÓN DEL TIEMPO DE LOS TRABAJADORES”).

TEXTOS ARGUMENTATIVOS

La argumentación es una forma de discurso que pretende convencer o persuadir, mediante argumentos y razones, a un receptor –oyente o lector- para que acepte las ideas del emisor –hablante o escritor. En los textos argumentativos hay dos elementos fundamentales: la **tesis** y el **cuerpo argumentativo**. Pero para comprenderlos, hay que reconocer los siguientes aspectos:

<ul style="list-style-type: none"> ● El tema general 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Es la idea, opinión o asunto sobre los que se va a argumentar. Se localiza respondiendo a la pregunta: ¿DE QUÉ TRATA EL TEXTO?
<ul style="list-style-type: none"> ● La exposición de la tesis 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Consiste en la formulación de la idea u opinión que se va a defender. Se redacta de manera breve, concreta y sencilla, evitando el uso de términos ambiguos. Puede aparecer al principio o al final de un fragmento, y en el segundo caso, se omite la conclusión por ser innecesaria. En algunas ocasiones, no está explícita en el texto y se localiza dando respuesta a la pregunta: ¿QUÉ POSTURA ADOPTA EL AUTOR ANTE EL TEMA EXPUESTO?
<ul style="list-style-type: none"> ● Los argumentos 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Constituyen el conjunto de razones, ejemplos o pruebas dirigidos a la defensa de la tesis. Responden a la pregunta ¿POR QUÉ?
<ul style="list-style-type: none"> ● La conclusión 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Es una síntesis de los argumentos, que ha de confirmar la tesis planteada. Al igual que ésta, ha de formularse de manera breve, concreta y sencilla.

TESIS > ARGUMENTOS > CONCLUSIÓN

Observa los elementos del texto argumentativo y contesta:

<p>Exposición del tema y de la tesis</p>	<p>LA FRASE</p> <p>“Para educar a un niño, hace falta la tribu entera. Y para educar BIEN a un niño, hace falta una BUENA TRIBU”</p> <p><small>Lema de <i>Movilización educativa</i></small></p>
<p>Los argumentos</p>	<p>LA OCDE (Organización de Cooperación Internacional) ha vuelto a suspendernos en educación. La pregunta importante es: ¿quién educa a nuestros niños y jóvenes? La familia, la escuela, los medios de comunicación, el ejemplo de los personajes públicos, las creencias del entorno, la publicidad, las costumbres, las iglesias. Educar es influir en las creencias, sentimientos y comportamientos de una persona. Y esto lo hacemos todos. Conviene recordar que la palabra “educación” debe ir seguida de un adjetivo: “buena” o “mala”. No tiene sentido pedir a las televisiones que eduquen, porque lo están haciendo ya y de forma contundente. Tenemos que pedirles que “eduquen bien”. Y lo mismo sucede con políticos, deportistas, empresarios, abogados, policías, jardineros, comerciantes, personal de la administración, camareros, etc. Y, por supuesto, con padres y docentes.</p>
<p>La conclusión</p>	<p>La calidad de nuestra vida –social y económica- depende de la educación. Y debemos participar en ella. Por eso, hace un par de años lancé un proyecto de “movilización educativa de la sociedad” (http://www.movilizacioneducativa.net). La solución educativa comienza por que cada uno se pregunte: “Y yo, ¿qué puedo hacer por la educación?”. Siempre es sabio sustituir la queja por la acción.</p> <p style="text-align: right;">JOSÉ ANTONIO MARINA <i>El Mundo</i></p>

1. Identifica el tema de este texto
2. José Antonio Marina adopta como tesis el tema de un movimiento ciudadano, “Movilización educativa”. Explica la finalidad que tiene el empleo de las palabras en mayúscula de la tesis.
3. Formula la tesis con tus propias palabras, en una frase breve.

4. Elige, entre las siguientes afirmaciones, y subraya cuáles son argumentos:
 - a. Para educar bien a un niño, hace falta la ayuda de todos.
 - b. La OCDE ha dicho que la educación en España no es buena.
 - c. Es una realidad que todos contribuimos a la educación de los ciudadanos
 - d. La televisión es un medio de gran eficacia educativa.
 - e. La calidad de la vida social y económica depende de la buena educación.
 - f. Mejor que quejarse de la mala educación es contribuir cada uno a su mejora.
5. Sintetiza en una breve frase la conclusión y explica su relación con la idea general o la tesis

MODO DE FORMULAR LA TESIS Y LOS ARGUMENTOS:

En la sociedad existen temas polémicos muy variados sobre los que las personas adoptan puntos de vista contrapuestos. De ellos surgen las tesis para defenderlos o refutarlos. El proceso para formular una tesis es, pues, el siguiente:

REFLEXIÓN SOBRE UN TEMA POLÉMICO



AFIRMACIÓN SOBRE UN ASPECTO DEL TEMA: **TESIS**

- **Modo de formular una tesis:** Una tesis bien planteada ha de ajustarse a las características siguientes:
 - Se formula de manera breve, concreta y sencilla, evitando el uso de términos ambiguos.
 - Tiene que estar constituida por oraciones completas, con sentido y sintácticamente correctas.
 - Debe estar escrita en modo afirmativo.
 - Tienen que aparecer las palabras-clave referidas a la idea u opinión en torno a la que se construirá la argumentación.

EJERCICIO

Elabora un inventario de seis temas relevantes en la sociedad actual que aparecen en periódicos y revistas o en los anuncios publicitarios de la televisión:

El tabaquismo	La emigración	La publicidad
.....
.....

Elige cuatro temas y redacta una tesis para cada uno de ellos:

(Ej: El tabaco perjudica seriamente la salud)

- **Los argumentos:** Constituyen el razonamiento que intenta probar o refutar una tesis para convencer a alguien de la verdad o falsedad de la misma. Han de fundamentarse con ejemplos, datos, citas de personas o instituciones, y evitar la intervención de nuestros sentimientos y emociones.

TEMA POLÉMICO > TESIS > JUSTIFICACIÓN CON ARGUMENTOS

- **Modo de formular los argumentos:**
 - Cada argumento debe dar una razón por la que se sostiene la opinión enunciada.
 - Han de apoyarse sólidamente en ejemplos, datos, citas, etc.

- No deben incluirse afirmaciones que contradigan la tesis o que constituyan una excepción a la misma.
- Los fundamentos deben ser lo más concretos posible.
- **Tipos de estructura de un texto argumentativo:**
 - Estructura de **encuadre**: TESIS > ARGUMENTOS > CONCLUSIÓN
 - Estructura **inductiva**: ARGUMENTOS O HECHOS > TESIS

RECOMENDACIONES PARA EL COMENTARIO CRÍTICO:

En la pregunta de Selectividad del comentario crítico, lo que piden es una argumentación personal sobre el contenido del texto. De ahí este tema, que vamos a concluir con esta recomendación sobre el procedimiento que vamos a seguir:

1. Actividades preliminares:
 - Lectura atenta y detenida del texto
 - Subrayado de las ideas principales
2. Organización del texto
3. Resumen del contenido y tema
4. Comentario crítico personal:
 - *¿Qué dice el autor?:* breve conexión con el apartado del resumen
 - *¿Cómo lo dice?:* argumentando, exponiendo, narrando, describiendo, mediante un diálogo. Conexión con el apartado de la organización del texto (definir su tipo de discurso).
 - *¿Por qué lo dice?:* contexto histórico o circunstancias sociales que han motivado el texto. Componente ideológico presente en el texto.
 - *Análisis crítico de lo expuesto en el fragmento:*
 - Análisis de la tesis del autor (y de las demás ideas interesantes que aparezcan)
 - Aportación de la argumentación personal: razonamientos, datos, información y observaciones que confirmen o refuten lo expuesto por el autor (argumentos a favor y en contra (sin exaltación ni ideas radicales)
 - Conclusión en la que se haga balance de los puntos de vista defendidos por el estudiante, o en que se destaque la relevancia, la oportunidad o la originalidad del autor.

PRÁCTICAS DE COMENTARIO DE TEXTO

TEXTO 1

El miedo de los niños

Contamos y escuchamos historias de ficción no para escapar del tedio de la vida real, sino por la necesidad instintiva de comprenderla y ordenarla. La placentera evasión que nos procura una buena historia tiene siempre un camino de vuelta, aunque no siempre seamos

conscientes de haberlo recorrido.

Pero no creo que haya una historia más primitiva, más angustiosa, más idéntica siempre a sí misma que la de los niños perdidos que sucumben al engaño de un adulto tenebroso, o de un adulto digno de toda confianza que, de repente, se transforma en un monstruo.

El cuento del niño o de los niños perdidos, del adulto familiar y repentinamente monstruoso, del desconocido que va de paso y ofrece un regalo, es la alarma universal ante un peligro que nunca ha cesado; es el saber heredado de la experiencia que los niños se transmiten entre sí con más eficacia que cuando las historias de miedo se las cuentan los padres. En España, en Torrelaguna, dos niños aceptan la invitación de un desconocido a subir a su coche. Como en tantos cuentos, son dos hermanos, un niño y una niña. El desconocido arranca y se aleja por caminos perdidos, y acaba aprisionando a los dos hermanos en un pozo seco. La oscuridad, el desamparo, el hambre, el frío, el terror, el frágil consuelo de abrazarse, son inmemoriales: también pertenecen a una crónica de periódico que se publicó no hace ni un mes. En Nueva York, en un vecindario de Brooklyn habitado sobre todo por judíos ultraortodoxos, un niño de nueve años consigue que sus padres le permitan emprender una modesta aventura: porque está impaciente por sentir que ya ha crecido, que los padres no lo esperarán junto a la parada del autobús que lo trae de sus tareas escolares veraniegas, sino en la puerta de casa, muy cerca, a una distancia de siete manzanas, en un barrio donde todo el mundo se conoce. En la distancia de siete manzanas, el niño que nunca había vuelto solo a casa le pidió ayuda a un adulto que debería de ofrecerle un aspecto afable. Sólo hay un paso entre la casualidad y el terror. El adulto amistoso le sonríe al niño y le ofrece llevarlo a casa en su coche y lo que ocurre después valdría más no poder imaginarlo.

Que hay monstruos y pozos y castillos de irás y no volverás es una lección que los cuentos llevan milenios enseñándonos.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA. *Babelia*.

1. Elige cuál puede ser la tesis o idea general que defiende el autor:
 - a. Las historias de ficción que se leen o escuchan no sólo tienen la finalidad de entretener, sino también de enseñanza y aprendizaje para la vida.
 - b. Los cuentos de miedo de los niños perdidos pertenecen a la tradición y responden siempre a hechos reales ocurridos.
 - c. Con frecuencia, la realidad supera a la ficción de la literatura.
2. Los argumentos exponen las razones objetivas, lógicas y racionales que apoyan o justifican la tesis. Este autor defiende la tesis con dos argumentos basados en la experiencia de la vida.
 - Muchos cuentos literarios de miedo o terror alertan en sus argumentos del engaño de adultos malvados que abusan y hacen daño a los niños.
 - Las noticias de prensa, como los niños raptados en Torrelaguna o el desaparecido en Nueva York, cuentan hechos reales que siguen el mismo esquema: adulto malvado que maltrata a niños.

Explica tu experiencia sobre las lecturas que has realizado sobre cuentos de terror y la influencia que han ejercido sobre ti.
3. En el último enunciado se expone la conclusión. Explica cómo se relaciona con la tesis.
4. Explica cómo se relaciona el título con el asunto del texto

TEXTO 2

Menores y papanatas

El defensor del menor de la Comunidad de Madrid, Arturo Canalda, dijo hace unas semanas que se había abierto un perfil falso en Tuenti para espiar a sus hijos, y animó a los padres a que hicieran lo mismo. La franqueza de Canalda provocó un cierto revuelo en algunos padres, en algunos hijos y en la dirección de Tuenti, y él tuvo que añadir al día siguiente que había eliminado el perfil.

Hasta hace bien poco, menos de cien años, la infancia no existía. Existían los niños, claro, pero nadie los consideraba muy humanos; eran cosas que lloraban, moqueaban y fastidiaban la siesta. Los altos índices de mortalidad infantil contribuían a la escasa valoración de los niños. No pasaba nada si se moría uno: había más. La idealización de la infancia es una actitud muy reciente, consecuencia del desarrollo económico de nuestras sociedades y de la literatura psicoanalítica, que localizó en los primeros años de vida la formación del carácter adulto.

Esta tendencia ha ido a más y, en la Europa de natalidad casi cero, la exaltación de la infancia ha alcanzado niveles de frenopático. Basta ya. Una cosa es proteger a los niños de la explotación laboral y sexual, y otra, divinizarlos. ¿Cómo que un padre no puede espiar a sus hijos? ¿Qué melindre ultrademocrático justifica ahora semejante irresponsabilidad? Si el hijo es menor de edad, un padre no solo tiene el derecho, sino la obligación de saber, por cualesquiera medios, dónde está su hijo, qué hace, qué toma y con quién va. Y no sólo para protegerlo, sino también para cumplir con su obligación social.

Nuestros colegios están llenos de niños silvestres, cuyos padres han dimitido de su cargo por desinterés o acogiéndose a la coartada del respeto a la libertad y a la intimidad del menor.

ANTONIO OREJUDO, *Público*

1. La mayor parte del artículo se dedica a exponer la noticia que da pie al autor para escribir este texto y contextualizar su tesis y argumentos. ¿Cuál es esta noticia? Sintetízala respondiendo a las preguntas típicas: quién, qué, dónde, cuándo, dónde, por qué.
2. La tesis está expuesta en el siguiente enunciado: *“Si el hijo es menor de edad, un padre no solo tiene el derecho, sino la obligación de saber, por cualesquiera medios, dónde está su hijo, qué hace, qué toma y con quién va”*. Redacta la tesis a tu manera en una frase breve y de carácter afirmativo.
3. La tesis está justificada con un argumento expuesto a continuación de la misma. Sintetízalo y explica si se basa en la experiencia de la vida o en el conocimiento de la realidad.
4. Explica le título elegido y relaciónalo con el tema del texto.
5. Y tú, ¿qué opinas? Expón ejemplos de tu experiencia personal a favor o en contra de la tesis del autor.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. **La mayor parte de la gramática es la oración. Una oración debe contener, al menos, un verbo; pero también hay oraciones que tienen dos o más verbos: las oraciones complejas y los grupos oracionales por coordinación o yuxtaposición.**
 - **Identifica en el texto y señala:** Las oraciones simples, que tienen un solo verbo. // Dos oraciones complejas // Dos grupos oracionales // Si predomina en el texto el uso de oraciones simples o complejas // Analiza el último enunciado del texto.
2. **Las palabras son las unidades sintácticas más pequeñas. ¿Hay alguna relación entre el número de palabras que tiene una oración y el hecho de que sea simple o compleja?**

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

1. **La mayor unidad morfológica es la palabra. En el análisis morfológico hay que precisar tres aspectos:**
 - La categoría gramatical de la palabra
 - Su estructura
 - Clasificación por la forma: simple, derivada, compuesta o parasintética.
 - **EJEMPLO: ‘hijitos’:** Pertenec a la categoría gramatical de sustantivo. Consta de los siguientes componentes: *hij-*: lexema: “persona que ha nacido de un padre y una madre”; *-it-*: Sufijo diminutivo; *-o*: morfema de género masculino; *-s*: morfema de número plural. Por su forma es una palabra derivada.
2. **Analiza morfológicamente las palabras del siguiente enunciado: “Existían los niños, claro, pero nadie los consideraba muy humanos; eran cosas que lloraban, moqueaban y fastidiaban la siesta”.**

ANÁLISIS SEMÁNTICO

1. En el análisis semántico hay que explicar el significado que tienen en el texto las palabras y locuciones, la forma de organización del léxico, los niveles de uso, y otros.
2. Las palabras se pueden definir de manera analítica, mediante una explicación breve de su

<p>significado (<i>'bobo'</i>: persona que es poco inteligente y posee escaso entendimiento. // <i>'mote'</i>: Nombre que se da a una persona en lugar del suyo propio, que suele hacer referencia a alguna característica de su forma de ser o de comportarse; <i>'sombrero'</i>: prenda de vestir compuesta, generalmente, por copa y ala, que se utiliza para cubrir la cabeza), o de manera sintética, por medio de sinónimos (<i>'declinar'</i>: inclinarse, decaer, menguar).</p> <p>➤ Explica el significado que tienen en el texto las siguientes palabras: EJEMPLO: 'perfil': Conjunto de rasgos peculiares que caracterizan a alguien o algo. Psicoanalítica / ultrademocrática / franqueza / frenopático / coartada / índices / melindre / papanatas.</p>
<p>3. Organización del léxico: familia léxica, campo semántico, hiperonimia y terminología. La familia léxica está formada por todas aquellas voces que tienen el mismo lexema.</p> <p>➤ Forma la familia léxica de las palabras <i>defensor / infancia / democracia</i>. EJEMPLO: 'defensor': <i>defensa, defender, indefenso, defendible, indefendible</i>.</p>
<p>4. El campo semántico reúne a todas las palabras que tienen un rasgo significativo común o sema.</p> <p>➤ En el siguiente campo semántico sobre "unidades de tiempo" hay tres que no pertenecen a él. Señálalas: < <i>semana / día / centena / hora / año / milenio / centuria / docena / bianual / bienal / prehistoria / trienio / sexenio / cuarteto</i>.</p>

TEXTO 3

Estudiar no conduce a nada

La educación formal –la que se imparte a través del sistema educativo- determina el nivel de vida político, económico y ético de una sociedad. Pero ahora hablamos de la utilidad de los estudios para el futuro personal del estudiante. A la vista del enorme número de jóvenes con titulación académica que están en el paro, cunde la idea de que estudiar no sirve para nada. La confianza en la educación como garantía de empleabilidad ha desaparecido. No hemos sabido aprovechar la inversión que estamos haciendo en educación. Gestionamos mal nuestro dinero y nuestro talento. Muchos jóvenes brillantes tienen que emigrar para buscar su realización profesional, o están ocupando puestos de trabajo inferiores a sus cualificaciones académicas, y la condición de becario amenaza con convertirse en crónica. Otros, simplemente, no encuentran empleo. Sin embargo, la realidad se impone. Muchos jóvenes que abandonaron los estudios para ponerse a trabajar están volviendo a las aulas. El número de personas que siguen algún tipo de estudios ha aumentado un 15,2% en el año 2010. La idea de que estudiar no sirve para nada es peligrosa y falsa. Los datos son irrefutables.

El índice de paro es muy superior en las personas sin estudios que en las personas con alguna titulación. Y esta situación se va a agravar en el futuro próximo. El trabajo va a ser escaso, y solo la formación, en un mundo globalizado y en competencia feroz, va a facilitar el acceso al empleo. La Comisión Europea señala en su documento *Europa 2020*, para ese año, un total de 16 millones de puestos de trabajo suplementarios que requerirán cualificaciones altas, mientras que la demanda de cualificaciones bajas caerá en 12 millones. Hemos entrado en la sociedad del aprendizaje, y todos tendremos que seguir aprendiendo. Jóvenes y mayores.

JOSÉ ANTONIO MARINA. *Abc*.

1. El autor reflexiona sobre la utilidad de los estudios y organiza la argumentación en dos momentos:
 - a. Expone las razones por las que mucha gente piensa que "estudiar no sirve para nada"
 - b. Refuta esa tesis con una serie de argumentos propios.

➤ Identifica las dos partes y sintetiza las razones con que se sustentan
2. Elige cuál puede ser el tema de este texto:
 - a. La idea de que estudiar no sirve para nada es peligrosa y falsa.
 - b. El autor defiende el valor de la educación y los estudios para entrar con éxito en el mundo laboral.
 - c. Yo pienso que José Antonio Marina, gran pensador y prolífico escritor, tiene razón al

- defender el valor de la educación y los estudios para conseguir trabajo.
- d. Creo que, muchas veces, la gente adopta, de manera equivocada, una postura negativa ante temas tan importantes como la educación y los estudios en momentos de crisis económica.
3. Explica la relación del título con el contenido del texto.
 4. Elige, de manera razonada, qué otros títulos podrían presidir este artículo de José Antonio Marina:
 - a. La educación abre las puertas del mundo laboral.
 - b. Los estudios facilitan el acceso al mundo laboral.
 - c. La educación, una puerta para el empleo.

TEXTO 4

Un país desconcentrado

Varios amigos míos, padres de niños y niñas muy inteligentes, han sido sorprendidos por la noticia, proporcionada por las escuelas a las que acuden, de que sus hijos carecen de capacidad de concentración y son, además, hiperactivos. Los portadores de la noticia han añadido que es algo que ocurre con frecuencia. Me preocupa este tema, porque creo que es la consecuencia, que pagan los más jóvenes, de la sociedad que hemos ido creando uniendo nuestras respectivas desidias. La desidia es un hecho tan social como lo es la rebelión ante la injusticia o la estupidez. Pero para esta última se necesita una aportación imprescindible: la de la inteligencia de cada uno. La desidia se nutre de la abdicación. Que inventen otros, que enseñen otros, que se esfuercen otros.

Tengo entre mis manos el último libro de Ana María Moix. La autora catalana se aleja, por una vez, de la narrativa de ficción, y lo hace para sentar acta del estado, del mal estado de las cosas. Es un libro contundente como una mueca de asco. Es en las páginas que dedica a los niños y a los jóvenes —a estos niños y jóvenes que “nos están saliendo”— de donde saco el nervio que pretende alimentar este artículo. Me pone frenética que se despachen esa hiperactividad y esa falta de concentración con que crecen nuestras criaturas —a las que se cría, pero no se educa, denuncia Moix— como algo casi inevitable, tipo maldición bíblica que “ya pasará”: lo que la autora bautiza como “invertibrados”. Ya nos los encontramos. Desmotivados y con la mente vaporosa: son los que responden con monosílabos o mugidos bovinos a cualquier pregunta que requiera un mínimo de esfuerzo neuronal.

Señala Ana María Moix, como causa principal de este retroceso educativo, la dejación que la mayoría de los padres han hecho al confiar a sus hijos, desde la más tierna edad, a la hipnosis de la pantalla del televisor. Esto viene de lejos. De hecho, esos “invertibrados” con los que nos encontramos ya han sido deformados por los mensajes de la televisión, la publicidad, el *zapping*, la inducción a sentir falsos deseos de inmediata y efímera satisfacción y, por encima de todo, la ausencia de inteligencia.

Ahí está el niño o la niña, con un mando a distancia en la mano, fijando su atención en historias cortas. ¿Quién lo sentará a leer un libro? ¿Quién sentará a hacer lo propio a los adultos que lo crían y cuyo narcisismo considera una pérdida de tiempo todo lo que no conduzca a una satisfacción inmediata? ¿Dónde está el anuncio que culpabiliza al usuario por no haber leído a tiempo un buen libro? Qué va: lo que tenemos es una machacona campaña en la que todo el mundo pone a parir al infeliz que no se decidió por un auto de determinada marca. Imaginen lo hermoso que sería que, en ese anuncio, el protagonista despertara de su pesadilla y, en lugar de encontrarse al volante del coche de marras, se viera en la biblioteca de su casa, rodeado por sus amados volúmenes. Uf, soy un lector. Menos mal que mi analfabetismo funcional ha sido solo un mal sueño.

Este es un libro amargo, cierto. Pero por una buena razón: porque el final feliz tenemos que aportarlo entre todos. Aquí: en este país. En la realidad, en la vida.

MARUJA TORRES. *El País Semanal*

1. El tema del artículo periodístico está expuesto en el primer párrafo. Elige de manera razonada:
 - a. La falta de atención de los padres es la causa de la hiperactividad y falta de

<p>concentración de sus hijos.</p> <p>b. La falta de concentración de los jóvenes se debe a la actitud “pasota” de muchos padres que los dejan hacer lo que quieren.</p> <p>c. Se denuncia la culpabilidad de la sociedad y de los padres, por su dejadez, como causa de la hiperactividad y falta de concentración de niños y jóvenes.</p> <p>d. Se valora la coincidencia de la autora con los argumentos que aporta el libro de Ana María Moix sobre la conducta de muchos niños y jóvenes.</p> <p>2. Sintetiza los argumentos que toma de Ana María Moix en los párrafos dos y tres.</p> <p>3. En el cuarto párrafo, Maruja Torres opone dos posturas ante la educación de los hijos: por un lado, la lectura reposada, y por otro, la negativa influencia de la televisión y la publicidad. Explica cómo se relacionan estas dos posturas con el tema de la falta de concentración e hiperactividad de niños y jóvenes.</p> <p>4. En la conclusión –párrafo 5- se explica el título del artículo: del análisis de hechos particulares, se pasa a una denuncia general. Explica este hecho diferenciado entre estos posibles títulos:</p> <p>a. Un país desconcentrado</p> <p>b. Una generación de jóvenes desconcentrados.</p> <p>c. Niños hiperactivos.</p>
ANÁLISIS SINTÁCTICO
<p>1. Identifica, mediante la concordancia o conmutaciones, el sujeto de los siguientes núcleos del predicado correspondientes al primer párrafo: <i>han sido sorprendidos // han añadido // me preocupa // es // se necesita // se nutre.</i></p>
<p>2. Explica la estructura de los siguientes grupos nominales: <i>Varios amigos míos, padres de niños // Nuestras respectivas desidias // el último libro de Ana María Moix.</i></p>
<p>3. Explica la diferencia de significado en los siguientes sintagmas nominales: <i>Varios amigos míos // Algunos amigos míos // Muchos amigos // Los amigos míos // Estos amigos míos.</i></p>
ANÁLISIS MORFOLÓGICO
<p>1. Señala los componentes de las siguientes palabras y clasifícalas según la forma y la categoría gramatical: <i>concentración // invertebrados // hiperactivos // desmotivados // imprescindible // culpabiliza.</i></p>
ANÁLISIS SEMÁNTICO
<p>1. Explica el significado que tienen en el texto las siguientes palabras y expresiones: <i>hiperactividad // sentar acta // vaporosa // narcisismo // desidia // maldición bíblica // hipnosis // de marras // abdicación // a medio cocer // efímera.</i> (Ej: ‘hiperactividad’: conducta caracterizada por exceso de actividad y derroche de energía.</p>
<p>2. En el texto se emplean palabras y expresiones que describen de manera negativa a los jóvenes. Lee de manera especial los párrafos 2, 3 y 4 y destaca algunas.</p>
ANÁLISIS TEXTUAL
<p>1. La presencia del emisor, de la autora, se manifiesta de modo especial en el uso de la primera persona del singular. Señala ejemplos.</p>
<p>2. También está presente el lector, al emplear el plural inclusivo o asociativo (nosotros). Con ello, procura atraerlo a compartir sus ideas. Señala algunos ejemplos de enunciados.</p>
<p>3. Otro modo de acercamiento al lector es el empleo de coloquialismos: palabras y expresiones del habla informal, del ámbito familiar o de amistad. Señala ejemplos.</p>

TEXTO 5

El poder de la gestualidad

Cada cultura tiene su sabiduría gestual, y no verbal en general, y estos signos constituyen una parte del esqueleto que nos permite andar cómodamente por la vida social. Duermen en medio de la pareja, se sientan a la mesa de casa, en la silla del despacho o de clase o al lado de la cama del paciente; son unos muy buenos indicadores del estado de una relación, tanto para iniciarla como para mantenerla, y, con certeza, alguna cosa habrán tenido que ver con la ruptura, cuando ésta se produce.

Cuando viajamos por el mundo, a menudo podemos constatar cómo algunos de estos gestos familiares desaparecen y otros, quizás extraños para nosotros, ocupan su lugar. Incluso es fácil cometer errores, ya que lo que es políticamente correcto en una zona del mundo puede ser obsceno en otra, y lo que es un signo de amistad aquí puede ser hostil allí. Hay gestos que no sufren esta variación local, parecen universales y nos hacen sentir como en casa dondequiera que vayamos.

Una sonrisa es una sonrisa en el mundo entero, como lo es un ligero levantamiento de cejas. Con todo, también pueden variar el estilo o la intensidad de la manifestación según el contexto. Todos reímos, pero, en ciertas situaciones, una fuerte risa puede considerarse muy ruda. Vale la pena conocer el sistema de reglas que gobierna la producción de las expresiones gestuales y no verbales en general. Su gramática. Esa gramática silenciosa que es la base de nuestra inteligencia emocional y social.

La competencia no verbal es una herramienta estratégica de primer orden de nuestra actividad comunicativa. Nos informa sobre el estado general del cuerpo y sobre nuestras actitudes, y hay que decir que sería muy difícil hacer llegar este tipo de información a través del lenguaje verbal. Me encanta afirmar que el gran espectáculo de las emociones tiene el cuerpo como escenario. Y no resulta muy difícil adivinar que el escenario más atractivo dentro de los distintos paisajes corporales, gestuales, dibujados por las emociones es el paisaje facial, el de las caras. Por eso sentimos esa gran fascinación por las caras.

Con los rostros, y con todo el cuerpo, también informamos de nuestras actitudes. Comunica bien aquella persona capaz de generar actitudes positivas en los demás, la persona empática. Esta empatía es un arte no verbal que nos permite movernos bien por estos maravillosos escenarios de la interacción ubicados en el umbral de la conciencia. La persona empática, por encima de todo, sabe escuchar bien, y esto significa escuchar con los oídos, con los ojos, la cara y el cuerpo entero. Por eso, decimos que es un arte no verbal y una de las herramientas estratégicas de más valor que puede tener una persona para moverse bien en los delicados espacios de la interacción social.

SEBASTIÀ SERRANO. *La Vanguardia*

1. Resume cada uno de los párrafos en un enunciado. Observa cómo pueden formularse mediante una pregunta:

- ¿Qué función tienen los gestos en la vida social?
 - ¿Tienen el mismo valor los signos gestuales en todas las culturas?
 - ¿Es necesario conocer el valor de las expresiones gestuales?
 - ¿Para qué nos sirve conocer la importancia de los gestos en la actividad comunicativa?
 - ¿Cuál es la relación entre comunicación no verbal y empatía?
- Ahora, presenta la información de cada uno de los párrafos como una afirmación. (Ej: *Conocer y usar la gestualidad permite desenvolverse con comodidad en la interacción social*)

2. Este texto es de carácter expositivo y argumentativo. En consecuencia, para realizar el esquema de ideas, hay que localizar el tema o asunto general, la tesis, los argumentos y la conclusión. Completa el esquema siguiente:

Tema (párrafo 1)	<i>El poder de la gestualidad en la interacción social</i>
Tesis (párrafos 1 y 5)	<i>La gestualidad: arte no verbal, necesario en las relaciones sociales</i>
Argumentos (párrafos 1 a 5)	
Conclusión (párrafo 5)	

1. Explica la relación del título con la idea dominante o fundamental.

TEXTO 6

¿Por qué no se hacen bromas con la crisis?

¿Por qué no se está riendo la gente de lo que está viendo en el escenario político y en la crisis económica? Más bien le dan ganas de llorar, de huir, de irse corriendo con sus cosas a otra parte.

Yo pensaba hoy que, con toda seguridad, poder analizar una por una las causas por las que la gente no se ríe nos ayudaría a entender todo lo que está pasando, pero no es así. ¿Por qué no se ríe la gente con todo lo que está cayendo?

Los humoristas, desde luego, pero también los científicos han estudiado con cuidado las causas de la risa. Que nadie crea que ésta se produce sin ton ni son; hace falta toda una serie de cláusulas de obligado cumplimiento.

La primera de ellas es la novedad de la sorpresa. Para que un colectivo suelte la carcajada, hay que sorprenderlo con algo. Está comprobado en la vida y con multitud de experimentos que, si no se sorprende a la gente, si no hay sorpresa, no se ríe. O, si se quiere decir de otra manera, sólo se echa uno a reír si lo sorprenden con algo insólito. Es obvio que la situación actual difícilmente puede sorprender a las personas desatando en ellas una carcajada, porque se le puede imputar cualquier cosa menos dosis minúsculas o elevadas de sorpresa.

La gente ya sentía la crisis en sus carnes, palpando que sus hijos no encontraban trabajo, cuando los portavoces oficiales les continuaban machacando los oídos asegurándoles que no había tal crisis. Ha transcurrido tanto tiempo entre el momento en que ya se palpaba la crisis en los índices de morosidad, de violencia y de paro y el día en que las instituciones públicas aceptaron, por fin, asentir que estábamos sumidos como nunca en una crisis que esta última no pilló a nadie por sorpresa. Y sin sorpresa no se ríe uno, dicen la ciencia y los humoristas.

La segunda causa conocida del estallido repentino de la risa es la singularidad del acontecimiento. Sin que nadie lo espere, alguien resbala con una piel de plátano y acaba besando el suelo; sorprende tanto a los demás que muchos no pueden contener la risa antes de ir a socorrerlo. Los especialistas llaman a esto “acontecimiento insólito”, el cual, si infunde sorpresa al mismo tiempo, provoca la risa de los demás.

La crisis económica no es un hecho insólito. Lo habría sido de ser una crisis planetaria, de lo cual se intentó disfrazar; lejos de equivaler a la caída inesperada de un meteorito, hace tiempo que los observadores más sensatos estaban diciendo que el famoso milagro español no podía durar toda la vida; que la crisis –al contrario de lo que afirmaban portavoces oficiales– era condición de unos países muy específicos que no habían sabido acompañar sus deseos de gasto con sus ingresos. La crisis afecta a países como Grecia, Portugal, Italia y España, pero en modo alguno a otros como China, la India, Méjico o Alemania.

Por último, y como tercera causa, para que se desaten las carcajadas del público a raíz de un hecho cualquiera, hace falta que esté totalmente injustificado. Es preciso para ello que la supuesta víctima de la broma no tenga culpa de nada. En el caso de España, es muy difícil aceptar que los responsables no hayan tenido la culpa de nada. Muchas de sus políticas han sido merecedoras de la crisis. A nadie le da risa esto. Es lo menos parecido que pueda imaginarse a la escena jocosa de alguien a quien un camarero distraído ha vertido un gazpacho por encima.

El análisis de por qué no se ríe la gente con la crisis nos descubre que se intentó esconder, que era fácil predecirla y que castiga a los que lo hicieron mal.

EDUARD PUNSET. *XL Semanal*

1. Este texto está construido de manera que resulte fácil determinar el tema y las ideas principales. Realiza una lectura global, subraya las ideas principales y secundarias, pon anotaciones al margen y explica la relación del título con la idea fundamental.
2. Observa los siguientes modelos de formulación del tema y elige, de manera razonada, el más adecuado:
 - a. *Sin ninguna duda, el tema es la crisis económica que asola, especialmente, a Europa.*
 - b. *El autor expone, de manera acertada, cómo la gente no hace bromas y chistes con el tema de la crisis, ya que no se cumplen las condiciones objetivas que generan el humor y la risa: nos ha llegado sin sorpresa, no es un hecho raro pues afecta a países concretos y había razones y hechos que justificaban llevarnos a una situación económica muy difícil.*

- c. Se explica que la crisis no ha generado chistes o bromas, pues era predecible y no ha causado sorpresa, y, además, estaba justificada.
- d. Pienso que no se hacen bromas con la crisis económica porque afecta a mucha gente que lo está pasando muy mal y no tiene ganas de diversiones espurias.
3. Identifica y resume los argumentos.
4. Explica el valor del último párrafo y elabora un esquema con las ideas del texto.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. Analiza a nivel de Sintagma las siguientes oraciones:

- Los humoristas y los científicos han estudiado con cuidado las causas de la risa.
- La primera de ellas es la novedad de la sorpresa.
- La gente ya sentía la crisis en sus carnes.
- Muchas de sus políticas han sido merecedoras de la crisis.
- A nadie le da risa esto.

2. Señala el valor que tiene SE en los siguientes enunciados:

- ¿Por qué no se hacen bromas con la crisis?
- ¿Por qué no se está riendo la gente de lo que está viendo en...?
- ...las causas por las que la gente no se ríe...
- Que nadie crea que ésta se produce sin ton ni son...
- ... si no se sorprende a la gente, si no hay sorpresa...
- O si se quiere decir de otra manera, sólo se echa uno a reír si...
- ... porque se le puede imputar cualquier cosa menos...
- Ha transcurrido tanto tiempo desde el momento en que ya se palpaba la crisis en los índices de morosidad...
- Lo habría sido de ser una crisis planetaria, de lo cual se intentó disfrazar...
- Por último, y como tercera causa, para que se desaten las carcajadas del público...

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

- 1. Señala los componentes de las siguientes palabras y clasifícalas según la forma y la categoría gramatical:** portavoces / morosidad / singularidad / socorrerlo / injustificado / predecirla. (EJ: 'portavoces': Categoría gramatical: sustantivo. Morfemas: 'porta'-: lexema, '-voc'-: lexema, '-es': morfema desinencial de número plural. Clase por su forma: palabra compuesta).

ANÁLISIS SEMÁNTICO

- 1. Explica el significado que tienen en el texto las siguientes palabras y expresiones:** cláusula // minúsculas // singularidad // insólito // morosidad // planetaria // dosis // sumidos // crisis. (Ej: 'cláusula': disposición de obligado cumplimiento).

ANÁLISIS TEXTUAL

- 1. El nivel culto de este tipo de textos aparece aquí matizado con expresiones del habla coloquial y otras de la formal. Lee con atención las siguientes expresiones y distingue a qué nivel pertenecen:** cláusulas de obligado cumplimiento // dan ganas de llorar // sin ton ni son // es obvio // besando el suelo // dosis minúsculas o elevadas de sorpresa // índices de morosidad // acontecimiento insólito // suelta la carcajada // sentía la crisis en sus carnes // machacando los oídos.

TEXTO 7

La responsabilidad

¿Que de dónde vienen los remordimientos? Para mí está muy claro: de nuestra libertad. Si no fuésemos libres, no podríamos sentirnos culpables (ni orgullosos, claro) de nada y evitaríamos los remordimientos. Por eso, cuando sabemos que hemos hecho algo vergonzoso, procuramos asegurar que no tuvimos otro remedio que obrar así, que no pudimos elegir: "yo cumplí órdenes de mis superiores", "vi que todo el mundo hacía lo mismo", "perdí la cabeza", "es más fuerte que yo", "no me di cuenta de lo que hacía", etcétera.

De lo que se trata es de tomarse en serio la libertad, o sea, de ser responsable. Y lo serio de la libertad es que tiene efectos indudables, que no se pueden borrar a conveniencia una vez producidos. Te pongo un ejemplo: si tengo una piedra en la mano, soy libre de conservarla

o de tirarla, pero si la tiro a lo lejos ya no puedo ordenarle que vuelva para seguir teniéndola en la mano. Y si con ella le parto la crisma a alguien... pues tú me dirás. Lo serio de la libertad es que cada acto libre que hago limita mis posibilidades al elegir y realizar una de ellas. Y no vale la trampa de esperar a ver si el resultado es bueno o malo antes de asumir si soy o no responsable. Quizás pueda engañar al observador de fuera, como pretende el niño que dice: "¡Yo no he sido!", pero a mí mismo nunca me puedo engañar del todo.

De modo que lo que llamamos "remordimiento" no es más que el descontento que sentimos con nosotros mismos cuando hemos empleado mal la libertad, es decir, cuando la hemos utilizado en contradicción con lo que de veras queremos como seres humanos. Y ser responsable es saberse auténticamente libre, para bien y para mal: apechugar con las consecuencias de lo que hemos hecho, enmendar lo malo que pueda enmendarse y aprovechar al máximo lo bueno. A diferencia del niño malcriado y cobarde, el responsable siempre está dispuesto a responder de sus actos. "¡Sí, he sido yo!". El mundo que nos rodea, si te fijas, está lleno de ofrecimientos para descargar al sujeto el peso de su responsabilidad. La culpa de lo malo que sucede parece ser de las circunstancias, de la sociedad en que vivimos, del sistema capitalista, del carácter que tengo (¡es que yo soy así!), de que no me educaron bien (o me mimaron demasiado), de los anuncios de la tele, de las tentaciones que se ofrecen en los escaparates, de los ejemplos irresistibles y perniciosos... Acabo de usar la palabra-clave de estas justificaciones: irresistible. Todos los que quieren dimitir de su responsabilidad creen en lo irresistible, aquello que avasalla sin remedio, sea propaganda, droga, apetito, soborno, amenaza, forma de ser... lo que salte. En cuanto aparece lo irresistible, ¡zas!, deja uno de ser libre y se convierte en marioneta a la que no se le deben pedir cuentas.

FERNANDO SAVATER. *Ética para Amador*

1. El texto gira alrededor de tres conceptos: remordimientos, libertad y responsabilidad. Explica por qué se ha elegido el título de "La responsabilidad".
2. Formula el tema en un enunciado que recoja, de manera objetiva, el tema, la tesis y la intencionalidad.
3. Describe y explica el esquema de ideas. Como se trata de un texto expositivo y argumentativo, localiza, mediante el subrayado y las anotaciones al margen, las ideas principales y secundarias, organizadas como TEMA, TESIS, ARGUMENTOS, CONCLUSIÓN.
4. Lee con atención los siguientes modelos de resumen y elige el más adecuado de manera razonada:
 - a. *El texto gira en torno a tres conceptos fundamentales, expuestos en cada uno de los párrafos:*
 - *La libertad es la capacidad de poder elegir al realizar nuestros actos.*
 - *La responsabilidad es el ejercicio de asumir el resultado de las acciones de nuestros actos.*
 - *El remordimiento es el descontento que sentimos al ejercer la libertad en contra de lo que queremos y sentimos como seres humanos.*
 - b. *El ejercicio responsable de la libertad supone adoptar una conducta ética ante los actos que realizamos. Todos ansiamos la libertad, es decir, poseer la libertad de elección ante la realización de nuestros actos, pero esa elección debe llevarse responsablemente, es decir, reconociendo las consecuencias de dichos actos. Un medio de reconocer los efectos de las acciones es el remordimiento, definido como la insatisfacción de uno mismo al ejercer la libertad en contra de los principios que deben guiar nuestra conducta como seres humanos.*
 - c. *En el último párrafo se observa que el texto va dirigido a los jóvenes para que ejerciten la libertad de manera responsable y así evitar los remordimientos. Aunque estoy de acuerdo con el planteamiento general, se echa en falta una distinción entre libertad y libertinaje, pues hay muchos jóvenes muy responsables que quieren ser buenas personas y buenos ciudadanos.*

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. **Analiza sintácticamente los siguientes enunciados oracionales:** *Si no fuésemos libres, no podríamos sentirnos culpables de nada y evitaríamos los remordimientos // Y lo serio de la libertad es que tiene efectos indudables, que no se pueden borrar a conveniencia.*

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

1. **Señala los componentes de las siguientes palabras y explica el proceso de formación. Luego, clasifícalas según la forma y la categoría gramatical:** *remordimientos // contradicción // indudables // apechugar // posibles // irresistibles.*

ANÁLISIS SEMÁNTICO

1. **Explica el significado que tienen en el texto las siguientes palabras y expresiones:** *conveniencia // enmendarse // crisma // perniciosos // apechugar // avasalla.*
2. **Explica el sentido que tienen en el texto las siguientes frases y expresiones:** *perdí la cabeza*

// ¡es que yo soy así! // pues tú me dirás.

ANÁLISIS TEXTUAL

1. Con el fin de ganarse la atención del lector y convencerlo para que comparta sus ideas, el autor emplea la primera persona en singular (*para mí*) y el plural asociativo (*nosotros*) que incluye al receptor (*nuestra libertad, fuésemos*). Escribe y comenta otros ejemplos.
2. Aunque en el ensayo, al que pertenece este texto, se emplea un lenguaje culto, el autor se vale de coloquialismos: “*perdí la cabeza*”, “*pues tú me dirás*”. Identifica otros ejemplos y explica la finalidad que persigue el autor.
3. Analiza y valora la modalidad en el texto: el empleo de la entonación interrogativa y exclamativa, el predominio del modo verbal, el uso de adverbios modalizadores, etc.

TEXTO 8

Guerreras de la libertad y misses ñoñas

Pocas cosas me parecen tan irritantes como los concursos de misses. Tan bobamente machistas, tan antiguos, tan cursis, tan cutres por debajo del recargado oropel y la purpurina. Son la apoteosis de la falsedad, empezando por los diamantes de culo de vaso que adornan las coronas y terminando por los supuestos valores que encarnan las muchachas: ya saben, esa tontuna de hacerles repetir en el escenario “lo que yo más deseo es la paz en el mundo”, mientras sacan caderita y pestañean muy lánguidas. Por no mencionar que estas supuestas bellezas naturales están cada día más recauchutadas, con las narices remodeladas, los pechos inflados con prótesis de silicona, los glúteos apuntalados quirúrgicamente y las carnecillas respunteadas por todas partes.

Pero la realidad, claro, es relativa, y basta con cambiar de perspectiva para verlo todo muy diferente. Hace un par de semanas se celebró en Brasil la final de Miss Universo. Ganó una angoleña y en segundo lugar quedó una ucraniana; y, mientras contemplaba la foto de ambas en el momento del premio, con los pelos tiesos de laca y las sonrisas exageradas y teatrales, me acordé de otra chica de Ucrania que también fue miss o quiso serlo. Se llamaba Katya Koren, tenía 19 años, era musulmana y participó en un concurso de belleza en la región de Crimea. Quedó la séptima. Poco después, su cadáver apareció chamuscado en un bosque: un grupo de chicos musulmanes la habían lapidado y quemado por entrar en un certamen de ese tipo. Detuvieron a tres jóvenes; uno de ellos, de 16 años, se mostró orgulloso de haber aplicado la sharía a una pecadora semejante. Todo esto sucedió a finales de mayo, hace apenas cuatro meses.

De modo que Katya fue una mártir del progreso, del feminismo y de la libertad por el mero hecho de querer ser miss. Y no es solo su caso: en la última década, los concursos de belleza se han convertido en una punta de lanza de la lucha por la modernización en las sociedades más fanatizadas del islam. Recordarán que en el año 2002 se iba a celebrar la final de Miss Mundo en Nigeria, pero los disturbios de protesta organizados por los integristas musulmanes fueron tales (hubo un centenar de muertos) que tuvieron que trasladar la gala a Londres. En fin, hoy vemos a esas misses de sonrisas blanqueadas y trajes horribles y nos parece todo un montaje banal y ridículo, pero lo cierto es que, hasta conseguir llegar a esa ridiculez, ha habido siglos de luchas sociales. Que esas chicas estén hoy en un escenario en bañador ha costado mucho sufrimiento y mucha sangre. Es extraordinario lo despacio que avanza el mundo y lo fácil que es perder en un momento los pequeños avances conseguidos por generaciones de héroes.

ROSA MONTERO. *El País Semanal*

1. Realiza una lectura global y explica el significado del título.
2. Elige cuál es el tema de este artículo periodístico:
 - a. *El concurso de misses puede valorarse de modos muy diferentes, dependiendo de las distintas culturas.*
 - b. *Los concursos de belleza para elegir miss pueden considerarse machistas en unas culturas, y progresistas en otras, donde las mujeres apenas tienen derechos. En todo caso, son el resultado del esfuerzo de la mujer por conseguir los derechos de igualdad con los hombres.*

- c. *Se critica a las misses ñoñas fruto del consumismo capitalista, pero se valora muy positivamente la aportación de estos concursos a la liberación de la mujer en países donde se le niegan derechos.*
3. Elabora un esquema de ideas (TEMA > TESIS > ARGUMENTOS > CONCLUSIÓN)
 4. Redacta el comentario crítico del texto, teniendo en cuenta los siguientes aspectos:
(¿Consideras que es adecuado llamar misses ñoñas a las que participan en concursos de belleza? ¿La descripción de la belleza de estas chicas te parece realista o bien es una caricatura, una exageración? ¿Por qué considera heroínas de la libertad a las chicas de los países de religión musulmana? En el último enunciado se dice que, en el proceso de la liberación de la mujer, ha habido heroínas –como ocurre ahora en países donde se prohíben o persiguen los concursos de belleza-, pero que estos avances pueden conducir a retrocesos cuando evolucionan al modelo de los países capitalistas. Muestra tu opinión sobre este hecho)

TEXTO 9

El sacaperras televisivo

En apenas cinco años, coincidiendo con la proliferación de canales televisivos digitales, se han afianzado unos espacios nocturnos decididamente cochambrosos que no son sino sacaperras para incautos. A veces, adoptan el disfraz de un consultorio de futurología: un pitoniso o pitonisa promete revelar el futuro a quienes se animen a llamar su número de la suerte, o diagnosticar la enfermedad del cuerpo o del alma que los consume, o averiguar si su matrimonio o noviazgo tiene los días contados, o simplemente convocar a no sé qué deidades protectoras que los ayudarán en la consecución de sus afanes. Otras veces, estos espacios estimulan la avaricia de los incautos con la promesa de un premio muy rumboso si adivinan las paparruchas más variopintas.

El modus operandi del timo –pues de un timo se trata, y aun de los más rastreros y crueles– consiste en que los incautos que llaman se mantengan una hora pegados al teléfono, antes de “entrar en antena”; y, con frecuencia, ni siquiera llegan a entrar. El otro día tuve la oportunidad de escuchar a una pobre mujer, achacosa y lloriqueante, con los hijos en el paro, que reclamaba al pitoniso o pitonisa que tuviera piedad de ella y el cogiera antes el teléfono, porque se estaba dejando la pensión en el sacaperras; ante lo cual, el pitoniso o la pitonisa se hizo el longui y empezó a barajar las cartas, en las que leyó que sus hijos aún tardarían “un poco” en encontrar trabajo, si bien los achaques de la pobre mujer iban a desaparecer en un santiamén (el pitoniso o pitonisa acompañó la predicción con unos pases mágicos de un amuleto zoroástrico). Me pareció todo de una brutalidad sórdida e irrisoria a partes iguales. Debía de tratarse, sin duda, de una mujer sumamente lerda, o tal vez sumamente desesperada, acuciada por las penurias más innumerables; pues, desde luego, a alguien que conserve un ápice de lucidez o pundonor no se le ocurriría caer en una trampa tan burda. Pero ¿es lícito que las televisiones expolien a esas gentes desahuciadas y con pocas luces?

Me cuentan que tales sacaperras televisivos cuentan con las licencias preceptivas; y, por supuesto, puede aducirse en su defensa que a nadie obligan a llamar. Pero ¿se puede aceptar que las empresas que han urdido esos timos, y las televisiones que las acogen, se lucren a costa de esas personas esclavizadas? ¿Se puede aceptar que los órganos administrativos dedicados a la vigilancia de los medios de comunicación concedan las licencias preceptivas a estos sacaperras degradantes? A nadie se le escapa que tales sacaperras se ceban con las personas más disminuidas por la naturaleza o la adversidad; aceptarlas como si tal cosa nos disminuye y envilece a todos, nos hace partícipes de una burla infrahumana que acabará pasándonos factura. Que ya nos la ha pasado, en realidad; pues nunca podrá decirse con mayor justeza que tenemos la televisión que merecemos.

JUAN MANUEL DE PRADA. *XL Semanal*

1. Realiza una lectura global, el subrayado y las anotaciones al margen y explica la relación entre el título y el tema.
2. Identifica el tema, la tesis, los argumentos y la conclusión en un esquema de ideas.
3. En el siguiente resumen se recogen las ideas principales; sin embargo, presenta defectos en su elaboración. Señala aquellos aspectos que deberían eliminarse o matizarse:
Estoy de acuerdo con el autor en que los programas televisivos nocturnos orientados a sacar dinero a la

gente bajo formas de consulta a futurólogos o concursos que prometen premios se nutren de personas con pocas luces o en situaciones personales desgraciadas. Basta hacer un rato zapping para observar hechos como los que se cuentan en el artículo. Y estoy de acuerdo también en que la administración debería intervenir y prohibir estos programas, pues no se puede alegar el tener las licencias preceptivas o la libertad de elección de la gente ante el daño que se ejerce sobre las personas, en muchos casos, disminuidas por la ludopatía o el sufrimiento por la adversidad.

ANÁLISIS SINTÁCTICO

1. **Analiza la estructura sintáctica de los siguientes enunciados oracionales:** *Otras veces, estos espacios estimulan la avaricia de los incautos con la promesa de un premio muy rumboso si adivinan las paparruchas más variopintas. // Pero ¿es lícito que las televisiones expolien a esas gentes desahuciadas y con pocas luces? // Me cuentan que tales sacaperras televisivos cuentan con las licencias prescriptivas.*
2. **Explica la función que realizan las palabras subrayadas:** *El otro día tuve la oportunidad de escuchar a una pobre mujer, achacosa y lloriqueante, con los hijos en el paro, que reclamaba al pitoniso o pitonisa que tuviera piedad de ella y le cogiera el teléfono.*

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

1. **Señala los componentes de las siguientes palabras y clasificalas según la forma y la categoría gramatical:** *sacaperras // irrisoria // futurología // innombrables // simplemente // infrahumana.*

ANÁLISIS SEMÁNTICO

1. **Explica el significado que tienen en el texto las siguientes palabras y expresiones:** *proliferación // deidades // lerda // incauto // sórdida // pundonor // pitonisa // irrisoria // expolien.*
2. **Explica el significado de las siguientes frases y expresiones en el texto:** *adoptan el disfraz // pegados al teléfono // hizo el longui // modus operandi // entrar en antena // como si tal cosa.*

ANÁLISIS TEXTUAL

1. **Explica los medios que emplea el autor para aparecer en el texto y aquellos otros dirigidos al receptor.**
2. **Se llaman adjetivos valorativos aquellos que expresan una cualidad a una valoración emotiva, de carácter subjetivo. Identifica los adjetivos en el siguiente fragmento y di si son o no valorativos:** *Me pareció todo de una brutalidad sórdida e irrisoria a partes iguales. Debía de tratarse, sin duda, de una mujer sumamente lerda, o tal vez sumamente desesperada, acuciada por las penurias más innombrables; pues, desde luego, a alguien que conserve un ápice de lucidez o pundonor no se le ocurriría caer en una trampa tan burda. Pero ¿es lícito que las televisiones expolien a esas gentes desahuciadas y con pocas luces?*

RESUMEN DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX

<p>Finales del siglo XIX</p>	<p>MODERNISMO: Fascinación por la belleza, el lujo, el exotismo, la elegancia, la evasión de la realidad. Junto a él se desarrolla la GENERACIÓN DEL 98, que centra su interés en los problemas del país: Unamuno, Baroja, Azorín, Antonio Machado, Valle-Inclán (los dos últimos también atravesaron una etapa modernista)</p>
<p>Hacia 1910-1914</p>	<p>NOVECENTISMO O GENERACIÓN DEL 14: Un grupo de intelectuales intenta alentar las artes y las ciencias, oponiéndose al sentimentalismo y reivindicando la intelectualidad: ensayistas: Ortega y Gasset, Azaña, Américo Castro, Salvador de Madariaga, Eugenio D´Ors; novelistas: Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala y Juan Ramón Jiménez.</p>
<p>Años veinte y treinta</p>	<p>VANGUARDIAS: movimientos literarios que rompen con los esquemas literarios convencionales, y que influyen en algunos poetas de la GENERACIÓN DEL 27: García Lorca, Alberti, Salinas, Guillén, Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Cernuda, Prados y Altolaguirre.</p>
<p>Años cuarenta</p>	<p>POESÍA ARRAIGADA (vuelta al intimismo y a la métrica tradicional) y POESÍA DESARRAIGADA (tendencia existencial). En la novela, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Torrente Ballester y Carmen Laforet. En el teatro, drama burgués de Jacinto Benavente, producción existencialista y social de Antonio Buero Vallejo.</p>
<p>Años cincuenta</p>	<p>REALISMO SOCIAL: el escritor toma conciencia de la realidad histórica y social y su obra es un vehículo de protesta y denuncia. En poesía, Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro. En narrativa, Jesús Fernández Santos, Juan Goytisolo y Rafael Sánchez Ferlosio; en el teatro, Alfonso Sastre.</p>
<p>Años sesenta</p>	<p>Vuelve el intimismo, la RENOVACIÓN FORMAL, y temas como la infancia, la adolescencia o la transitoriedad de la vida. EXPERIMENTALISMO.</p>
<p>Años setenta</p>	<p>A finales de los 60 surgen los NOVÍSIMOS, que proclaman la autonomía del arte, la despreocupación de las formas poéticas tradicionales, los juegos lingüísticos y los elementos exóticos. Tras éstos llegan los POSTÍSIMOS, cuya poesía abarca tendencias como el tradicionalismo clásico, la poesía del silencio, la de la experiencia y el neosurrealismo. En novela y teatro, hay búsqueda de nuevas formas.</p>
<p>A partir de los ochenta</p>	<p>Los escritores gozan ya de las libertades democráticas. En la novela se aprecian influencias extranjeras, mayor cosmopolitismo, abandono de experimentalismos narrativos. En el teatro surgen atrevidas propuestas dramáticas que recuperan la simbología como forma de expresión.</p>

TEMA 3. TEXTOS LITERARIOS

EL GÉNERO NARRATIVO

1. **Características de la novela**
2. **La narrativa española del siglo XX hasta 1939.**
 - **PÍO BAROJA, *El árbol de la ciencia*.**
3. **La narrativa desde 1940 a los años 70.**
4. **La narrativa desde los años 70 hasta nuestros días:**
 - **ALBERTO MÉNDEZ, *Los girasoles ciegos*.**
5. **La novela y el cuento hispanoamericanos en la segunda mitad del siglo XX.**
 - **GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Crónica de una muerte anunciada*.**

1. Características de la novela

En la evolución de las formas literarias durante los últimos tres siglos, destaca como fenómeno de capital importancia el desarrollo y el creciente valor de la **novela**. Ampliando continuamente el dominio de su temática, interesándose por la psicología y los conflictos sociales y políticos, y ensayando sin cesar nuevas técnicas narrativas y estilísticas, la novela se ha transformado en la forma de expresión literaria más importante y más compleja de los tiempos modernos.

Podemos definir la **novela** como un relato complejo, con una trama complicada o intensa, con personajes sólidamente trazados y ambientes descritos con pormenor, normalmente extenso, y que crea un mundo imaginario, más o menos afín al mundo real. Pertenece al género narrativo, está escrita en prosa y puede incluir tanto diálogos con intención dramática como fragmentos líricos.

Características formales:

En toda novela aparecen unos elementos que vamos a analizar: el narrador, los personajes, la trama o acción, el tiempo y el espacio.

El narrador es la voz que relata la historia y explica las circunstancias en que se desarrollan los hechos. Puede hacerlo en primera, segunda o tercera persona, e incluso cabe la posibilidad de introducir distintos tipos de narradores, es decir, voces diversas que aportan puntos de vista diferentes. Veámoslos:

- **Narrador en primera persona:** Es aquel que participa de los hechos narrados como un personaje más (principal o secundario), o como mero testigo de los hechos. La novela en la que el "yo" del narrador se confunde con el personaje principal es, generalmente, una narración de carácter introspectivo, autobiográfica por ser el centro de la acción, que concede especial atención al análisis de las pasiones y de los sentimientos. Sin embargo, cuando en la novela en primera persona el narrador se identifica con un personaje secundario se pierde el sentido de complicidad íntima y la fabulación adquiere más objetividad.
- **El narrador en segunda persona** es aquel que se dirige a sí mismo o a otros. Y si la historia no se deriva hacia el lector, sino hacia un personaje de ficción, éste recibe el nombre de **narratario**.
- **El narrador en tercera persona** es el que cuenta algo desde fuera, es decir, lo que les sucede a otros sin participar en la historia. El novelista adquiere las dimensiones de un ser **omnisciente** en relación con los personajes y los acontecimientos de la obra; su visión es panorámica y total, y el lector llega a identificarse con esa perspectiva total del narrador. Esta técnica del autor omnisciente fue criticada y combatida en la segunda mitad del siglo XIX por autores como Flaubert o Henry James, que abogaron por un método objetivo de construcción de la novela, utilizando la tercera persona, pero eliminando la presencia omnisciente del autor y dejando actuar a los personajes sin la constante interferencia del novelista.

- A partir de la renovación de la novela a mediados del siglo XX, cada vez son más frecuentes las obras en que intervienen distintas visiones de los personajes involucrados; es lo que se denomina **narración colectiva**; con ella se enriquece la historia.

Los personajes constituyen uno de los elementos estructurales básicos de la novela. El novelista crea seres humanos, situados en un espacio y un tiempo determinados, que se mueven en una acción dada. Los críticos literarios distinguen dos especies fundamentales de personajes: los *diseñados o planos*, y los *modelados o redondos*. Los primeros se definen linealmente por un elemento característico que los acompaña durante toda la obra; en cambio, los modelados ofrecen una complejidad muy acentuada, con multiplicidad de rasgos que pueden provocar a veces la sorpresa del lector ante algunas de sus reacciones.

Otra clasificación distingue entre personajes *principales* (los protagonistas) y los *secundarios*, que ayudan o se oponen a los primeros. También cabe encontrar personajes *individuales* (un individuo de quien el narrador cuenta sus conflictos, experiencias o conflictos) o *colectivos* (una familia, un grupo social o una ciudad). A veces, incluso, el personaje principal de una novela se identifica con un elemento físico o con una realidad sociológica a la que se encuentran sometidos los personajes individuales, por ejemplo, *Germinal*, de Zola, es la novela de la mina.

La caracterización de los personajes puede ser de tres clases: física, en la que se describa el aspecto y el modo de vestir (prosopografía); psicológica: cómo piensan, qué opinan ante la realidad circundante y cómo se comportan (etopeya); o mixta, denominada retrato, que es una mezcla de las dos anteriores. Asimismo, cada personaje se puede presentar ante el lector de distintos modos: por sí mismos, como en las autobiografías, a través de otro personaje, mediante el narrador, o combinando las formas anteriores.

Finalmente, para introducir su pensamiento y su habla, el autor emplea varios procedimientos: el *estilo directo* (se reproduce la voz del personaje sin filtros), el *estilo indirecto* (se alude a lo dicho por un personaje a través de otro personaje o del narrador), el *estilo indirecto libre* (el narrador integra en el relato fragmentos del discurso de los personajes y reproduce sus pensamientos y sus formas de expresión), y *monólogo* (el personaje exterioriza su mundo interior sin interferencia del narrador y dialoga consigo mismo).

La acción o trama constituye otro elemento básico de la estructura novelística. Entendemos por acción la historia que se va desarrollando a medida que leemos la novela. En una narración se suelen suceder varias acciones a la vez, las primarias y las secundarias, que, entreteljadas entre sí, forman el **argumento**. Es importante que las acciones sucesivas sean verosímiles o creíbles, dentro de la lógica interna de la novela; y el autor debe cuidarse de no caer en contradicciones argumentales para que la acción avance sin problemas. El orden que suele seguir la trama, desde un punto de vista clásico, divide la estructura de la obra en tres partes:

- *Planteamiento* o presentación de los personajes y establecimiento de la acción que se va a desarrollar. También se expone el marco espacio-temporal de la historia.
- *Nudo o desarrollo*: la situación expuesta comienza a evolucionar, y se desarrolla el conflicto en el que se verán inmersos los personajes. Suele haber un conflicto principal y otros secundarios que dependen del primero.
- *Desenlace*: la resolución del problema y el final de los sucesos planteados. Puede ser feliz, neutro o desgraciado.

De todos modos, a partir de la renovación de la novela de mediados del siglo XX, es habitual que esta estructura se vea truncada; así, a la obra con una trama claramente delimitada con principio, medio y fin tal como la hemos descrito, se la denomina cerrada, y será una novela abierta en el caso de que la acción comience *in medias res* o con un principio abrupto, en pleno desarrollo y sin haber presentado previamente a los personajes, o con un final abierto, en que la historia no se resuelve y el lector percibe que la acción se extiende más allá de los límites de la novela, o bien con una estructura inversa, donde

se adelante el desenlace y posteriormente se cuente cómo han evolucionado los acontecimientos hasta llegar ese final.

El espacio es la situación física en que se encuentran los personajes, y con él se contextualiza la historia. Una novela se puede desarrollar en un solo lugar o en varios, en espacios exteriores o interiores, rurales o urbanos, con el fin de dar credibilidad a lo que se narra, producir efectos ambientales (condiciones sociales, culturales, políticas) y simbólicos y poner en situación a los personajes. Los novelistas se valen de la técnica de la descripción para presentar el espacio. Así, durante el Realismo del XIX, la descripción y el análisis de los ambientes alcanzaron la misma importancia que la historia narrada; en la literatura actual se muestra el espacio a través de los ojos de los personajes, o del narrador.

El tiempo es el marco en el que evoluciona la historia, y puede ser de varios tipos:

- El *tiempo de la historia*, que es el tiempo que durarían los hechos narrados en la realidad siguiendo un orden cronológico (un año, varios meses...)
- El *tiempo de la narración*, que es el tiempo que duran los sucesos seleccionados por el narrador en el orden que él les dé en el relato.

Entre el tiempo de la historia y el de la narración se dan relaciones de orden y duración; el orden del tiempo de la historia es lineal, como en la vida real. Sin embargo, en el tiempo de la narración, el orden de los acontecimientos puede ser lineal (si los hechos se cuentan de principio a fin) o quedar interrumpido mediante rupturas temporales de dos clases: *prospección* o *prolepsis*, si el autor adelanta acciones que aún no se han producido en el relato, o bien *retrospección* o *analepsis*, si se relatan hechos anteriores a la acción principal que se está contando. La novela del XIX utilizaba una secuencia lineal, pero en la actualidad es frecuente la fragmentación del tiempo del relato, de tal forma que se puede contar la historia desde cualquier punto de su desarrollo.

En cuanto al concepto de duración, hay que saber que un acontecimiento puede ser resumido en el tiempo de la narración, de manera que varios años transcurran en pocas páginas, o también puede ser dilatado de manera que un hecho mínimo sea analizado con detenimiento en un gran número de páginas.

En conclusión, diremos que la **novela contemporánea** sigue en muchos aspectos la técnica tradicional, pero también ha sabido enriquecerse con una serie de rasgos que podríamos enumerar como sigue:

- Uso del narrador en primera, segunda o tercera personas.
- Uso del monólogo interior.
- Utilización de la retrospección y la prospección
- Narración no lineal
- Aparición de antihéroes
- Énfasis en los conflictos internos de los personajes.

2. La narrativa española del siglo XX hasta 1939.

1. Introducción

2. La prosa de principios de siglo: la generación del 98.

3. El novecentismo

4. La prosa del grupo del 27.

1. Introducción

Desde fines del siglo XIX existen en España diversas corrientes inconformistas en Literatura, que reflejan la crisis de la conciencia burguesa; se trata de movimientos renovadores que se oponen al Realismo y que propugnan, dentro de la renovación que supuso el Modernismo, una nueva **estética literaria**, y además, como fue el caso de la **Generación del 98**, una mayor atención a los problemas sociales, históricos y espirituales del momento. A partir de 1914 se hablará de un nuevo movimiento: el **Novecentismo**, que dará paso tanto al **Vanguardismo** como al **Grupo del 27**, y finalmente, tras la Guerra Civil, se abrirán los años de búsqueda de nuevos caminos literarios, tanto en los autores del exilio, como en los que se quedaron en el país.

(Hagamos un poco de memoria: En el final del siglo XIX se produce una **revolución estética y literaria** en Hispanoamérica y en España, condicionada por una serie de factores que alimentan en principio su espíritu innovador e iconoclasta: El deseo de salir del ensimismamiento y la atonía en que se desenvolvía la vida política, social y cultural contemporánea; el agotamiento de las corrientes realistas y naturalistas de la literatura y el arte, carentes de fuerza y con un lenguaje prosaico y anticuado; y la influencia de los movimientos culturales europeos: decadentismo, parnasianismo y simbolismo. En principio, el **MODERNISMO** procede de América, donde ciertos escritores empiezan a considerar a la literatura como un fin en sí misma, caracterizada por la belleza y el refinamiento formal y la búsqueda de mundos maravillosos, alejados de la vulgaridad contemporánea. Sin embargo, algunos de los jóvenes modernistas españoles se vieron pronto sacudidos por sucesos y formas de pensamiento que los llevarían de la búsqueda de la Belleza a la de la Verdad, con una **conciencia crítica** frente a las circunstancias sociales, políticas y culturales del momento:

- Reciben la **influencia de las corrientes irracionalistas del pensamiento europeo**, representadas por SCHOPENHAUER, KIERKEGAARD, NIETZSCHE, FREUD, BERGSON.
- **Se sienten atraídos por el regeneracionismo**, que criticaba el parlamentarismo burgués como fermento del caciquismo, la corrupción y el inmovilismo conformista, enemigo de las ideas europeístas y modernizadoras que propugnan Joaquín Costa o Ángel Ganivet.
- Reciben la pérdida de las últimas colonias: Cuba, Puerto Rico y Filipinas, el **desastre del 98**, como una sacudida de las conciencias ante la decadencia de España.

Los que más tarde se conocerán como **Generación del 98** son los que, sin abandonar la innovación formal propia del Modernismo, anteponen las ideas sociales a las puramente estéticas: se sienten enraizados en las tierras y la historia de España y comprometidos con la renovación social, en el afán de derribar los falsos valores tradicionales y de encontrar otros que sirvan para modernizar el país)

2. La prosa de principios de siglo: la Generación del 98.

La estética realista penetra hasta los primeros años del siglo XX con autores como **Benito Pérez Galdós**, **Vicente Blasco Ibáñez** (de un naturalismo radical), **Alejandro Sawa** (inspirador del personaje de Max Estrella, en *Lucas de bohemia* de Valle-Inclán), **Felipe Trigo** (con la novela erótica) y las colecciones de novelas breves publicadas en *El Cuento Semanal*.

Pero pronto se sustituye ese Realismo del XIX por una **prosa impresionista**, llena de sugerencias, pinceladas y descripciones líricas, además de renovar el estilo y la estructura narrativa. El cambio se hará patente a partir de 1902, con la publicación de cuatro obras significativas:

- *La voluntad*, de **Azorín**,
- *Amor y pedagogía*, de **Unamuno**,
- *Camino de perfección*, de **Baroja**,
- *Sonata de otoño*, de **Valle-Inclán**

Estos autores ofrecieron los testimonios más tempranos de las inquietudes del hombre contemporáneo e iniciaron un camino innovador, que culminó en las décadas siguientes. Cada uno, con su peculiar estilo, se alejó del realismo y de su intento de representación mimética, en busca de una expresión

profunda de la **realidad interior**. Las **innovaciones** que incorporaron en sus novelas se resumen en el siguiente cuadro:

Pérdida de relieve de la historia	La historia , es decir, lo que se cuenta, pierde relevancia en favor del discurso , esto es, cómo se cuenta.
Centralización en el héroe	La novela se centra en el mundo interior del héroe ; la acción se sustituye por la percepción , y la realidad externa se diluye a favor del retrato interior del personaje , que se manifiesta como un “yo” lírico.
Momentaneidad y fragmentarismo	La narración suele fragmentarse en estampas , producto de las percepciones del protagonista. La fragmentación, la elipsis, la vaguedad, los saltos temporales, la evocación y la alusión contribuyen a la indeterminación de los hechos narrados .
Dramatización	Aunque la novela dramatizada o dialogal ya había sido practicada por Galdós, aparece de manera relevante en las primeras décadas del siglo XX. Por medio de esta estructura, el narrador se diluye y los personajes hablan por sí mismos.

Entre los escritores de fin de siglo, cultivaron la nueva novela **Pío BAROJA** (aunque su narrativa no correspondía exactamente a las nuevas fórmulas, pero que tampoco siguió las pautas de la novela realista), **Miguel de UNAMUNO**, **José Martínez Ruiz “AZORÍN”**, y **Ramón M^a del VALLE-INCLÁN**. Esta práctica narrativa continuó en los escritores del **novecentismo**, como **Ramón PÉREZ DE AYALA** y **Gabriel MIRÓ**, influidos por una nueva sensibilidad vital optimista y un afán de modernización. Finalmente, en este primer tercio de siglo se produjo una novela vinculada a las **vanguardias y al grupo del 27**, representada por **Ramón GÓMEZ DE LA SERNA** y **Benjamín JARNÉS**, entre otros.

2.1. La Generación del 98

El concepto de **Generación del 98** es una creación tardía de Azorín, plasmada en unos artículos de 1913, y luego discutida incluso por algunos de sus miembros, como Pío Baroja. Sin embargo, con el tiempo se ha convertido en una denominación afortunada, que abarcaría a los que en un principio se denominaron “Grupo de los tres” –AZORÍN, BAROJA y MAEZTU, que publicaron un manifiesto en 1901, en el que exponían sus ideas sobre la descomposición moral de la sociedad y la desorientación de la juventud-, a quienes se añade UNAMUNO, y posteriormente, VALLE-INCLÁN y ANTONIO MACHADO, que no habían compartido las inquietudes iniciales del grupo.

Los hombres del 98 constituyen una generación por haber nacido en unas fechas cercanas, -entre 1864 y 1875-, tener una formación intelectual semejante (autodidactismo, influencia de Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, y Freud como pensadores europeos, y de los clásicos españoles: El Romancero, El *Poema de mio Cid*, el Arcipreste de Hita, Jorge Manrique, fray Luis de León, Garcilaso, Cervantes, Lope de Vega, y Larra, entre otros), compartir actitudes radicales socialistas o anarquistas, sentir la sacudida del desastre del 98, que los conduce a la adopción de posturas regeneracionistas, sus preocupaciones existenciales sobre el tiempo, la muerte o el sentido de la vida, y su ansia de renovación del lenguaje literario.

Como características comunes podemos referirnos a las siguientes:

- Entronque con las corrientes filosóficas irracionistas de **Schopenhauer** y **Kierkegaard**, para el tema de la angustia vital, el pesimismo y las preocupaciones existenciales, y de **Nietzsche**, para su actitud ante el cristianismo.
- Tratamiento de temas sobre el **destino del hombre**, el **sentido de la vida**, el **paso del tiempo** o la **muerte**.
- **Tema de España**, de la que aman su paisaje (centrado en Castilla), su **intrahistoria** (o historia sencilla del pueblo) y su literatura (respeto y admiración por los clásicos). Al mismo tiempo, proyectan sobre España sus angustias íntimas, pero no buscan soluciones prácticas a los

problemas concretos del país. En una primera etapa quieren “europeizar a España”, y en la segunda reivindican los valores nacionales y hablan de “españolizar a Europa”.

- Dan auge al ensayo y al artículo periodístico, y renuevan los demás géneros literarios.
- Cuidan el estilo, usan un lenguaje sencillo y natural, y defienden el antirretoricismo por su voluntad de ir directamente a las ideas. También les gusta utilizar palabras tradicionales, arcaicas o típicas de una región determinada, “terruñeras”.
- Como géneros literarios característicos y especialmente cultivados por ellos, destacan el **ensayo** y la **novela**. El primero se convertirá en el vehículo idóneo para expresar el curso oscilante e imprevisible de una meditación, debido a la flexibilidad de sus estructuras.
- Pero el otro gran género del 98 es la **novela**, donde comparten el espacio narración y ensayo. Las novelas de Unamuno y Azorín son ejercicios intelectuales en los que el autor manifiesta sus ideas a través de personajes muchas veces simbólicos. Baroja, el más novelista de todos, se muestra partidario del ideal del novelista francés Stendhal, quien pensaba que la narración debía ser como un “espejo en el camino”, aunque se aleja de este concepto realista porque manipula a sus personajes para que expresen sus propios criterios sobre las cosas. Todo ello da lugar a un tipo de narración formalmente heterogénea, en la que caben las meditaciones del novelista y unas largas disquisiciones intelectuales y morales entre los personajes, junto al tradicional relato de los acontecimientos. De hecho, como ya hemos dicho, la ruptura de la novela realista decimonónica se hace patente en 1902, con la publicación de cuatro novelas reveladoras de la nueva sensibilidad y novedad artística, y pertenecientes a otros tantos componentes de la generación del 98: se trata de *La voluntad*, de Azorín; *Amor y pedagogía*, de Unamuno, *Camino de perfección*, de Baroja, y *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán. En las cuatro aparecen dos aspectos novedosos: la irrupción del subjetivismo, por la cual la realidad queda teñida por la sensibilidad personal del protagonista de la obra, y una clara preocupación artística, mayor en Valle y menor en Baroja, pero todos con la conciencia de renovar desde el estilo hasta la misma estructura del relato.

Veamos ahora algunos rasgos de los autores principales de este grupo:

MIGUEL DE UNAMUNO (1864-1936)

Fue un intelectual muy prestigioso en su época. Catedrático de griego, Rector de la Universidad de Salamanca, diputado en las Cortes de la República, era de personalidad vehemente y con gusto por la contradicción y la polémica para “buscar la verdad e inquietar las conciencias”. Como **ensayista** se ocupa sobre todo de dos temas: el problema de España, (*En torno al casticismo, Vida de Don Quijote y Sancho*, donde reflexiona sobre la esencia de lo español y plantea su teoría sobre la **intrahistoria** como motor de la civilización) y el del sentido de la vida humana (*Del sentimiento trágico de la vida*). Además de otras preocupaciones sociales, filosóficas, religiosas y políticas. Se consideró decepcionado con el intelectualismo y la razón ilustrada, ya que llevaba prometiendo la felicidad y el progreso al género humano desde el siglo XVIII, y ya en el XX, no se alcanzaron ni la una ni el otro. También describe en sus obras su lucha interna entre el deseo de la inmortalidad, proveniente de la fe en Dios, y el escepticismo, que tiene su origen en la propia razón, que se la niega (*La agonía del cristianismo*).

TEXTOS

En torno al casticismo

¡Ancha es Castilla! ¡Y qué hermosa la tristeza reposada de ese mar petrificado y lleno de cielo! Es un paisaje uniforme y monótono en sus contrastes de luz y sombra, en sus tintas disociadas y pobres en matices. Las tierras se presentan como en inmensa plancha de mosaico de pobrísima variedad, sobre el que se extiende el azul intensísimo del cielo. Faltan suaves transiciones, ni hay otra continuidad armónica que la de la llanura inmensa y el azul compacto que la cubre e ilumina.

No despierta este paisaje sentimientos voluptuosos de alegría de vivir, ni sugiere sensaciones de comodidad y holgura

concupiscibles: no es un campo verde y graso en que den ganas de revolcarse, ni hay repliegues de tierra que llamen como un nido.

No evoca su contemplación al animal que duerme en nosotros todos, y que medio despierto de su modorra se regodea en el dejo de satisfacciones de apetitos amasados con su carne desde los albores de su vida, a la presencia de frondosos campos de vegetación opulenta. No es una naturaleza que recree el espíritu.

Nos desase más bien del pobre suelo, envolviéndonos en el cielo puro, desnudo y uniforme. No hay aquí comunión con la naturaleza, ni nos absorbe ésta en sus espléndidas exuberancias; es, si cabe decirlo, más que panteístico, un paisaje monoteístico este campo infinito en que, sin perderse, se achica el hombre, y en que siente, en medio de la sequía de los campos, sequedades del alma.

Para Unamuno, la **novela** se convirtió en el medio idóneo de interpretar la realidad. En sus obras, el autor expresó los temas que lo obsesionaban: la **afirmación de la personalidad**, la **lucha contra el instinto**, el **afán de dominio** sobre los demás, la **muerte**. Las novelas de Unamuno se centran en el conflicto íntimo de los personajes, generado por una estricta trabazón familiar: relaciones amorosas, fraternales, paterno-filiales.

Introduce numerosas novedades técnicas, tales como la implicación al lector, en el nivel narrador-lector, el relato desestructurado, los personajes rebelados contra su creador (el novelista), una acción concentrada, ausencia de descripción (salvo la simbólica), tiempo y espacio imprecisos, y el dominio del diálogo y el monólogo de los personajes; por ello se ha dicho que sus novelas tienen carácter más bien ensayístico y dramático.

Sus obras principales son:

- *Paz en la guerra* (1897), con la que se inicia su narrativa, es una novela histórica y realista, considerada por el autor como una novela "ovípara", creada con el procedimiento realista de acumular datos, frente al resto de sus novelas, llamadas "vivíparas", nacidas vivas, como los mamíferos, creadas con la técnica que refleja la vida.
- *Amor y pedagogía* (1902), primera de las novelas vivíparas, donde Unamuno fusiona lo sublime con lo ridículo. La obra constituye una fantasía satírica inverosímil sobre el fracaso de las teorías positivistas que elevan la ciencia a la categoría de religión.
- *Niebla* (1914), subtitulada "nivola", presenta la lucha contra el determinismo a través del enfrentamiento del protagonista, Augusto Pérez, y su creador, el novelista: Abandonado el día de su boda, Augusto piensa en el suicidio. Va a Salamanca y consulta a Unamuno, quien le recuerda que es un personaje de ficción y que no puede tomar él solo tal decisión. Augusto le replica que él (Unamuno) también es un ente de ficción inventado por Dios, y el escritor, turbado por la posibilidad de morir, decide matar a Augusto. Sobresale, así, la cuestión de la **metanovela**, la construcción de la novela pasa a ser objeto de novelización, poniendo de relieve el proceso de invención, frente al proceso de imitación del realismo.
- *Abel Sánchez* (1917), novela sobre el "cainismo hispánico", la envidia al hermano.
- *La tía Tula* (1921) presenta una protagonista fuerte en contraste con un hombre débil, sin voluntad. Narra la historia de Gertrudis, que se encarga de sus sobrinos tras la muerte de su hermana, rechaza a su cuñado Ramiro como marido y pretende ser virgen y madre a la vez, y su actitud constituye un reto a la sociedad masculina y patriarcal e implica una protesta contra el destino adjudicado socialmente a la mujer.
- *San Manuel Bueno, mártir* (1930) plantea la pérdida de la fe de don Manuel Bueno, un cura rural que sustituye su falta de fe por la voluntad de creer. La novela está narrada por una de sus feligresas, Ángela Carballino, pero al final se incorpora un nuevo narrador que relaciona este relato con otras novelas de Unamuno (**intertextualidad**), apela al lector y reflexiona sobre la novela (**metanovela**).

JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ "AZORÍN"

Azorín creó unos textos que difícilmente pueden considerarse novelas, pues representan una ruptura con la concepción decimonónica de este género. En sus obras narrativas se anulan el movimiento y el tiempo: la narración se fragmenta en instantáneas que configuran cuadros o fotografías materializados en capítulos deshilvanados, que dispersan la atención del lector. Además, Azorín efectuó un profundo **análisis de la percepción**, en el que influyen la filosofía, la literatura y la pintura impresionistas, la

fotografía, el cine, el periodismo moderno y la escritura telegráfica, ya que todo ello contribuye a **congelar el momento** y a **captar la impresión del instante**. En resumen, Este autor muestra una visión estática de seres y cosas, un mundo sin cambio, en el que aparece la idea del eterno retorno o hechos repetidos constantemente, y una importante atención a la llamada **“microhistoria”**, a los sucesos cotidianos y menores y que, en su repetición indefinida, constituyen la esencia de **lo intemporal**.

En sus primeras obras se observa una violenta rebeldía contra los valores establecidos, una conciencia social vinculada al anarquismo y una crítica a toda preocupación espiritual subjetiva. Tras abandonar sus ideas revolucionarias, sus inquietudes serán más sociales y subjetivas.

Sus principales novelas son *La voluntad* (1902), impresionista, con fragmentos de vida y de sensaciones separadas entre sí, alusiones autobiográficas, y lo que parece un “collage” de documentos, artículos periodísticos, circulares políticas, párrafos de otras obras, etc. El protagonista, Antonio Azorín, es un ser pasivo, contemplativo, pesimista y falto de voluntad, que, después de viajar a Madrid, se retira al campo en busca de la “ataraxia” o imperturbabilidad.

Antonio Azorín (1903) no continúa la historia de *La voluntad*, sino que el protagonista ha aprendido a convivir con la realidad y ha encontrado su fuente de energía en el ideal literario.

Con *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925), Azorín inicia un cambio en su producción: el conflicto se centra en la personalidad de sus personajes, no ocurre prácticamente nada, y se incorporan minuciosas descripciones del ambiente y de la sensibilidad de los protagonistas.

PÍO BAROJA

Pío Baroja se dedicó casi exclusivamente a la producción novelística, y su huella en narradores posteriores ha sido considerable. Siempre defendió una novela **abierta a todas las posibilidades**, y proclamó la **libertad absoluta para el escritor**.

En la concepción barojiana, la novela es un género en el que cabe todo: desde la reflexión filosófica o psicológica a la aventura, la crítica o el humor. Y todos esos asuntos se reflejan en sus novelas, aunque se inclina por la acción y los temas de **aventuras**. Sus **protagonistas** son seres inadaptados (bohemios, vagabundos, aventureros) que suelen fracasar en su lucha vital, pese a estar dotados de una acción todopoderosa. Y, además de los protagonistas, Baroja incluye en la acción central gran cantidad de personajes que luego desaparecen sin dejar rastro. Las **mujeres** intervienen poco, y casi siempre como meras figuras circunstanciales.

Las **conversaciones** constituyen la sustancia novelística de muchas de sus obras: los interlocutores defienden sus puntos de vista por medio de un diálogo sencillo y verosímil. Baroja llegó a practicar la **novela dialogal** en *Paradox, rey*, por ejemplo, de acuerdo con sus ideas acerca de la espontaneidad y la sinceridad que debe tener el arte.

En resumen, sus novelas se caracterizan por:

- Ser abiertas y cambiantes, sin límites definidos (frente a la novela cerrada y orgánica del realismo)
- Carecer de un plan previo, para parecerse a la vida.
- De capítulos breves y párrafos cortos, y contadas en presente, para buscar la amenidad.
- De acción ininterrumpida y rápidos cambios de escenario; muchos personajes, escenas dialogadas, ritmo lento pero con sensación de “vivacidad”.
- Centradas en el héroe, el único principio constructor de un relato aparentemente fragmentario.
- De narrador no objetivo, ya que comenta lo que va narrando.
- En cuanto al estilo, predominan las frases breves, el léxico común, poco uso de los nexos sintácticos, en conexión por el cultivo de lo natural y de la expresión directa.

Baroja se encargó de organizar su obra en trilogías, a veces de agrupación arbitraria. La crítica suele reconocer dos etapas en su producción:

1. **Primera etapa:** Hasta 1912, se caracteriza por la **variedad temática** e incluye las mejores creaciones barojianas: *Camino de perfección*, *El árbol de la ciencia*, la trilogía de *La lucha por la vida*, *Zalacaín el aventurero* y *Las inquietudes de Shanti Andía*.
2. **Segunda etapa:** En las novelas de esta etapa, de ambientación diversa y con ingredientes de exotismo, se observa el predominio del relato de **trasfondo histórico**, y en ellas es habitual la perspectiva irónica. Destacan *Memorias de un hombre de acción*, *El laberinto de las sirenas* y *Los amores tardíos*.

Algunas de sus novelas fundamentales serán:

Camino de perfección (1902), construida en torno a su protagonista, Fernando Osorio, quien, como otros héroes barojianos, va a oscilar entre periodos de sufrimiento y estados de abulia; huye del ambiente decadente que lo rodea y alcanza la plenitud vital en tierras levantinas.

La busca (1904), junto con *Mala hierba* (1904) y *Aurora roja* (1905) forman la trilogía llamada **La lucha por la vida**. Estas tres obras ofrecen un fiel reflejo de la sociedad madrileña de principios de siglo, y narra la lucha de los “de abajo” por subir, y de “los de fuera” por entrar en la ciudad. *La busca*, entre ellas, será la obra más representativa del procedimiento del autor de observación sintética y sin comentarios, con un estilo seco y cortante, dedicado a la descripción de la caída de Manuel en la delincuencia.

El árbol de la ciencia (1911) refleja la desorientación de la España de la época. Narra la vida de Andrés Hurtado hasta su suicidio, y se divide en siete partes, que configuran una estructura simétrica: Partes I y II: primeras experiencias; Parte III: hecho decisivo; Parte IV: reflexión; Partes V y VI: nuevas experiencias; Parte VII: hecho decisivo. Como otros personajes barojianos, Andrés Hurtado fracasa en la vida a causa de una voluntad desorientada; posee un pesimismo implacable, y es incapaz de adaptarse a las circunstancias, a pesar de sus esfuerzos.

Memorias de un hombre de acción (1913-1935) es una serie narrativa histórica de veintidós libros, cuya unidad se logra por medio de la biografía de Eugenio de Aviraneta, conspirador del siglo XIX y antepasado de Baroja.

RAMÓN M^a DEL VALLE-INCLÁN

Toda la obra de Valle-Inclán obedece al rechazo del realismo tradicional, lo que se manifiesta de formas diferentes en su producción. Comenzó su trayectoria narrativa en el Modernismo: defendió su concepción aristocrática como expresión estética antiburguesa, y reivindicó la ficción, la fábula y la leyenda. Progresivamente, introdujo innovaciones en su técnica novelística, hasta culminar en su creación máxima: el **esperpento** (obra creada con una estética personal y renovadora, que utiliza para llegar a “una superación del dolor y de la risa” y mostrar lo absurdo, el “sentido trágico” y su disconformidad con la vida española de su tiempo. Sus características son: deformación de las situaciones y de la realidad; distorsión del lenguaje; degradación de los personajes, que se animalizan y cosifican, como muñecos y peles; presencia simultánea de aspectos trágicos y paródicos; situaciones absurdas e hipérbolas de los elementos que conforman dichas situaciones)

Sus principales novelas son:

Las *Sonatas*, escritas en forma de memorias, representan una alegoría de la vida humana. El marqués de Bradomín, un don Juan “feo, católico y sentimental”, funciona como hilo conductor en las cuatro novelas: *Sonata de primavera* (1904) se desarrolla en un palacio italiano, la *Sonata de estío* (1903) en Méjico, la *Sonata de otoño* (1902) en Galicia, y la *Sonata de invierno* (1905) en Estella. En todas ellas, Bradomín va seduciendo a diversas mujeres (una novicia, una india, una prima y a punto está de conquistar a su propia hija, ignorando que lo es). Por lo tanto, el tema dominante será el amor carnal, con un trasfondo pecaminoso y la muerte y la religión como telón de fondo. Al mismo tiempo, tienen cabida las dos imágenes de mujeres arquetípicas: la mujer fatal, de belleza diabólica, y la mujer frágil, de sensualidad delicada.

La trilogía de *La guerra carlista*, que brinda una visión de la España tradicional (los carlistas) enfrentada a la liberal (los republicanos), y se considera que el liberalismo es el origen de todos los males de España.

Tirano Banderas (1926), experimento de novela histórica y muestra de esperpento, por la degradación de los personajes y las acciones, presentados previamente de manera elevada. Tendrá influencia en la nueva narrativa hispanoamericana, sobre todo en la alternancia entre lo mágico y lo racional, lo mítico y lo histórico.

El ruedo ibérico estaba diseñado como una serie de nueve novelas, en tres trilogías, pero Valle sólo terminó dos obras: *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño*. Pretendía con estas obras mostrar la alegría de España, como un ruedo taurino, donde se presenta un espectáculo eterno de violencia y muerte, y cuyo protagonista real es el pueblo, sin perspectivas de futuro.

3. El Novecentismo

En torno a 1914 surge un movimiento cultural de intelectuales que se oponen a todas las anteriores tendencias: Realismo, Romanticismo, Modernismo. Son universitarios (críticos, historiadores y profesores) que defienden un tipo de literatura racional, antirromántica, de estilo cuidado y de arte “puro” (el arte tiene que limitarse a proporcionar placer estético, y no ser vehículo de emociones personales ni de inquietudes religiosas o políticas). Son europeístas, intervienen en arte, política y ciencia, y se desarrollan a la vez que los vanguardismos.

Cultivarán, sobre todo, dos géneros literarios: el **ensayo**, con autores como **ORTEGA Y GASSET**, **Eugenio D’ORS**, **Américo CASTRO**, **Gregorio MARAÑÓN** y **Manuel AZAÑA**, y la **novela**, bien fuera tradicional, como la costumbrista de Concha Espina, o la realista, irónica y humorística de Wenceslao Fernández Flores, o bien innovadora, con escritores como **Gabriel MIRÓ** y **Ramón PÉREZ DE AYALA**.

Los **rasgos** fundamentales de la novela novecentista innovadora se podrían resumir en los siguientes.

- Superación de los moldes narrativos realistas.
- Concepción del arte como puro juego, alejado completamente de la vida.
- Obra elaborada y reflexiva, con pulcritud formal.
- Prosa muy lírica, con sensualidad, ambientes decadentes, personajes abúlicos, tono melancólico, descripciones de sensaciones; tal es el caso de MIRÓ.
- Prosa intelectual y hermética, como la de PÉREZ DE AYALA.

Veamos algunas características de estos dos autores.

GABRIEL MIRÓ

Creó una novela de poderoso lirismo, con el paisaje levantino como fondo, marco y atmósfera. Aunque en sus novelas no falta acción, prima la emoción: los hechos narrados se diluyen en impresiones que producen la fragmentación del texto.

En una primera etapa predomina los elementos modernistas, pero progresivamente evolucionó hacia una escritura más crítica. La técnica de Miró, basada en la insinuación, requiere un lector activo que le otorgue sentido.

Sus obras principales fueron: *Las cerezas del cementerio*, de 1910, que es un canto a la belleza y a la sensibilidad, con un tema propio de la época: la lucha trágica entre el ser humano y la realidad hostil que lo rodea. Y también *Nuestro Padre San Daniel*, centrada en la vida de Oleza, lugar imaginario, y en donde domina la crueldad por la falta de amor, y *El obispo leproso*, también localizada en Oleza, y con el amor como protagonista, pero esta vez, con final optimista.

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

Como el de otros contemporáneos novecentistas, Pérez de Ayala se propuso como objetivo la transformación moral del individuo mediante la formación estética. Para ello, creó una novela

experimental, preocupada por el tema de la conciencia, en la que incluyó aspectos inconscientes y subconscientes. Empleó el diálogo teatral y muchas historias intercaladas, buscando el perspectivismo (varios narradores que cuentan el mismo hecho, incluso de una manera plástica: a doble columna)

En su producción se distinguen dos etapas: la **primera**, constituida por la **tetralogía**, de marcado tono autobiográfico; la **segunda**, con la preocupación por temas universales, como el lenguaje, el amor, la educación sexual y el honor. Entre ambas hay una fase de **transición** integrada por las “novelas poemáticas de la vida española”.

Algunas de sus obras son: *A.M.D.G.*, crítica de la educación clerical jesuítica; *Belarmino y Apolonio*, sobre la necesidad de comunicación entre las personas; *Luna de miel, luna de hiel*, acerca de las malas consecuencias de una educación sexual nula, o *El curandero de su honra*, donde se condena el llamado “honor calderoniano español”.

4. Prosa vanguardista.

En los años veinte surgió una narrativa relacionada con las vanguardias. Su iniciador fue **Ramón GÓMEZ DE LA SERNA**. En general, en estas obras influyen las ideas de Ortega y Gasset, y los autores plantean la novela como un juego intelectual, donde la trama se disuelve, la acción es mínima, se desdibujan los personajes, y lo que importa es la originalidad, el humor, la fantasía, el ingenio, el uso de la imagen y la metáfora y la construcción fragmentada.

Los autores fundamentales serán:

- **RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA**, cuyas obras se inspiran en su biografía y reflejan el mundo de su época, conceden relevancia a los temas prohibidos, en especial al sexo, y se obsesionan con la muerte. Destacan *La viuda blanca y negra* o también *La Nardo*.
- **BENJAMÍN JARNÉS**, con novelas en las que se manifiesta el culto al progreso, con héroes y heroínas deportistas y desenvueltos, con ambientes urbanos e inclinación hacia el hedonismo y lo lúdico. Jarnés es considerado como uno de los narradores que constituyen el complemento a los poetas del 27, y proclama la libertad y la afirmación del goce de vivir en obras como *Locura y muerte de Nadie*, o *Lo rojo y lo azul*.
- Otros narradores vanguardistas serán: **Francisco AYALA**, **Max AUB**, **Corpus BARGA** y **Rosa CHACEL**.

Sin embargo, hacia 1930 comienza a rechazarse el arte y la literatura deshumanizados. Entonces escribirán novelas de intención social escritores como **José DÍAZ FERNÁNDEZ**, que aúna arte y compromiso social en *La Venus mecánica*, o **Ramón J. SENDER**, con *Imán*, que describe crudamente la guerra de Marruecos, o con *Míster Witt en el Cantón*.

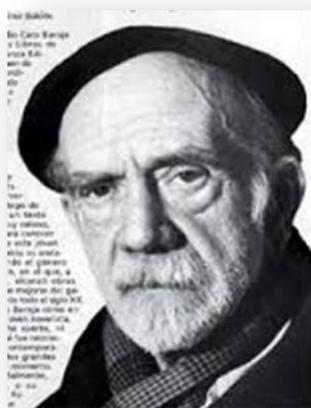
Durante la Guerra Civil, se leerán en la zona republicana cuentos, las novelas comprometidas publicadas en la colección *El Cuento Semanal*, *La Novela Roja* o *La Novela Ideal*, y a autores como Sender, Arconada o Arturo Barea; en tanto que en la zona nacional, se escogerá a Concha Espina o a Agustín de Foxá.

PÍO BAROJA Y EL ÁRBOL DE LA CIENCIA

EL AUTOR Y SU ÉPOCA

Datos personales:

Pío Baroja nace el 28 de diciembre de 1872 en el seno de una familia burguesa de San Sebastián. Su infancia es bastante nómada debido a los frecuentes cambios de destino de su padre, que era ingeniero de minas; a los siete años está en Madrid, a los nueve, en Pamplona; en 1886, la familia vuelve a Madrid. Allí estudia Medicina y se doctora a los veintiún años con la tesis “El dolor. Estudio de psicofísica”. En 1894 muere su hermano mayor. Decide ejercer como médico rural en Cestona (Guipúzcoa), aunque lo hará por poco tiempo. Se traslada a Madrid para hacerse cargo de la panadería de la familia y, cerrada la tahona, empieza a dedicarse al periodismo y a la literatura. En 1899 realiza el primero de sus frecuentes viajes a París. En 1900 publica *Vidas sombrías*, su primer libro. En 1902 obtiene su primer éxito con *Camino de perfección*. Viaja mucho por el extranjero y por España. Desde 1912 pasa largas temporadas en su casa de Iztea (Vera de Bidasoa), donde llegará a recluírse con su madre —a la que siempre estuvo apegado— tras la muerte de su padre, con quien no se llevaba demasiado bien. En 1935 ingresa en la Real Academia Española. A comienzos de la guerra civil, amenazado de muerte por los carlistas, se exilia durante unos meses en Basilea; regresa a España en 1937, y desde entonces pasará el resto de su vida entre Madrid y la casona de Iztea, hasta su muerte en 1956.



Baroja fue un vasco muy castellanizado, como sus compañeros de generación, casi todos ellos nacidos en la periferia, no en Castilla, un hombre solitario, soltero empedernido, irascible, pesimista, que añoraba la acción, en contraste con su vida aburguesada. La característica esencial de su personalidad es el **vitalismo**, entendido como una afirmación de la vida, que para él es un transcurrir absurdo, carente de sentido, un transcurrir en el que lo único verdadero es la pura acción, la acción en sí, y no la acción para algo. El vitalismo de Baroja se concreta en su amor a las tradiciones y leyendas del pueblo vasco anteriores al cristianismo, en su rebeldía contra las normas, la moral y otros muchos valores establecidos en la sociedad, en su deseo de lucha y aventura porque es lo único que permite la independencia y la libertad.

Situación de Baroja en su época

Baroja es, claramente, un personaje de la llamada “crisis finisecular”. Su actitud vital y literaria responde a la situación problemática en que llegó a encontrarse la burguesía española de final de siglo.

Con los jóvenes intelectuales y artistas de la época compartió el escepticismo, la abulia y la decepción. Intentó superar esta postura —fiel al espíritu noventayochista—, pero siempre le quedó el escepticismo. Por eso, aunque fue anarquista —por rebelde—, no mantuvo el optimismo de los anarquistas.

En este contexto generacional hay que entender su marcado individualismo, que no debe ser confundido con egoísmo: Baroja fue un hombre bueno e inocente, amigo de quienes se acercaban a él.

Su individualismo es la fuerza impulsiva de su espíritu independiente. Parece ser que el origen de ello estuvo en una infancia atormentada que forzó su manera de ser, y luego continuó desarrollándose con los libros de aventuras, de historia y de filosofía que leyó.

Desconfiaba de las instituciones: del Estado, de los partidos políticos, de la Iglesia, pero también desconfiaba del hombre: “Por instinto y por experiencia, creo que el hombre es un animal dañino, envidioso, cruel, pérfido, lleno de malas pasiones, sobre todo de egoísmos y vanidades”, afirma en las *Memorias de un hombre de acción*. De este modo, se convirtió en un “anti-todo”: antihistórico, antirretórico, anticlerical, anti-espectáculo (no quiso saber nada de la bohemia), anticasticista, antiideólogo... Y así ganó simpatías y antipatías: Marañón, Azorín, Ortega y Gasset, Cela lo quisieron; Valle-Inclán y Azaña lo odiaron.

En los años treinta, cuando en Europa y en España se enfrentaron decisivamente los movimientos fascistas y socialistas, Baroja mantuvo su impertérrita actitud individual. Muestra su antisemitismo a la vez que se burla de las teorías hitlerianas, rechaza el comunismo y el socialismo, no cree tampoco en una democracia formal parlamentaria; en fin, permanece como un inconformista, como una especie de “liberal radical” (“Nada de dogma político”).

A lo largo de su extensa obra puede apreciarse cuál fue su respuesta a la época en que vivió: insultos contra el mundo y la sociedad que reprimen lo único verdadero: la **fuerza vital**. El sentido de la vida solo puede encontrarse en ella misma, en su propio impulso. Los libros escritos no pretenden más que reflejar y afirmar esa fuerza vital.

Lo paradójico de su visión de la vida está en que llegan a unirse **acción y contemplación**. La vida es fuerza, impulso, acción; no tiene otro sentido. Por lo tanto, la acción no tiene ninguna finalidad, y por ello, la acción puede conducir a la contemplación: son la cara y la cruz de una misma moneda. Como el aventurero de la selva o del desierto que, de repente, cesa su movimiento y se pone a contemplar el paisaje.



Todos sus libros recogen ese vitalismo en diferentes “mundos”:

- ▣ **Mundo suburbano**, en el que la energía vital es la de una “**vida ciega**”: trilogía de *La lucha por la vida* (*La busca*, 1904, *Mala hierba*, 1904, *Aurora roja*, 1905).
- ▣ **Mundo cosmopolita**, en el que emerge la “**vida absurda**”: trilogía de *Las ciudades* (*César o nada*, 1910, *El mundo es así*, 1912, *La sensualidad pervertida*, 1920); la trilogía de *Agonías de nuestro tiempo* (*El gran torbellino del mundo*, 1926, *Las veleidades de la fortuna*, 1926, *Los amores tardíos*, 1927).
- ▣ **Mundo de la pura acción**, en el que destaca la “**vida aventurera**”: desde *Zalacaín el aventurero*, 1909, hasta los veintidós volúmenes de novelas históricas centradas en la figura de su tío abuelo Eugenio de Avinareta y que contienen muchas referencias autobiográficas: *Memorias de un hombre de acción*, 1913-1935.
- ▣ Entreverados con estos tres tipos de mundo (el suburbano o urbano de Madrid, el cosmopolita de ciudades europeas y el de la aventura marinera o guerrera), están los libros que tratan la “**vida intelectual**”: trilogía de *La raza* (*La dama errante*, 1908, *La ciudad de la niebla*, 1909, *El árbol de la ciencia*, 1911).

En este conjunto de novelas nos muestra Baroja que su idea de la vida es una combinación de Darwin, Nietzsche y Shopenhauer. La fuerza vital es la lucha por la vida; la lucha crea hombres amorales,

nobles, intrépidos, como el “superhombre” de Nietzsche; **pero** todo ese esfuerzo es intrascendente, absurdo, no tiene ningún objetivo.

Su concepción de la literatura

Cuando un periodista le preguntó qué consejo daría a los jóvenes que quisieran iniciarse, respondió sencillamente: “Yo les diría que escribieran sobre lo que tienen delante, sobre un vaso, un gato, sobre lo que sea”. La literatura, pues, no tiene ningún sentido o valor trascendental. No sirve ni para filosofar, ni para hacer política, ni para componer estéticamente. La literatura es una actividad espontánea que nos presenta directamente el mundo, o sea, la existencia de todo cuanto conforma la vida: naturaleza, personas, objetos. Refleja la vida y sintoniza con ella.

Baroja, amante de la acción, en lugar de entregarse físicamente a ella, escribe para colocarse en la corriente de la vida. Está totalmente de acuerdo con lo que había dicho Stendhal: “Una novela debe ser el espejo que se pasea por el camino”. Ese espejo, según Baroja, recoge la realidad y las palabras –sobre esa realidad y sobre el hombre– que no puede pronunciar la ciencia. Este dato es importante. A pesar de su formación académica y de su interés por el desarrollo científico, Baroja cree que la ciencia no puede explicarlo ni decirlo todo. Como bastantes de su generación, desconfía del progreso de la humanidad a través de la ciencia. Es decir, se opone a los defensores del llamado “positivismo”.

En gran medida, también las novelas de Baroja conciben la literatura como el medio para rescatar la “vida intrahistórica”, la de los hechos cotidianos e individuales que no se cuentan en la Historia, y en cuya importancia insistió tanto Unamuno. Y por eso, sus obras son momentos, cuadros, paisajes, episodios, instantes trazados al pasar por el camino de la vida. En ellas no hay una estructura narrativa cerrada, una arquitectura sólida, excepto en *El árbol de la ciencia*. Su concepción de lo narrativo es más pictórica que literaria. La pintura, que tanto le interesó (hubiera preferido ser pintor, como su hermano Ricardo), influye en su manera de contar, en su estilo. En sus libros quiere dar los cuadros naturalistas e impresionistas de la pintura, las estampas y grabados que muestran la intrahistoria de los pueblos y de las gentes.

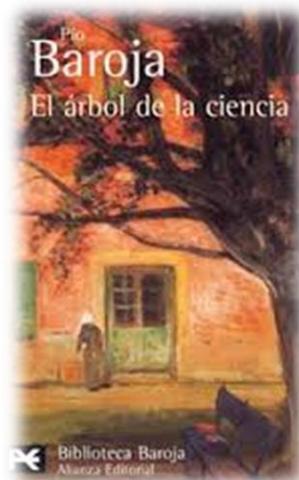
ESTUDIO MONOGRÁFICO DE EL ÁRBOL DE LA CIENCIA

Introducción

El árbol de la ciencia es una de las novelas más representativas de Pío Baroja y de la crisis finisecular que tanto influyó en todos los miembros de su grupo generacional. Se trata de una **novela de aprendizaje** de un personaje que se inicia en la vida, y también guarda afinidades con la novela filosófica. Se nos cuenta la historia de Andrés Hurtado, fiel trasunto del autor.

Andrés Hurtado, huérfano de madre a los nueve años, desligado afectivamente del padre y del hermano mayor, casi indiferente con el resto de la familia, sólo siente un cariño entrañable por Luisito, su hermano menor. El ambiente familiar desarrolla en él un profundo sentimiento de soledad, y lo convierte en un muchacho introvertido y triste. Inicia sus estudios de Medicina con la esperanza de encontrar en la ciencia unas directrices que den sentido a su vida, pero la universidad lo decepciona por la ignorancia y la fatuidad de los profesores y la estupidez de los alumnos. Se interesa por la filosofía: Kant, Fichte y Schopenhauer, en su búsqueda de “una orientación, de una verdad espiritual y de una práctica al mismo tiempo”.

Sus experiencias en el hospital como alumno interno le ponen al descubierto el dolor y la miseria de unos, frente a la crueldad, el egoísmo, la indiferencia o la inmoralidad de otros. Todo ello aumenta la depresión y la melancolía del protagonista. En las salidas del hospital conoce a Lulú, la muchacha con la que se casará, y a las gentes mediocres que la rodean en la casa de vecinos. Hablando sobre éstos con su tío Iturrioz, llega a la conclusión de que **la vida “es una lucha constante, una cacería cruel”,** y que sólo hay **“dos soluciones prácticas para el hombre sereno: o la abstención y la contemplación indiferente de todo, o la acción”.**



Con motivo de la enfermedad de su hermano Luisito se traslada a Valencia, donde continúa su aprendizaje en un nuevo marco. De vuelta a Madrid termina la carrera y tiene su primera experiencia profesional como médico sustituto. Tras un breve paréntesis de paz, vendrá el dolor por la muerte de su hermano Luisito. Aún no ha encontrado la orientación que busca.

Los caminos que emprende a continuación terminan en el fracaso, acentuando su pesimismo. En Alcolea del Campo, donde ejerce como médico rural, observa la “expansión del egoísmo, de la envidia, de la crueldad y del orgullo”. Llega a sentirse enfermo y regresa a Madrid. El panorama no cambia; su trabajo como médico de higiene y de la beneficencia lo pone en contacto con la prostitución y con la vida miserable de las casas de vecinos. Al fin, el encuentro con Lulú, su matrimonio y su nuevo trabajo de traductor, que le permite aislarse del mundo, le proporcionan la serenidad y la paz, aunque siempre atenazada por el miedo a perderla. La tragedia llega cuando su hijo nace muerto, muere Lulú a consecuencia del parto y Andrés, ante este nuevo fracaso, se suicida.

Temática

El tema central de la novela es el **conflicto existencial**, el fracaso vital de un hombre en la búsqueda de algo que dé sentido a su vida, **búsqueda planteada en términos de antagonismo entre vida y pensamiento, entre acción y reflexión, entre el árbol de la vida y el árbol de la ciencia.** De toda la novela se desprende una concepción del mundo fuertemente influida por la filosofía pesimista de **Schopenhauer**, y su protagonista representa a Baroja y su ideología.

El contenido se agrupa en torno a dos grandes núcleos: **sociedad y política, y filosofía.**

- La obra nos ofrece una panorámica general de la **sociedad** española de principios de siglo centrada en tres espacios representativos: la capital de la nación, una ciudad provinciana, y el medio rural. Madrid presenta la visión de una universidad que se define por la vulgaridad intelectual, por la falta de espíritu científico, con unos profesores ineptos y ridículos, y unos alumnos estúpidos. Se ponen de manifiesto el atraso, la pobreza intelectual y el abandono de la investigación, y el mismo análisis despiadado se extiende por todas las clases sociales: la aristocracia, el clero, las instituciones, el ambiente sórdido de las casas de vecinos, y el triste proletariado de las casas de prostitución. Menos hincapié hace en la vida provinciana de Valencia, pero se extiende en el análisis social de Alcolea del Campo, un pueblo de costumbres “españolas puras, es decir, de un absurdo completo”, aplastado por la moral católica, sumido en la ignorancia y explotado por los ricos, sin la menor rebeldía.
- Con igual pesimismo se enfoca la **política**, “un arte de granujería”. Se critica el caciquismo, la alternancia de partidos liberales y conservadores (que en Alcolea se llaman Ratones y Mochuelos). Andrés Hurtado añora una revolución, aunque también piensa que eso es una utopía.
- En cuanto a la **filosofía**, a ella acude el protagonista en busca de una orientación a su vida, de “una hipótesis racional de la formación del mundo” y de una “explicación biológica del origen de la vida y del hombre”. Las lecturas de **Kant**, de **Nietzsche** –de quien procede el concepto de la vida como “una lucha constante, una cacería cruel en la que nos vamos devorando unos a otros”- y sobre todo de **Schopenhauer**, cuyo pesimismo le parecía una “verdad casi

matemática”, van configurando la idea que Hurtado se forma de la vida y que expresa con palabras literales de este autor. Durante algún tiempo abriga la esperanza de que la ciencia pueda mejorar el mundo, pero el conocimiento de la realidad a través de sus diversas experiencias lo lleva a un escepticismo radical. Con Schopenhauer se relaciona la idea de que la contemplación del dolor ajeno sirve de alivio al propio sufrimiento, que la naturaleza dota al esclavo con el espíritu de la esclavitud y, finalmente, de Schopenhauer y de Nietzsche proceden las dos soluciones posibles: la ataraxia, la abstención, el aniquilamiento del deseo vital, la contemplación indiferente de todo, o la acción, pero limitada a un pequeño círculo.

- d) Entre los elementos del contenido, encontramos también el concepto del **amor** como una confluencia del instinto sexual y el instinto “fetichista” que transforma al ser amado en un ídolo. Bajo él “subyace el instinto de la especie, el deseo de tener hijos”, porque “la naturaleza necesita vestir ese deseo con otra forma más poética, más sugestiva, y crea esas mentiras, esos velos que constituyen el amor”. Son igualmente significativas las ideas sobre la moral católica, el anticlericalismo y la prostitución.

Estructura

La diversidad de temas, personajes y episodios que componen la novela no le resta unidad. Ésta se apoya fundamentalmente en el protagonista, en torno al cual se ordena el relato.

La novela está organizada en siete partes que, a su vez, se dividen en varios capítulos cada una. Las siete partes se agrupan, en su composición interna, en dos mitades, enlazadas por un núcleo intelectual que funciona como intermedio de transición. Las dos mitades son simétricas en su extensión y contenido. La primera abarca las partes 1-3, y la segunda, las partes 5-7. En ambas mitades se exponen dos fases en la evolución del protagonista:

- En la primera se desarrolla la formación de su personalidad en lo psicológico, y en lo intelectual;
- En la segunda, Hurtado, ya formado su carácter, buscando una orientación que pueda dar sentido a su vida, repite y amplía experiencias pasadas en otras situaciones anteriores.

Dicho equilibrio compositivo se manifiesta en la simetría de las partes homólogas de ambas fases. La primera parte emplea 11 capítulos en contar la experiencia universitaria de Hurtado; se corresponde con la quinta y sus 10 capítulos invertidos en narrar la experiencia profesional y social del médico en Alcolea del Campo. La segunda parte, con 9 capítulos dedicados al panorama social madrileño en las casas de vecinos, tiene su equivalente en la sexta, con igual número de capítulos empleados en la labor de higiene social del médico entre prostitutas y pobres en Madrid. Por último, los 5 capítulos de la tercera parte, en la cual el protagonista alcanza la tranquilidad en contacto con la naturaleza en una aldea de Burgos, se corresponden con los 4 de la séptima y el aislamiento social de Andrés en su matrimonio. Y de igual manera en ambos casos, el equilibrio obtenido se rompe a causa de la muerte de algún ser querido.

La cuarta parte constituye el intermedio filosófico o núcleo intelectual que enlaza y explica ambas fases de esta vida abocada al naufragio existencial. Se trata de un diálogo sin interrupción entre Hurtado y su tío Iturrioz, y su función está clara: aportar la recapitulación intelectual de la primera etapa vivida por Andrés y el fundamento ideológico que sustentará la etapa siguiente. (Analicemos esta parte, titulada “Inquisiciones”: El diálogo ya citado aborda las ideas de KANT en los capítulos 1 y 2, de SCHOPENHAUER en el 3º, y de HOBBS y NIETZSCHE en los capítulos 4 y 5, aunque el pensamiento de estos dos filósofos circula en toda esta parte de la obra. La conversación transcurre en la casa de su tío Iturrioz, que es un hombre que acepta imperturbable la vida tal como es, y que, por lo tanto, vive como EPICURO, filósofo ateniense del siglo IV a. C. que predicaba una doctrina del placer puro, que no vicioso, como ideal de vida. Hurtado busca una explicación del origen y formación del mundo, interés causado por su crisis existencial, y la angustia que siente es, según Schopenhauer, la esencia de la vida humana.

Frente a este afán filosófico, Iturrioz se declara un hombre práctico, empirista: cree en lo que observa y desprecia las teorías abstractas; por eso critica a su sobrino y a su racionalismo especulativo, y le propone que deje a Kant y a Schopenhauer y que lea a Hobbes, el cual piensa que es imposible cualquier

mejora social debido al egoísmo del hombre. Pero Hurtado forma el “plan filosófico” para su vida basado en Kant y en Schopenhauer. Así, por ejemplo, lee en Kant la demostración de que Dios y la libertad, valores consoladores de nuestra existencia, y defendidos por todas las religiones, son postulados, afirmaciones de gran fuerza, pero indemostrables. Y las consecuencias de ello son “terribles; ya el universo no tiene comienzo en el tiempo ni límite en el espacio; todo está sometido al encadenamiento de causas y efectos; ya no hay causa primera; la idea de causa primera, como ha dicho Schopenhauer, es la idea de un trozo de madera hecho de hierro” (capítulo 1). En efecto, Kant explica que espacio y tiempo no existen, no son realidades en sí, autónomas; son “formas de nuestra sensibilidad”, son moldes con los que percibimos la realidad, están dentro de nuestras mentes, o delante de nuestros ojos, como unas lentes. Pare el ser humano es inconcebible la realidad sin esas categorías; pero en verdad no hay antes ni después, ni aquí ni allí, absolutos, en sí. Por lo tanto, sólo hay fenómenos que ordenamos nosotros como causas y efectos, sin límite. No hay lugar para Dios, ni para la libertad: ¿qué quiere decir libertad si cualquier cosa es efecto de otra cosa? Igualmente, la idea de “causa primera” (Dios) es ilógica: todo es efecto de algo y causa de algo; no hay primero ni último, no hay límite. Decir “causa primera” es tan ilógico como decir “trozo de madera hecho de hierro”.

El mundo que conocemos, pues, no es más que un reflejo de nuestro cerebro. El inicio del capítulo 2 expone el apriorismo kantiano: espacio, tiempo, causalidad, no están en la realidad (no son “a posteriori”, después, de la experiencia), sino que están ya en nosotros (son formas “a priori”, antes, de la experiencia). No se pueden demostrar, pero todos los aceptamos.

El capítulo 3 (simetría: éste es el capítulo central de la cuarta parte) se titula “El árbol de la ciencia y el árbol de la vida”. El conflicto ciencia/naturaleza, del que hace una alegoría el relato del Génesis, quiere ser resuelto por Andrés mediante una síntesis: haciendo una “ciencia de la vida”. La antítesis citada incluye una serie de oposiciones: del lado de la ciencia están la verdad, la racionalidad, la contemplación; del lado de la naturaleza, la mentira, la vitalidad, la acción. O sea, que de un lado está la abulia y del otro la voluntad. Adán, insatisfecho con la pura naturaleza, ansioso por conocer, quiso probar la ciencia, y en ese momento se convirtió en un desgraciado. Según Iturrioz, el Génesis muestra cómo el pueblo bíblico comprendió la imposibilidad de conjugar ambos planos, el de la vida y el de la ciencia: los judíos entendieron que el “estado de conciencia (con-ciencia) podía comprometer la vida. Y la tesis de Iturrioz es que la ciencia mata la vida.

Que en esta réplica de Iturrioz está hablando Baroja es evidente. Ve en los pueblos grecolatinos, es decir, los semitas: judíos, cristianos y musulmanes, la cultura de la vida, con todos sus aspectos positivos y negativos: la vitalidad, la pasión, el capricho, la mentira..., mientras que la cultura de la ciencia: la razón, la verdad, la indiferencia... está en los pueblos del norte, en los arios. Y, por supuesto, ninguno de los polos es mejor.

El conflicto enuncia la filosofía pesimista de SCHOPENHAUER: del lado de la ciencia está la abulia; del lado de la vida está la voluntad. Andrés dice: “a más comprender, menos desear”; pero Iturrioz, que pone por encima de todo la vida, tampoco está de acuerdo con esta separación, ni acepta una dicotomía tajante voluntad / inteligencia. A propósito de esto llega a decir: “Yo creo que hay ideas que son fuerzas”, y aquí, Baroja alude a una opinión de los regeneracionistas: una buena idea (para mejorar las condiciones de vida del pueblo, para regenerar el país), una buena idea predicada por un líder tiene la fuerza necesaria para mover a las masas, para luchar e imponerse. La creencia en estas ideas-fuerza (de Ángel Ganivet) lleva a Iturrioz, en el siguiente y último capítulo, a bromear sobre la fundación de un Orden al estilo de la Compañía de los jesuitas, y a la que llamaría la Compañía del Hombre: “Esta compañía tendría la misión de enseñar el valor, la serenidad, el reposo; de arrancar toda tendencia a la humildad, a la renunciación, a la tristeza, al engaño, a la rapacidad, al sentimentalismo”: parece que quien se expresa es Nietzsche con su nueva moral del “superhombre”.

Tío y sobrino están cansados. El problema existencial persiste. Andrés no renuncia a la ciencia. Iturrioz le ha dicho: si la ciencia no puede explicarlo todo, “mientras tanto, ¿abstenerse de vivir?” La respuesta es concluyente: ¿Y qué remedio queda para el hombre inteligente?)

Punto de vista

Baroja adopta la posición de **narrador omnisciente**. Su intervención en el relato con comentarios valorativos o interpretativos es siempre personal y apasionada. A veces, sus reflexiones dan un carácter ensayístico a la narración, o son intervenciones breves para introducir o situar un diálogo a modo de acotación. También aparece con frecuencia el punto de vista del protagonista a través del diálogo con otros personajes que desarrollan, completan o rechazan sus opiniones.

Espacio

Ya hemos indicado la existencia de tres núcleos espaciales representativos de la capital del país (Madrid), de una ciudad de provincia (Valencia) y del medio rural (Alcolea del Campo). Hay pocas descripciones de Madrid, ya que Baroja se interesa más en **captar los ambientes**: las aulas de la Facultad de Medicina, las salas del hospital, las casas de vecinos... un mundo lleno de vida, condensado en unos pocos rasgos. Más abundantes son las descripciones del paisaje valenciano y manchego, con sus notas de color local: calor, luminosidad de la atmósfera...

Tiempo

La referencia a la guerra con los Estados Unidos sitúa la acción en un tiempo concreto: el **último tercio del siglo XIX**. El tiempo de la narración se inicia a las diez de la mañana de un día de octubre. El protagonista empieza la carrera de Medicina, que puede seguirse curso a curso por las alusiones temporales, si bien se producen ciertas incongruencias o despistes, quizás, del autor. Hay algunas vueltas al pasado, y otras veces, el tiempo se detiene para dar entrada a elementos discursivos (conversación con su tío). Podemos también hablar de la percepción del tiempo por parte de Hurtado en relación con su estado de ánimo: "el tiempo en Alcolea le resultaba a Andrés muy largo".

Personajes

La caracterización de los personajes la lleva a cabo Baroja según su técnica habitual:

- a) De forma gradual y progresiva: o es el narrador quien describe seleccionando los rasgos más destacados, o el mismo personaje se va desvelando al lector a través de sus actuaciones, reflexiones o diálogos con los demás.
- b) Cuando son personajes secundarios, el autor los presenta de golpe, esbozados por un trazo vigoroso y expresivo.

Andrés Hurtado se caracteriza según el primer procedimiento: mediante el narrador, el propio personaje y los que van conversando con él, vamos conociendo su personalidad, que responde a un temperamento reconcentrado y triste; como consecuencia del ambiente familiar de su infancia, tiende a aislarse primero de su familia, después del mundo que lo rodea y en el que no logra integrarse, de manera que aumenta cada vez más su "instinto antisocial". Sin embargo, su capacidad afectiva queda patente en la enfermedad y muerte de su hermano Luisito. Una sensibilidad extraordinaria lo conduce a estados de "exaltación humanitaria" ante el dolor, y a la "depresión y melancolía", a la indignación, frente a la miseria y la injusticia. Sus continuados fracasos en la búsqueda de una verdad que ilumine su vida lo llevan a un escepticismo total y, finalmente, al suicidio.

Lulú es uno de los personajes femeninos más atractivos de las novelas de Baroja. Al igual que Hurtado, está marcada por el medio familiar y social; pese a su juventud, ya resulta "un producto marchito por el trabajo, por la miseria y la inteligencia". Tiene "gracia, picardía e ingenio de sobra", pero carece de frescura e ingenuidad. Hurtado piensa que la "mezcla de indiferencia y repulsión por todas las cosas del amor" que manifestaba Lulú "procedía, más que nada, de la miseria orgánica, la falta de alimentación y de aire". En su trato con ella, va descubriendo una serie de valores que los unen: su odio por la hipocresía y la mala fe, el deseo de lealtad y, sobre todo, la falta de convencionalismos sociales.

Entre los numerosos personajes secundarios destacan **el padre de Andrés**, egoísta, déspota y arbitrario; los amigos: **Julio Aracil**, pragmático, hábil, amante del dinero y el poder, “un ejemplar acabado del tipo semita”; **Montaner**, que “también tenía más del tipo semita que del ibérico”, y “era enemigo de lo violento y exaltado, perezoso, tranquilo, comodón”; **Iturrioz**, su tío, “seco y egoísta” en apariencia, pero una de las personas con quien se podía conversar de puntos “trascendentales”. Éste también será la contrafigura de Baroja.

Como ya hemos señalado, la función de los personajes secundarios es la de caracterizar al protagonista y facilitar las conclusiones pesimistas a las que llega Hurtado en relación con la sociedad y la política española de fin de siglo.

Estilo

El árbol de la ciencia presenta los rasgos de estilo barojiano ya configurado en las novelas anteriores: una prosa sencilla, directa, clara, precisa, estructurada en párrafos breves y frases cortas. Abundan los diálogos rápidos, coloquiales, que parecen sacados de la propia vida por su naturalidad. También aparece con frecuencia un tono irónico, sarcástico e incluso insultante, y a ello cabe añadir el lirismo de las descripciones.

CLAVES DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA *EL ÁRBOL DE LA CIENCIA*

El árbol de la ciencia es notablemente distinta, -una excepción, incluso- a las demás novelas que escribió Baroja, pues se trata de un relato filosófico en el que se noveliza el pensamiento de SCHOPENHAUER (1788-1860), a partir de la particular adaptación que Baroja realiza de ese pensamiento, especialmente del contenido de la obra *El mundo como voluntad y representación* (1818).

Pero la obra no se cierra en esta línea, sino que constituye un documento vivo de la crisis intelectual del espíritu pesimista de los españoles en el paso del siglo XIX al XX, pesimismo personificado en la multitud de héroes abúlicos de las novelas de la época. Baroja, además, nos presenta todo un cuadro crítico y negativo de la sociedad española del momento. La situación de España, pobre y atrasada, dominada por una moral oscurantista, favorece la influencia del gran pesimista alemán.

Schopenhauer parte de la premisa de que, ante la vida, únicamente caben dos actitudes: una marcada por la **voluntad de vivir**, voluntad ciega, origen de todos los males, dolores y desengaños, que arrastra al hombre irremediablemente al sufrimiento; y otra actitud, que es la de situarse ante la vida como un espectador escéptico, libre de deseos e ilusiones, permaneciendo en el estado de **nirvana**. Sin embargo, este mundo de la contemplación nos lleva al aburrimiento (abulia), por lo que se vuelve a buscar el mundo de la voluntad. Así, la vida consiste en un péndulo que oscila entre el aburrimiento y el sufrimiento.

Característica de Andrés Hurtado es su oscilación entre períodos de aburrimiento y de sufrimiento; **estas dos actitudes conforman la estructura narrativa de la obra**. El joven protagonista parte ya de una situación de desencanto; está desilusionado de la vida y de la sociedad. El contacto con el dolor y el sufrimiento de los demás: los enfermos del hospital, el mundo que circunda a Lulú, aumentan su propio sufrimiento y su progresivo convencimiento de la injusta crueldad universal. Esta toma de conciencia le confirma aún más las teorías de Schopenhauer, las cuales afirman que estar enterado, que ser consciente, aumenta el dolor. De ahí que se decida, previo consejo de su tío Iturrioz, por la primera opción de la alternativa “contemplación indiferente de todo / acción limitada a un pequeño círculo”.

Los conflictos existenciales constituyen el centro de la novela. La posible superación de los mismos podría estar en la ciencia, según se desprende de las “inquisiciones” filosóficas mantenidas entre Hurtado e Iturrioz (capítulo IV) y que forman el núcleo de la novela. Pero la ciencia no le proporciona las respuestas que busca a sus grandes interrogantes sobre el sentido de la vida y del mundo, sino que, por el contrario, tanto la inteligencia como la ciencia no hacen más que agudizar el dolor de vivir: “a más



conocimiento, más dolor". En definitiva, la vida humana queda sin explicación, sin sentido: "Es una anomalía de la naturaleza".

Este fracaso ha de ser entendido como el fracaso de las propias circunstancias que rodean a Baroja. Sin embargo, la frase del último capítulo: "Pero había en él algo de precursor" nos puede hacer pensar que Baroja no se pronuncia necesariamente y de forma radical en contra de solucionar los problemas de la vida por medio del conocimiento y de la ciencia. La frase se puede interpretar como la esperanza de que los esfuerzos de Hurtado no se perderán y que, quizás, algún día, la vida pueda ser entendida por la ciencia. En cualquier caso, Baroja nos ofrece en esta obra, y a través del desdoblamiento en sus dos personajes centrales, las inquietudes de su propia contradicción vital.

Estructura de la obra

El árbol de la ciencia aparece dividido en **siete partes** con un número desigual de capítulos en cada una de ellas. El contenido de la obra agrupa las distintas partes en **dos secciones**, formadas por las tres primeras partes y las tres últimas, con la cuarta como intermedio, totalmente diferenciada del resto de la obra. Se trata, por lo tanto, de una estructura simétrica que se establece como base de la composición del relato.

Los tres primeros capítulos consumen la "**formación del protagonista**", constituida por una cadena de hechos decepcionantes que lo conducen al escepticismo y a una visión negativa de la vida. A lo largo de la primera parte nos encontramos con un Andrés espectador pasivo y asombrado de cuanto ocurre a su alrededor.

En la **segunda parte** sigue manteniendo su papel observador, pues apenas se mencionan sus reacciones ante el espectáculo humano que se le ofrece. Como conclusión de estas observaciones y del diálogo con su tío Iturrioz, surge al final la pregunta terrible a la que se enfrenta Andrés Hurtado durante toda la novela: ¿Qué hacer? ¿Qué dirección daré a la vida?

Como si se tratase de un eco de aquellas palabras de Iturrioz, en la **tercera parte** encontramos a Andrés actuando en un círculo pequeño: su propio entorno familiar. Lo que caracteriza a esta parte es el momento de balanceo producido en el estado de ánimo de Hurtado, que lo lleva desde su inicial tranquilidad (**ataraxia**) al aburrimiento, y luego, al sufrimiento, que significa expulsión de la ataraxia y entrada obligada en el mundo de los sentimientos, de las decisiones, de la acción; es decir, ingreso forzoso en el **mundo de la voluntad**.

La etapa de formación acaba en una especie de recapitulación ideológica que se realiza en la cuarta parte. En este intermedio reflexivo, el protagonista toma conciencia de su desorientación vital.

Las etapas posteriores de su vida –segunda parte del libro, capítulos 5, 6 y 7- constituyen callejones sin salida: el pueblo (cap. 5) y Madrid (cap. 6) le producen un profundo malestar físico y lo conducen hacia un hondo pesimismo político, manifestado en su aislamiento y en la actitud abúlica. Accederá a una paz provisional más adelante con Lulú. En cierta manera, el protagonista parece haber solucionado el dilema de la actitud ante la vida planteado por Iturrioz en el capítulo 2. Hurtado parece avanzar hacia ese estado de bienestar físico, de serenidad y de lucidez que los epicúreos y los estoicos griegos llamaron "ataraxia". Pero pronto lo poseerá de nuevo la angustia.

Análisis de la cuarta parte: "Inquisiciones".

En esta parte se desarrolla el contenido filosófico de la obra. Como veremos, el diálogo aborda las ideas de Immanuel KANT (1724-1804) en los capítulos 1 y 2, de Arthur SCHOPENHAUER (1788-1860) en

el capítulo 3, y de Thomas HOBBS (1588-1679) y Friedrich NIETZSCHE (1844-1900) en los capítulos 4 y 5, si bien el pensamiento de estos filósofos circula a lo largo de toda esta cuarta parte. Aquí también se nos explica el título de la novela, tomado de la alegoría bíblica:

“Y Dios había hecho nacer de la tierra toda suerte de árboles hermosos a la vista, y de frutos suaves al paladar; y también el árbol de la vida en medio del paraíso, y el árbol de la ciencia del bien y del mal. (...) Díole (al hombre) también este precepto diciendo: Puedes comer del fruto de todos los árboles del paraíso: Mas del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque en cualquier día que comieres de él, ciertamente morirás”

Génesis, II, 9 y 16-17

La conversación de Andrés Hurtado y de su tío Iturrioz transcurre en casa de este, en “la azotea de Epicuro”, como dice Andrés. Realmente, Iturrioz, hombre que acepta imperturbable la vida tal como es, vive como Epicuro, filósofo ateniense (nacido hacia el 385 a. C.), fundador de una escuela en la que se predicaba una doctrina del placer puro, verdadero y estable (no un placer vicioso) como ideal de vida. Para el epicureísmo, el máximo placer lo proporciona la amistad. (Las doctrinas de Epicuro están expuestas en el poema de Lucrecio titulado *De rerum natura*).

Hurtado busca una filosofía, una cosmogonía, una explicación del origen y formación del mundo. Pero este interés intelectual está causado por su crisis existencial. En el primer capítulo de esta parte leemos: *“Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz a donde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da?”*. Esta angustia es, según Schopenhauer, la esencia de la vida humana.

Frente a este afán filosófico, Iturrioz se declara un hombre práctico, conforme con los hechos tal como se le aparecen. Es decir, Iturrioz es un “empirista”: cree, por encima de cualquier duda, en la experiencia, en lo que observa, en la “praxis”, y desprecia las teorías abstractas, los puros racionalismos; por eso critica a su sobrino, critica el racionalismo especulativo de este y le propone que, en lugar de ahondar en Kant y en Schopenhauer, que lea a Hobbes, que lea su *Leviathan*, pues en los ingleses *“la ciencia va envuelta en sentido práctico”*. Mientras Hurtado se empeña en ajustar la razón a la vida, Iturrioz, como Hobbes, cree que hay algo esencial que imposibilita esa “vida razonable”, es decir, que imposibilita una mejora social; ese algo es el egoísmo del hombre. El *Leviathan* (nombre tomado del monstruo bíblico de múltiples cabezas, devorador de hombres, todopoderoso como un dios) expone una teoría del Estado. Según Hobbes, el hombre es malo por naturaleza –“homo homini lupus”- y para evitar su mutua destrucción crea el Estado. Ahora bien, el Estado es un absoluto, un poder sin restricción, una bestia: el leviatán. En el capítulo 4, Iturrioz repite estas ideas de Hobbes.

Y en Kant y en Schopenhauer forma Hurtado su filosofía, el “plan filosófico” para su vida se traza con ellos. Andrés encuentra justificación a su pesimismo en estos filósofos. Así, por ejemplo, lee en Kant la demostración de que Dios y la libertad (valores “consoladores” de nuestra existencia, defendidos por todas las religiones) son postulados, es decir, afirmaciones de una gran fuerza pero indemostrables. Las consecuencias de ello *“son terribles, ya el universo no tiene comienzo en el tiempo ni límite en el espacio; todo está sometido al encadenamiento de causas y efectos; ya no hay causa primera; la idea de causa primera, como ha dicho Schopenhauer, es la idea de un trozo de madera hecho de hierro”* (cap. 1). En efecto, Kant explica que espacio y tiempo no existen, no son realidades en sí, autónomas; son “formas de nuestra sensibilidad”, son moldes con los que percibimos la realidad, están dentro de nuestras mentes (o delante de nuestros ojos, como unas lentes). Para el ser humano, es inconcebible la realidad sin estas categorías; pero en verdad, no hay antes ni después, ni aquí ni allí, absolutos, en sí (antes, después, aquí, allí son siempre relativos). Por lo tanto, solo hay fenómenos que ordenamos nosotros como causas y efectos, sin límite. No hay lugar para Dios, ni para la libertad: ¿qué quiere decir libertad si cualquier cosa es efecto de otra cosa? Igualmente, la idea de “causa primera” (Dios) es ilógica: todo es efecto de algo y causa de algo; no hay primero ni último, no hay límite. Decir “causa primera” es tan ilógico como decir “un trozo de madera hecho de hierro”.

El mundo que conocemos, pues, no es más que un reflejo de nuestro cerebro (cap. 2). Kant decía que podíamos imaginar seres extraterrestres con otro cerebro y que, por tanto, verían el mundo de otra manera, con otras categorías (distintas a las de “espacio” y “tiempo”). El inicio del cap. 2 expone el apriorismo kantiano: espacio, tiempo, causalidad, no están en la realidad (no son a posteriori de la experiencia) sino que están ya en nosotros (son formas a priori de la experiencia). En cierto modo, son como los axiomas o postulados de la lógica y de las matemáticas (ejemplo: “entre dos puntos la línea más corta es la recta”): no se pueden demostrar, pero todos los aceptamos (¿qué es una línea recta si la tierra y el cielo son curvos?).

El cap. 3 (otra vez la simetría: este es el capítulo central de la cuarta parte) se titula “El árbol de la ciencia y el árbol de la vida”. El conflicto ciencia/naturaleza, del que hace una alegoría el relato del Génesis, quiere ser resuelto por Andrés mediante una síntesis: haciendo una “ciencia de la vida”. La antítesis ciencia / naturaleza incluye una serie de oposiciones: del lado de la ciencia están la verdad, la racionalidad, la contemplación, etc.; del lado de la naturaleza, la mentira, la vitalidad, la acción... Eso mismo significa que, de un lado, está la **abulia**, y del otro, la **voluntad**. Adán, insatisfecho con la pura naturaleza, ansioso por conocer, quiso probar la ciencia; en ese momento, se convirtió en un desgraciado. Según Iturriz, el relato del Génesis muestra cómo el pueblo bíblico comprendió la imposibilidad de conjugar ambos planos (el de la vida y el de la ciencia): los judíos comprendieron que “el estado de conciencia (con ciencia) podía comprometer la vida”. La tesis de Iturriz es que la ciencia mata la vida.

Que en estas réplicas de Iturriz está hablando Baroja es evidente. Ve en los pueblos grecolatinos, es decir, en los pueblos semitas (judíos, cristianos y musulmanes), la cultura de la vida, con todos sus aspectos positivos y negativos (la vitalidad, la pasión, el capricho, la mentira...), mientras que la cultura de la ciencia (la razón, la verdad, la indiferencia...) está en los pueblos del norte, en los arios. Y, por supuesto, ninguno de los dos polos es mejor; aunque nos parezca que Iturriz-Baroja defiende el primero; porque hay también un Hurtado-Baroja que valora al segundo.

El conflicto enuncia la filosofía pesimista de Schopenhauer: del lado de la ciencia está la abulia; del lado de la vida está la voluntad. Andrés dice: “*A más comprender menos desear*”, pero Iturriz, que pone por encima de todo la vida, tampoco está de acuerdo con esta separación, tampoco acepta una dicotomía tajante voluntad / inteligencia. A propósito de esto llega a decir: “*Yo creo que hay ideas que son fuerzas*”. Aquí Baroja alude a una opinión de los regeneracionistas: una buena idea (para mejorar las condiciones de vida del pueblo, para regenerar el país), una buena idea predicada (por un líder) tiene la fuerza necesaria para mover a las masas, para luchar, para imponerse. La creencia en estas ideas-fuerza –que había propugnado el novelista y ensayista Ángel Ganivet– lleva a Iturriz, en el siguiente y último capítulo, a bromear sobre la fundación de una Orden al estilo de la Compañía de San Ignacio de Loyola, los jesuitas, Orden a la que llamaría “Compañía del Hombre”. La influencia de Nietzsche en el pensamiento regeneracionista es notable. Las ideas-fuerza con su líder no son más que las nuevas ideas, la nueva moral del superhombre: “*Esta compañía tendría la misión de enseñar el valor, la serenidad, el reposo; de arrancar toda tendencia a la humildad, a la renunciación, a la tristeza, al engaño, a la rapacidad, al sentimentalismo*”. Parece que quien se expresa es Zaratustra, el profeta de Nietzsche.

Tío y sobrino están cansados. El problema existencial persiste. Andrés no renuncia a la ciencia. Iturriz le ha dicho (cap. 3): si la ciencia no puede explicarlo todo, “*mientras tanto, ¿abstenerse de vivir?*” La respuesta es concluyente: Y ¿qué remedio queda para el hombre inteligente?

Más información en: <http://es.slideshare.net/ppajerols/el-rbol-de-la-ciencia-2>
Presentación de la obra y del autor.

ALGUNAS PAUTAS PARA EL COMENTARIO CRÍTICO DE UN FRAGMENTO DE *EL ÁRBOL DE LA CIENCIA*

- **Tipo de texto** (literario)
- **Género** al que pertenece (narrativa-novela)
- **Localización:** época, autor, obra
- La novela tiene mucho de **autobiográfica**: ¿aparece este rasgo en el texto?
- **Tema central:** Encontrarlo y conectarlo con la época y el autor
- **Temas secundarios:** se sigue el mismo orden que hemos hecho en la estructura. Valoración personal.
- **Personajes** que aparecen en el fragmento: principales y secundarios: caracterización, significación, entronque con el autor y la época. Juicio crítico. Personajes colectivos.
- **Ambientes:** mundo rural / ciudad. Aquí se podría hablar de coloquialismos y vulgarismos como conciencia de los valores ambientales. Oposición campo / ciudad. Valoración de Baroja. Confrontación del alumno ante esta valoración. Técnica impresionista en la pintura de ambientes. Técnica del retrato.
- **Alcance social del fragmento.** Realidad española del momento. Desastre del 98. Pobreza cultural. Lacras sociales, etc. En resumen, el tema de España.
- **Sentido existencial del fragmento.** Kant, Schopenhauer, Nietzsche: ideas que se entretajan en el fragmento. Valoración de las mismas y confrontación.
- **Significado del texto, conclusión personal.** Quizás el texto nos haya servido para adentrarnos en la mentalidad de Baroja: contradicciones, individualismo, pesimismo, conciencia social, juicios sobre la vida, sobre la ciencia, la universidad, la injusticia social, la miseria moral, el inconformismo, sus ideas sobre el amor, el culto a la sinceridad, etc., es decir, su concepción de la vida.

EJEMPLO DE UN TEXTO COMENTADO

5	<p><i>Tenía Andrés cierta ilusión por el nuevo curso; iba a estudiar Fisiología, y creía que el estudio de las funciones de la vida le interesaría tanto o más que una novela; pero se engañó; no fue así. Primeramente, el libro de texto era un libro estúpido, hecho con recortes de obras francesas y escrito sin claridad y sin entusiasmo; leyéndolo no se podía formar una idea clara del mecanismo de la vida; el hombre parecía, según el autor, como un armario con una serie de aparatos dentro, completamente separados los unos de los otros, como los negociados de un ministerio.</i></p>
10	<p><i>Luego, el catedrático era un hombre sin ninguna afición a lo que explicaba, un señor senador, de esos latosos, que se pasaba las tardes en el Senado discutiendo tonterías y provocando el sueño de los abuelos de la Patria.</i></p>
15	<p><i>Era imposible que con aquel texto y aquel profesor llegara nadie a sentir el deseo de penetrar en la ciencia de la vida. La Fisiología, cursándola así, parecía una cosa estólida y deslavazada, sin problemas de interés ni ningún atractivo.</i></p>
20	<p><i>Hurtado tuvo una verdadera decepción. Era indispensable tomar la Fisiología, como todo lo demás, sin entusiasmo, como uno de los obstáculos que salvar para concluir la carrera.</i></p> <p><i>Esta idea, de una serie de obstáculos, era la idea de Aracil. Él consideraba una locura el pensar que habían de encontrar un estudio agradable.</i></p> <p><i>Julio, en esto, y en caso todo, acertaba. Su gran sentido de la realidad le engañaba pocas veces.</i></p> <p><i>Aquel curso, Hurtado intimó bastante con Julio Aracil. Julio era un año o año y medio más viejo que Hurtado y parecía más hombre. Era moreno, de ojos brillantes y saltones, la cara de una expresión viva, la palabra fácil, la inteligencia rápida.</i></p>
Pío BAROJA, <i>El árbol de la ciencia</i>	
<p>➤ Tema y resumen</p> <p>El texto tiene como tema el desencanto de Andrés Hurtado ante el estudio de la Fisiología. Y se podría resumir de la siguiente manera: Andrés Hurtado tenía cierta ilusión por el nuevo curso en el que iba a estudiar Fisiología, pero sufrió una grave decepción porque ni el libro –poco claro y árido- ni el profesor –un político sin vocación por la enseñanza- eran los adecuados. Por lo tanto, parecía necesario considerar la Fisiología como un obstáculo más para concluir la carrera de Medicina, tal y como opinaba su condiscípulo Julio Aracil, del que se hizo muy amigo.</p>	

✦ Organización de las ideas

Las ideas del fragmento pueden responder al esquema siguiente:

1. Ilusión de Hurtado ante el nuevo curso (líneas 1-2)
2. Rápida decepción (líneas 3-14)
 - 2.1. Causas (3-12)
 - Libro deficiente
 - Profesor aburrido y desinteresado por la enseñanza
 - 2.2. Consecuencias (13-14)
 - Consideración de la Fisiología solo como un obstáculo en su carrera.
3. Amistad de Hurtado con Julio Aracil (15-20)
 - 3.1. Similitud entre Hurtado y Aracil: condición desagradable de los estudios
 - 3.2. Caracterización de Aracil
 - Ideológica: Gran sentido de la realidad
 - Física: Mayor que Hurtado, de palabra fácil e inteligencia rápida.

Como se puede apreciar, el texto responde a una estructura de tres partes: la primera (líneas 1-2), en la que se introduce la ilusión del protagonista por comenzar los estudios en la Universidad, y en concreto, por la asignatura de Fisiología, la segunda (líneas 3-14), donde se relata el rápido contraste entre las ilusiones y la cruda realidad, dada la escasa calidad del libro de texto y del profesor, y la consecuente decepción de Hurtado, y finalmente, la tercera parte (líneas 15-final), en que coincide con la opinión de un compañero, Julio Aracil, del que se hará muy amigo, de que los estudios solo son un obstáculo que es preciso superar para lograr aprobar la carrera.

✦ Comentario crítico.

El fragmento que vamos a comentar pertenece a la obra *El árbol de la ciencia*, del autor noventayochista Pío Baroja. En ella, el autor ha reunido numerosos recuerdos autobiográficos de sus experiencias en Madrid como estudiante de Medicina, e incluso da la impresión de que se sirva de esta novela para desarrollar sus propias opiniones sobre las filosofías de Schopenhauer, Kant y Nietzsche.

El tema principal del fragmento que nos ocupa es la decepción de Andrés Hurtado, el trasunto de Baroja, ante el nuevo curso de la carrera en el que va a estudiar Fisiología, asignatura que, en principio, consideraba que "le iba a interesar tanto o más que una novela". La desilusión está bien justificada, y las causas de la misma (libro poco claro, hecho de recortes de otras obras francesas y un profesor, político y con poca vocación pedagógica) constituyen una crítica por parte de Baroja a la enseñanza universitaria española de la época. En efecto, la enseñanza es uno de los temas, junto con la sociedad, la historia y la política, que más presente está en la ideología de los autores del 98. En este sentido debemos recordar que, precisamente, fue en 1876 cuando Giner de los Ríos creó la Institución Libre de Enseñanza, famoso intento de renovación pedagógica que no comulgaba con las enseñanzas oficiales del estado y que se convirtió en una escuela laica y privada, primero en el ámbito de la universidad y luego en los estudios de las etapas primaria y secundaria.

Los autores de esta generación del 98 consideraban que el país "estaba enfermo" en sus diversos aspectos, y, por lo tanto, debía "curarse" o "regenerarse". En el texto aparecen dos piezas "enfermas" del sistema de enseñanza universitario: los libros y los profesores. El hecho de que el libro de texto esté hecho de "recortes de libros franceses" es significativo, pues implica no solo su inadecuada confección, sino la idea de superioridad académica del país vecino con respecto a España. No debemos olvidar que los noventayochistas propugnaban, al menos en una primera etapa, la europeización de España como única salida del atraso imperante en el país.

Por otra parte, la crítica al profesor presenta, a su vez, dos causas: es un hombre sin ninguna afición y, además, un profesor que no se dedica plenamente a su actividad docente, sino que, más bien, prefiere el oficio político, porque "se pasaba las tardes en el Senado discutiendo tonterías y provocando el sueño de los abuelos de la Patria". Así, Baroja aprovecha también para criticar la poca efectividad de las sesiones del Senado en España y su mala gobernación.

La decepción ante el estudio universitario es, por tanto, una más de las desilusiones por la que pasa Andrés, personaje abúlico por naturaleza. Este tema continúa teniendo actualidad, aunque salvando las distancias, ya que el contexto histórico es muy diferente y ha transcurrido más de un siglo desde la publicación de esta obra. Pero sí es cierto que no son pocos los jóvenes que, después de decidirse por estudiar a un grado universitario y acceder a la carrera tras salvar los obstáculos de la PAU, la nota de

corte, etc, se encuentran con un panorama poco parecido al que se habían forjado en su imaginación. Por una parte, las asignaturas no presentan el contenido que pensaban; se pierden en las listas bibliográficas recomendadas, o bien dejan de consultar otras obras y creen que aprobarán únicamente con los apuntes en forma de presentaciones en power point que les facilitan los profesores. Estos constituyen otro aspecto del problema, ya que, por lo general, se muestran mucho más distantes del alumnado que los de otras etapas de la enseñanza, y en muchos casos, resultan prácticamente inaccesibles para los muchachos.

Pero también debemos considerar que todo ello son pruebas para ejercitar su madurez, ir creciendo en responsabilidad y adquiriendo una buena preparación para trabajar, ya que, hoy en día, las universidades españolas son lugares de enseñanza e investigación considerados y apreciados, y a pesar de que en algunos rankings de las mejores universidades del mundo no aparezcan –habría que averiguar los parámetros de tales estudios y estadísticas-, los alumnos bien pueden presumir de estar en condiciones de competir con los del resto de países industrializados. Ya no “se fríen huevos” en las aulas universitarias, como ocurría en tiempos de Andrés Hurtado, y las personas que van a perder el tiempo bien pronto aprenden que ese no es su lugar.

TEXTOS PARA COMENTAR:

TEXTO 1

- ¿Y en dónde has ido a buscar esa síntesis?

- Pues en Kant y en Schopenhauer sobre todo

- Mal camino –repuso Iturriz-; lee a los ingleses; la ciencia en ellos va envuelta en sentido práctico. No leas esos metafísicos alemanes; su filosofía es como un alcohol que emborracha y no alimenta. ¿Conoces el Leviatán de Hobbes? Yo te lo prestaré si quieres.

- No; ¿para qué? Después de leer a Kant y a Schopenhauer, esos filósofos franceses e ingleses dan la impresión de carros pesados que marchan chirriando y levantando polvo.

- Sí, quizá sean menos ágiles de pensamiento que los alemanes; pero, en cambio, no te alejan de la vida.

- ¿Y qué? –replicó Andrés-. Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz a donde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da? Si la vida fuera tan fuerte que le arrastrara a uno, el pensar sería una maravilla, algo como para el caminante detenerse y sentarse a la sombra de un árbol, algo como penetrar en un oasis de paz; pero la vida es estúpida, sin emociones, sin accidentes, al menos aquí, y creo que en todas partes, y el pensamiento se llena de terrores como compensación a la esterilidad emocional de la existencia.

-Estás perdido –murmuró Iturriz-. Ese intelectualismo no te puede llevar a nada bueno.

- Me llevará a saber, a conocer. ¿Hay placer más grande que éste?

PÍO BAROJA, El árbol de la ciencia

TEXTO 2

- Pero, ¿puede saber nadie cómo será su descendencia? Ahí tengo yo un amigo enfermo, estropeado, que ha tenido hace poco una niña sana, fortísima.

- Eso es muy posible. Es frecuente que un hombre robusto tenga hijos raquíticos, y al contrario, pero no importa. La única garantía de la prole es la robustez de los padres.

- Me choca en un antiintelectualista como usted esa actitud tan de intelectual –dijo Andrés.

- A mí también me choca en un intelectual como tú esa actitud de hombre de mundo. Yo te confieso, para mí nada tan repugnante como esa bestia prolífica, que entre vapores de alcohol va engendrando hijos que hay que llevar al cementerio o que si no van a engrosar los ejércitos del presidio y de la prostitución. Yo tengo verdadero odio a esa gente sin conciencia, que llena de carne enferma y podrida la tierra. Recuerdo una criada de mi casa: se casó con un idiota borracho, que no podía sostenerse a sí

mismo porque no sabía trabajar. Ella y él eran cómplices de chiquillos enfermizos y tristes, que vivían entre harapos, y aquel idiota venía a pedirme dinero creyendo que era un mérito ser padre de su abundante y repulsiva prole. La mujer, sin dientes, con el vientre constantemente abultado, tenía una indiferencia animal para los embarazos, los partos y las muertes de los niños. ¿Se ha muerto uno? Pues se hace otro, decía cínicamente. No, no debe ser lícito engendrar seres que vivan en el dolor.

Pío BAROJA, *El árbol de la ciencia*

TEXTO 3

A los pocos días de llegar a Madrid, Andrés se encontró con la desagradable sorpresa de que se iba a declarar la guerra a los Estados Unidos. Había alborotos, manifestaciones en las calles, música patriótica a todo pasto (...)

Los periódicos no decían más que necedades y bravuconadas: los yanquis no estaban preparados para la guerra; no tenían ni uniformes para sus soldados. En el país de las máquinas de coser, el hacer unos cuantos uniformes era un conflicto enorme, según se decía en Madrid. (...)

Andrés siguió los preparativos con una emoción intensa. Los periódicos traían cálculos completamente falsos. Andrés llegó a creer que había alguna razón para los optimismos.

Días antes de la derrota se encontró a Iturrioz en la calle. (...)

-De manera que ¿usted cree que vamos a la derrota?

-No a la derrota, a una cacería. Si alguno de nuestros barcos puede salvarse, será una gran cosa.

Andrés pensó que Iturrioz podía engañarse; pero pronto, los acontecimientos le dieron la razón. El desastre había sido como él decía: una cacería, una cosa ridícula.

A Andrés le indignó la indiferencia de la gente al saber la noticia. Al menos para él había creído que el español, inepto para la ciencia y la civilización, era un patriota exaltado, y se encontraba que no; después del desastre de las dos pequeñas escuadras españolas en Cuba y en Filipinas, todo el mundo iba al teatro y a los toros tan tranquilo; aquellas manifestaciones y gritos habían sido espuma, humo de paja, nada.

CUESTIONES:

1. Organización de ideas
2. Resumen y tema
3. Comentario crítico
4. Señala las relaciones sintácticas de este fragmento: *Andrés se encontró con la desagradable sorpresa de que se iba a declarar la guerra a los Estados Unidos.*
5. La narrativa española del siglo XX hasta 1939.

3. La narrativa desde 1940 a los años 70.

1. Panorama general
2. Años cuarenta: La novela de posguerra.
3. El realismo social de los cincuenta
4. La novela de los sesenta: renovación de técnicas y autores.
5. Novelistas destacados: CELA, TORRENTE, DELIBES.

1. Panorama general

La novela española de posguerra comienza con la pérdida de numerosas referencias literarias, motivada por varias razones: la muerte de algunos autores, como Unamuno, Valle-Inclán, Lorca, o el exilio de otros: Sender, Max Aub, Ayala...; la censura y la imposibilidad de importar textos de escritores extranjeros simpatizantes con la República, como Hemingway, Malraux, o Graham Greene. Además, algunas obras de décadas anteriores que introducían innovaciones en la narración, como las de Proust, Joyce o Faulkner, no influyeron en nuestra literatura hasta los años sesenta.

Así pues, después de la Guerra Civil, los narradores debieron crear una nueva tradición novelística que, en parte, retomó los **modelos de la novela realista** de Galdós o Baroja, y de esta manera se rompió la continuidad con la línea de experimentación y vanguardia anterior de preguerra.

Pronto apareció el **compromiso con la realidad** y con los principios considerados válidos tanto para los vencedores como para los vencidos en la guerra, y que intentaban plasmar sus críticas ante el nuevo régimen. En otros casos, las obras literarias mostraban un clima de **angustia individual**, explicado quizás por el ambiente que se respiraba.

La **censura** fue una circunstancia muy importante en la inmediata posguerra, aunque fue disminuyendo a lo largo de los cincuenta; en esta última década se mantuvo una **novela de contenido social y de crítica al régimen**.

Hacia los sesenta comenzó a notarse la influencia del exterior; es la época del desarrollismo, de la emigración y de la afluencia del turismo extranjero. El contenido dejó de ser fundamental y los autores empezaron a preocuparse más por la **forma de narrar**; las innovaciones técnicas, llevadas a veces al extremo, caracterizaron la prosa de esta década y la de los inicios de los setenta, y son la muestra de la mayor apertura cultural a lo foráneo. Si a esto se añade el desencanto de muchos autores respecto del papel que podía desempeñar la novela en el panorama social, es comprensible el cambio de actitud. Veamos, pues, estas tendencias recogidas en el siguiente cuadro:

Años cuarenta	Ruptura de continuidad con el pasado reciente en los que coexisten varias tendencias: la novela nacionalista , el realismo tradicional y el tremendismo , unido en ocasiones a una visión existencialista , sin olvidar las narraciones humorísticas o fantásticas .
Años cincuenta	Se incorporan técnicas del objetivismo norteamericano y la orientación preponderante es la de la novela de compromiso social
Años sesenta	Las innovaciones narrativas del siglo XX y la influencia de la novela hispanoamericana se dejan notar en la novela experimental de los sesenta

2. Años cuarenta: La novela de posguerra

2.1. La prosa del exilio

El final de la Guerra Civil provoca el exilio de muchos autores. En muchos de ellos, la exasperación inicial se volverá añoranza y profundización en la propia interioridad. Su obra aborda principalmente temas de contenido social y de recuperación de la realidad española, con la que no tuvieron contacto alguno hasta fechas muy posteriores. De todos ellos, nos fijaremos en los siguientes:

1. **MAX AUB**, de cuya narrativa destaca el ciclo de la Guerra Civil titulado *Campos*, con acontecimientos en gran medida autobiográficos sobre lo sucedido en la guerra y en los campos de concentración de Francia.
2. **RAMÓN J. SENDER**, que se ocupa fundamentalmente de indagar en la naturaleza humana: *El rey y la reina*, o de otros temas variados: históricos en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, de la guerra civil en *Réquiem por un campesino español*, su infancia y adolescencia en la *Crónica del alba* o la novela de humor *La tesis de Nancy*.
3. **ROSA CHACEL**, con novelas influidas por Ortega y Gasset, cercanas al ensayo filosófico. El tema que más desarrolla es el de la memoria como forma de recuperar la propia identidad vital, tal como aparece en *Memorias de Leticia Valle*, o en *Barrio de Maravillas*. Formalmente, utiliza la estructura en secuencias, y la elipsis, como acercamiento a las técnicas cinematográficas.
4. **FRANCISCO AYALA**, que reflexiona sobre el poder y la violencia, los vicios y los defectos humanos. Narra en primera persona y juega con distintas perspectivas sobre el mismo hecho; también utiliza la ironía, la caricatura y la parodia para conseguir mayor distancia y objetividad. Sus obras más importantes son los cuentos llamados *Los usurpadores* y la novela *El fondo del vaso*.
5. Como **ensayistas en el exilio** destacan **AMÉRICO CASTRO**, **SALVADOR DE MADARIAGA** y **MARÍAZAMBRANO**.

1.2. La novela conformista

Como ya hemos señalado, tras la Guerra Civil cambia el panorama cultural español, de manera que se establece una rígida censura política y eclesiástica, la educación se pone al servicio del régimen, se venden pocos libros, aunque sí ejemplares procedentes de la llamada "subliteratura": tebeos, novelas del oeste, fotonovelas, novelas rosa..., y el aislamiento con respecto al exterior es importante.

Por eso, la novela de los cuarenta se caracteriza por la coexistencia de varias tendencias, pero siempre con la realidad como tema literario. Hay que aclarar que esta actitud, ya iniciada durante la guerra, difiere en unos y otros autores en función de su perspectiva ideológica. Así, vamos a realizar la siguiente clasificación:

- **Novela nacionalista**, la de los vencedores, que plasman la visión ideológica de los falangistas y reivindican valores como los de la familia, la religión y un mundo dividido de forma maniquea entre vencedores y vencidos: RAFAEL GARCÍA SERRANO con *La fiel infantería*, o GONZALO TORRENTE BALLESTER con *Javier Mariño*.
- **Novela fantástica o humorística**, intentando huir de la gris realidad y superando el realismo tradicional con una visión escéptica: WENCESLAO FERNÁNDEZ FLORES con *El bosque animado*.
- **Realismo tradicional**, con la burguesía, sus valores y sus comportamientos como tema principal; de argumento muy extenso, se desarrollan en un largo periodo de tiempo, y por eso se les ha llamado "novelas-río", como por ejemplo, *La saga de los Ríos*, compuesta por varias novelas, de IGNACIO AGUSTÍ.

1.3. Los novelistas existenciales

A lo largo de la década, en este panorama novelesco tan poco atractivo, surgen, sin embargo, tres títulos que expresan la **angustia existencial**, fruto del desajuste entre sus protagonistas y la realidad sórdida en que viven, vista y contada por ellos mismos:

- a) Muy novedosa fue la aparición en 1942 de **La familia de Pascual Duarte**, de CAMILO JOSÉ CELA, cuyo protagonista es un campesino extremeño que, condenado a muerte, cuenta su vida desgraciada. El crecimiento de Pascual en una familia sumida en la miseria y sin principios morales, le da al personaje un carácter neurótico, movido por impulsos primarios, que le llevarán a la violencia gratuita y al crimen. La forma autobiográfica y el determinismo de la vida sin futuro de un inadaptado a la sociedad, se inspira en los relatos picarescos y en la novela naturalista para instalarse en un **existencialismo pesimista** (lo que se llamó **tremendismo literario**), que lo emparenta con el neorrealismo italiano y el existencialismo francés.

- b) En 1945, **Nada**, novela de CARMEN LAFORET, ganó el Premio Nadal. Con un autobiografismo sencillo y directo, narra el choque de la ilusión juvenil de la protagonista con una familia y una sociedad sórdidas y miserables que frustrarán todas sus expectativas.
 - c) En 1948 obtenía el Premio Nadal otro joven novelista llamado MIGUEL DELIBES, con **La sombra del ciprés es alargada**, novela que, aun con vacilaciones, planteaba el conflicto existencial entre las ilusiones de la infancia y el temor ante la muerte.
- Otro autor de esta época es ÁLVARO CUNQUEIRO, quien publica desde los años cuarenta novelas y relatos breves en los que predomina lo fantástico y lo mágico

2. El realismo social de los cincuenta

Durante los años cincuenta comienzan a publicarse obras literarias, pertenecientes a todos los géneros, en las que se reflejan la falta de libertad, la desigualdad social y la miseria generalizada de la sociedad española. Son obras de carácter realista porque intentan reproducir con fidelidad la realidad social. Por ello se habla de **realismo social** para referirse a este tipo de literatura, fruto de jóvenes escritores que habían sufrido la Guerra Civil como niños o adolescentes pero que eran conscientes del carácter totalitario del franquismo. No obstante, no todas las obras de estos años pueden adscribirse al realismo social, ni éste es uniforme.

Entre 1954 y 1961 se desarrolla la **novela social**, cuyo agotamiento se suele fechar en 1962 con la aparición de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos. Dentro de este tipo de narrativa, es habitual distinguir dos corrientes distintas: el **objetivismo** y el **realismo crítico**.

Los principales rasgos del **objetivismo** son los siguientes:

- Influencias del conductismo americano (behaviorismo) y del “Nouveau roman” francés, donde se da relevancia a los objetos y ambientes, y se narra en tiempos simultáneos.
- Intención de que desaparezca el narrador o, al menos, de que sus intervenciones se reduzcan lo máximo posible. Se pretende registrar sólo los comportamientos de los personajes y reproducir sus conversaciones como lo haría una cámara cinematográfica o un magnetófono, sin añadir juicios ni comentarios.
- Predominio del diálogo, que ofrece directamente la conducta y pensamientos de los personajes y evita la aparición del narrador. Los personajes quedan así caracterizados por sus hechos, actitudes y palabras, con lo que se evita explorar su interior.
- Condensación espacial y temporal; las novelas suelen transcurrir en uno o en pocos días, y desarrollarse en un único lugar.
- Linealidad narrativa. El desarrollo de los sucesos sigue la línea del tiempo, sin saltos al pasado ni anticipaciones del porvenir.

El **realismo crítico** comparte algunos de los rasgos del objetivismo: condensación espacio-temporal, narración lineal..., pero hay una intención social más explícita. Por eso, los personajes son tipos que dejan ver en sus actos los valores de la clase a la que pertenecen: obreros explotados o resignados, campesinos sufridos y esforzados, burgueses frívolos y egoístas.

Los temas de las novelas sociales tienen como denominador común la sociedad española contemporánea: el atrasado mundo rural y sus duras condiciones de vida; el mundo obrero, con las oleadas de emigrantes que llegan a las grandes ciudades; la miseria y marginación de los suburbios; la vida de la burguesía, ociosa y despreocupada.

Aunque no siempre es tajante la división entre objetivistas y novelistas del realismo crítico, suelen considerarse las siguientes agrupaciones de autores:

1. Objetivistas:

- **RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO**, autor de la novela objetivista española más importante: *El Jarama* (1955), cuya base la componen los diálogos de los personajes, reproducidos como si se tratara de la transcripción de una grabación magnetofónica. De esas conversaciones se desprende una visión crítica de la vida española, trivial y anodina, sin grandes metas ni esperanzas. Posteriormente, Ferlosio ha destacado en el género del ensayo.
- **JUAN GARCÍA HORTELANO** es autor de dos novelas objetivistas: *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*. La primera describe la vida indolente de la juventud universitaria, y la segunda retrata la rutina y apatía de un grupo de burgueses que veranean en una playa catalana. En sus siguientes novelas abandonará el objetivismo e introducirá el humor y el sarcasmo.

2. Próximos al objetivismo

- **IGNACIO ALDECOA** destaca por sus relatos breves, ejemplo de concisión narrativa y expresividad estilística, en los que busca retratar la vida cotidiana. Aunque adopta una actitud distanciada, su afecto hacia los personajes humildes y el reflejo de sus duras condiciones de vida manifiestan una postura moral y una preocupación social.
- **JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS** aúna objetivismo e intención social en sus primeras obras: *Los bravos*, *En la hoguera* y el volumen de relatos *Cabeza rapada*.
- **CARMEN MARTÍN GAITE** retrata en *Entre visillos* la vida provinciana de unas jóvenes cuya única perspectiva es el matrimonio o la soltería. Sus novelas posteriores insisten en temas como la soledad, la incomunicación o los problemas de pareja.

3. Realismo crítico

- **JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD** escribió una notable novela social, *Dos días de septiembre*, sobre el trabajo en los viñedos andaluces y los conflictos entre trabajadores, bodegueros y terratenientes.
- **ANTONIO FERRES**, **ARMANDO LÓPEZ SALINAS** y **JESÚS LÓPEZ PACHECO** denuncian, respectivamente, la emigración a la ciudad y el chabolismo (*Con las manos vacías*), las inquietudes políticas desde el punto de vista del comunismo (*La mina*) y la explotación (*Central eléctrica*)
- **JUAN GOYTISOLO** comienza su labor literaria en el realismo social, y en esta corriente destaca con la trilogía de *El mañana efímero*, la obra *Campos de Níjar*, donde aparece su compromiso político, o las dedicadas a criticar la vida de la burguesía tituladas *La isla* y *Fin de fiesta*.
- **ALFONSO GROSSO** tiende al barroquismo en la expresión de su narrativa; escribe historias individuales pero que representan a colectivos sociales: *La zanja*.
- **ANA M^a MATUTE** tiene también novelas de contenido social, pero lo que destaca en ellas es el tono poético con que describe a los personajes y los ambientes: *Pequeño tatro*, *Fiesta al Noroeste*.

Un ejemplo de novela social: *El Jarama*, de RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

Luci estaba con Santos y Carmen y Paulina; los cuatro se habían cogido en corro, por los brazos, y subían y bajaban al compás, metiendo la cabeza y saltando después hacia arriba, entre espumas. Mely se había retirado un poco y estaba por su cuenta, haciendo esfuerzos para mejorarse en su manera de nadar. Tito y Fernando se reían de su empeño.

-¿Qué pasa? -les dijo ella-. ¡Si que vosotros lo hacéis bien! Venga, marcharos ya de aquí, merluzos, no me deis la tabarra. No puede una...

Tito se burlaba:

-¡Quiere ser Esther Williams! ¡Se lo ha creído!

-¡Idiota!

Tito se acercó a ella y la cogió por un tobillo y tiraba, riéndose...

-¡¡Suelta, asqueroso, suéltame...!! -gritaba Mely, agitando los brazos, para no hundir la cabeza.

Vino Fernando por detrás y saltó a las espaldas de Tito, hasta sumergirlo del todo. Mely, ya libre, miraba el forcejeo inestable de Fernando y adivinaba al otro debatiéndose por debajo del agua.

-¡Eso es! ¡Tenlo un rato! ¡Por idiota!

4. La novela de los sesenta: renovación de técnicas y autores

Durante los años sesenta se produjo la decadencia del realismo social. La nueva literatura hizo hincapié en la renovación de la estructura, la forma, el lenguaje y el estilo de los textos literarios; por ello ha recibido el nombre de **literatura experimental**. Se abandona la concepción de la literatura como arma directa de lucha política, y las obras tienden ahora a bucear en la memoria, en la experiencia personal y a reflejar estados de conciencia. Esta idea, extendida antes a la poesía y más tarde al teatro, es parte de la profunda transformación que sufrió la sociedad española en esta época.

En la novela, los autores centran sus esfuerzos en la en la renovación formal y en la experimentación técnica y lingüística, sobre todo por diversas influencias, que provienen de la novela hispanoamericana, con autores como Vargas Llosa, García Márquez o Julio Cortázar; de cuatro novelistas que propiciaron, desde principios del siglo XX, los cambios del arte narrativo: Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce y William Faulkner: todos ellos son leídos e imitados por los autores de los sesenta españoles; el “nouveau roman” francés y la crítica formalista y estructuralista. Ello conforma una nueva concepción de la novela que entronca con la prosa vanguardista de los años 20 y 30.

Algunas características generales de esta novela neovanguardista son las siguientes:

- El argumento pierde importancia y la acción es mínima. Se mezclan sucesos fantásticos con otros verosímiles.
- Los personajes ya no son seres definidos de los que conocemos su historia y sus costumbres, sino que no tienen forma, se cosifican, son borrosos e inconcretos, y permiten la existencia de frecuentes monólogos del autor.
- El espacio se reduce y comprime, e incluso desaparece como sitio físico para convertirse en el marco impreciso del argumento.
- El tiempo se fragmenta; se evita el relato cronológico lineal mezclando los saltos atrás, hacia el pasado (analepsis) con las anticipaciones (prolepsis). El caos temporal convierte el texto en un rompecabezas que el lector debe reconstruir.
- La estructura está pensada muchas veces para crear la sensación de laberinto, que el lector ha de recorrer. Es frecuente que quede abierta, dejando a la imaginación la posible conclusión del argumento. No presenta planteamiento, nudo ni desenlace, y se suele usar el contrapunto si varias historias se combinan, o la técnica caleidoscópica, si son muchas anécdotas y personajes.
- Se lleva a cabo un uso flexible de las personas narrativas y del punto de vista: usan la 1ª, que permite el análisis del protagonista en crisis, la 3ª o narrador omnisciente, y la 2ª, el denominado “tú autorreflexivo”, que permite la intromisión del autor-narrador. Además, se ofrecen en la misma obra distintas perspectivas de la misma realidad, según se trate de uno u otro personaje el que cuente la historia.
- La demolición de los elementos tradicionales de la novela: trama, personajes, espacio, tiempo, estructura... hace que se pueda hablar de **antinovela**, en referencia a estas obras, ya que se cuestiona la esencia misma de la novela, con lo que los relatos acaban por convertirse en metaliteratura, al tener a la propia literatura como el tema esencial del texto.
- La renovación lingüística se advierte, en unos casos, en el léxico rebuscado y la sintaxis compleja, y en otros, en la frase breve, casi telegráfica, y en el lenguaje coloquial.
- Los recursos técnicos empleados son muy variados: hay novelas que dificultan la lectura suprimiendo los signos de puntuación; se eliminan partes y capítulos, prescindiendo de cualquier división o sustituyéndola por fragmentos separados por espacios en blanco; se juega con la tipografía: páginas en blanco, distintos tipos de letra, dibujos; se emplea repetidamente el monólogo interior y el estilo indirecto libre, que permite la introspección del personaje y el reflejo de sus pensamientos, tal como brotarían de su conciencia: ideas caóticas, recuerdos, asociaciones, mediante una sintaxis deshilvanada y con elipsis; disminuye el papel del diálogo, en oposición a la corriente novelística del realismo social; las descripciones dotan a los objetos de un valor en sí mismos, y la realidad se convierte en simbólica; se incorporan a las novelas otros textos, literarios o no: anuncios, informes jurídicos, artículos periodísticos. Todo esto, añadido a las referencias a otras obras, exige lectores cultos y activos para descifrar el sentido de los textos.

Los novelistas españoles más destacados de los años sesenta son los siguientes:

1. **LUIS MARTÍN-SANTOS** publicó en 1962 *Tiempo de silencio*, novela pionera de la experimentación narrativa posterior, pues rompe estéticamente con la novela social: frente a la sencillez expresiva, se introducen digresiones ajenas a la trama central del argumento; se emplean monólogos interiores; se usa una lengua rebuscada, con hipérboles, perífrasis, paralelismos, enumeraciones, numerosos incisos explicativos, etc., lo que sirve para subrayar paródicamente el contraste con la sórdida realidad a la que se aplica: burdeles, chabolas, cárceles. *Tiempo de silencio* sigue expresando, como las novelas anteriores, una visión crítica de la sociedad española y de los valores y mitos nacionales (la Castilla del 98, Ortega y Gasset, El Escorial...), y además, incorpora una vertiente existencial al mostrar unos personajes frustrados, sin ilusiones, degradados y egoístas.
2. **JUAN MARSÉ**, que escribió novelas sociales a principios de los sesenta, se incorporó a las corrientes novelísticas renovadoras con *Últimas tardes con Teresa* (1966), sátira de la burguesía progresista y de los estudiantes comprometidos de esos años, en la que adopta para la crítica social un tono humorístico e irónico. Similares rasgos tiene la siguiente novela, *La oscura historia de la prima Montse*. Posteriormente publica *Si te dicen que caí* (1973), relato ambientado en los suburbios de la Barcelona de la posguerra, y *El amante bilingüe*, donde muestra su postura antinacionalista respecto a la sociedad catalana.
3. **JUAN BENET** expresa su voluntad experimental con *Volverás a Región* (1967), una novela difícil, con una sintaxis compleja que muestra un mundo y unos personajes en descomposición. El hermetismo de Benet llega a su cumbre en *Saúl ante Samuel*, aunque en novelas posteriores se va a atenuar: *Herrumbrosas lanzas*.
4. **JUAN GOYTISOLO**, un poco tratado en el capítulo de la novela social, se sumó a la experimentación narrativa con *Señas de identidad* (1966), en la que el autor cuestiona los valores de la sociedad y las convenciones de la literatura; utiliza una nueva estética, con diferentes personas narrativas, sin signos de puntuación, textos de diversa índole, diferentes idiomas, tiradas de versos libres... Esta obra se continúa, en una especie de trilogía, en *Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin Tierra*. En estas tres novelas, Goytisolo se sumerge en la conciencia del protagonista, quien, al buscar su identidad, sondea desde ella el ser de España. El resultado será una completa ruptura de ese personaje con su país y con la civilización occidental en general, para unirse a la civilización árabe. Las demás novelas de este autor demuestran su incesante voluntad renovadora: *Makbara*, *Paisajes después de la batalla*, *La saga de los Marx*.
5. **LUIS GOYTISOLO** también se inició con novelas próximas al realismo social, pero en la tetralogía *Antagonía* muestra de forma ejemplar algunos de los rasgos más característicos de la novela experimental: reflexión metaliteraria, virtuosismo técnico, abundancia de referencias culturales, ingredientes autobiográficos.

5. NOVELISTAS DESTACADOS: CAMILO JOSÉ CELA, GONZALO TORRENTE BALLESTER y MIGUEL DELIBES.

Estos tres escritores comienzan su obra en la posguerra, aunque continuarán prácticamente en todo el siglo XX.

- a) **CAMILO JOSÉ CELA** (1916-2002) es autor de una obra extensa y variada: poesía, artículos periodísticos, tomos de memorias, novelas, relatos cortos, libros de viajes; entre estos últimos destaca, por ejemplo, el de *Viaje a la Alcarria* (1948), de enorme calidad descriptiva paisajística y de personas. Sus relatos, cuentos y novelas cortas se recogieron en numerosos volúmenes, como *El gallego y su cuadrilla*, y aquí se observan los rasgos que resultan característicos también de sus novelas: ingenio, observación costumbrista, estilo bronco, atracción por la violencia, por el sexo y por lo morboso, etc. Fueron precisamente sus novelas las que proporcionaron a Cela su fama como escritor. Muy conocidas son *La familia de Pascual Duarte* (1942), que inaugura la corriente del "tremendismo literario", consistente en mostrar todo lo

sórdido y terrible de la realidad de la España de entonces. Esta obra supuso un revulsivo en un ambiente de narrativa triunfalista, y de hecho, abrió un camino a la narrativa de posguerra. Otras obras destacadas son *Pabellón de reposo*, *La colmena* (1951), de protagonista colectivo y experimental por las técnicas empleadas: múltiples secuencias, reducción espacio-temporal, contrapunto, behaviorismo. Presenta la vida en el Madrid de la inmediata posguerra, con sus miserias económicas y morales, con un argumento mínimo y dos motivos constantes que siempre mueven a los personajes: el sexo y el hambre; está cargada de pesimismo, y es de final abierto. Entre sus novelas posteriores son importantes *San Camilo*, 1936, con técnicas experimentales de los sesenta; *Oficio de tinieblas*, *Mazurca para dos muertos* (1983), con un lenguaje muy barroco y complicado y desarrollada en la Galicia rural, o *Madera de boj*. Es un autor que sobresale por su interés en experimentar nuevos caminos narrativos y la capacidad para cambiar de modelo novelístico. Le concedieron el Premio Nobel de Literatura en 1989.

- b) GONZALO TORRENTE BALLESTER (1910-1999) destaca en épocas posteriores, sobre todo con la novela realista de *Los gozos y las sombras* (1957-1962), sobre la Galicia de los años de la República, y con *La saga/fuga de J.B.* (1972), novela de carácter intelectual basada en el monólogo interior, y que parece ser una parodia de las innovaciones narrativas de los años sesenta.
- c) MIGUEL DELIBES (1920), hombre discreto, que ha propugnado toda su vida la vuelta a la naturaleza, el rechazo a la vida mecanizada y la defensa de los desposeídos. Su trayectoria narrativa constituye una síntesis de las tendencias literarias desde la posguerra hasta la actualidad, desde su novela *La sombra del ciprés es alargada* (1948), de tipo existencial, hasta *El hereje* (1998), novela histórica de distintos ambientes y personajes. Son obras destacadas suyas *La hoja roja*, *El camino* (1950), donde aparecen sus rasgos típicos como escritor: el mundo rural como paraíso perdido y el afecto hacia los humildes, *Cinco horas con Mario* (1966), soliloquio de una mujer ante su marido, que acaba de morir y al que está velando, y que retrata las dos visiones de la realidad de la España de aquellos años: la de la mujer, Carmen, preocupada por el dinero, la religión, el ascenso social, y la del marido difunto, Mario, un intelectual que intentaba ser solidario y luchar por la justicia social. Otras novelas son *Las ratas* y *Los santos inocentes* (1981), expresión de muchas de sus preocupaciones: el mundo campesino, la desigualdad social o la explotación de los débiles. Los rasgos generales de sus novelas son el dominio del castellano, su capacidad para plasmar las voces más diversas (el habla campesina, el registro coloquial, la lengua familiar, el lenguaje infantil, el habla de las clases medias) y su facilidad para captar tipos y ambientes.

Un ejemplo de *Cinco horas con Mario*, de Miguel DELIBES

Que el día que Armando me dijo "Mario es enemigo de las multitudes", respiré, pero yo no sé, si eres enemigo de las multitudes, a qué tanto con los obreros, que hay que ver los que son, millones de millones, y con los paletos, que Valen se troncha con tu manía de los paletos, que lo que ella dice, "hambre ni pun, hija, que matan unos cerdos que para mí los quisiera yo". Una de dos, Mario, que no hay quien te entienda, o eres enemigo o eres amigo, pero si eres amigo, júntate con tus iguales, zascandil, que es lo que te corresponde y deja en paz a los obreros y a los paletos, que ya saben tenerse solos, ya le oyes a Paco, buenos están, y las criadas mismas, que hoy todo el mundo pide la luna. Lo he comentado con Valen muchísimas veces que parece que jugáis a los despropósitos, cariño, mucho Dios, mucho prójimo, pero si los pobres estudian y dejan de ser pobres, ¿quieres decirme con quiénes vamos a ejercitar la caridad? ¡Anda, dime, que tenéis cada salida! Y es que no os dais cuenta, porque si esto solamente lo pensaras, vaya, mal estaría pero pase, pero es que no, hay que escribirlo, y escribirlo con mayúsculas, hale, bien grande, que nadie se quede sin verlo, como a ti te gusta. Si un día se quemase "El Correo", qué felicidad, Mario, créeme, que lo que estáis haciendo en el periodicucho ése es labor del demonio, confundiendo a los infelices y llenándoles la cabeza de pájaros (...) y lo peor es que tu hijo viene con las mismas mañas, ya le oíste ayer, "mamá, esos son convencionalismos estúpidos", date cuenta, pero de malos modos, ¿eh?, menudo sofocón, media hora llorando en el baño, te lo prometo, sin poder salir. Luego dices, prefiero yo mil veces a Menchu, con toda su vagancia, que a estos jovencitos, que no sé si la Universidad o qué pero salen todos medio rojos, sin la menor consideración, que Menchu, estudie o no, por lo menos es dócil, y mal que bien aprobará la reválida de cuarto, tenlo por seguro, y ya está bien, que una chica no debe saber más, Mario, hay que darla tiempo de ser mujer, que a fin de cuentas es lo suyo. Después de todo, el bachillerato elemental es hoy más que el bachillerato de nuestro tiempo, Mario, dónde va, y de que pase el luto, la niña se lucirá, y como es monilla y tiene mano izquierda, no le faltará un enjambre alrededor, y si no, al tiempo, que de algo ha de servirme la experiencia y ya me preocuparé yo de que acierte a elegir, ella es dócil y desde chiquitina no se compra un alfiler sin consultarme. Tú dirás, ya lo sé, que estrangulo su personalidad, que me pones mala, grandísimo alcornoque, porque si personalidad es negarse a llevar luto por un padre o faltar al respeto a una madre, yo no quiero hijos con personalidad, ya lo sabes, con la tuya he tenido

bastante, que mis ideas no son tan malas, después de todo, y, o poco valgo, o mis ideas han de ser las de mis hijos, que hasta al insolente de Mario pienso meterlo en cintura, óyelo bien, y si quiere pensar por su cuenta que lo gane y se vaya a pensar a otra parte, que mientras viva bajo mi techo, los que de mí dependan han de pensar como yo mande. No te rías, Mario, pero una autoridad fuerte es la garantía del orden, acuérdate de la República, no es que yo me lo invente, aquí y en todas partes, y el orden hay que mantenerle por las buenas o por las malas. O se es, o no se es, que diría la pobre mamá.

- Otros autores de esta época son CARMEN LAFORET, con cuya novela *Nada* (1945) describe el mezquino ambiente de la Barcelona de la posguerra, y ÁLVARO CUNQUEIRO, quien publica desde los años cuarenta novelas y relatos breves en los que predomina lo fantástico y lo mágico

4. La narrativa desde los años 70 hasta nuestros días:

1. Panorama general

2. Formas y contenidos de la novela: 1970 - 1990

3. Las generaciones de escritores

4. Las tendencias literarias

5. La narrativa actual: escritores y géneros novelísticos

1. Panorama general

Tras la muerte de Franco, el régimen democrático abolió la censura, con lo que España pudo reincorporarse al juego literario mundial. Por primera vez en muchos años, la creación española se construía en libertad y en contacto estrecho con América y Europa. La comunidad literaria mundial reconoció este hecho distinguiendo con el Premio Nobel a **Vicente Aleixandre** en 1977, después del concedido a un exiliado republicano en 1959: **Juan Ramón Jiménez**. Posteriormente, se concedió el galardón en 1989 a **Camilo José Cela**.

Así, la libertad y la creciente interrelación política, económica y cultural con Europa ha tenido como consecuencia que hayamos asistido a un proceso de homogeneización literaria, ya que las corrientes y tendencias que se han impuesto en España lo han hecho a escala europea y, en ocasiones, mundial.

2. Formas y contenidos de la novela: 1970 -1990

Este período se caracteriza por su desarrollo confuso y, a veces, contradictorio. La multiplicidad de tendencias y corrientes fue tal que resulta muy difícil trazar un esbozo general. Pero resulta necesario reconocer algunos rasgos generales:

- a) En primer lugar, la novela de esta época se caracteriza por la **crisis del compromiso**. La narración concebida como un instrumento de conciencia social con fines políticos cae en descrédito. Aunque novelas como *La saga / fuga de J.B.* (1972), de **Gonzalo Torrente Ballester**, ya anunciaban una nueva época, este proceso sólo se generalizará tras la muerte de Franco. Esta crisis, que ya había acaecido en Europa, se produjo más tarde en España debido a que la dictadura había mantenido unas condiciones que favorecían la efervescencia política. Pero, además, influyeron otras razones para esta nueva tendencia, como la lectura de la literatura

extranjera que ya no se dedicaba a los temas comprometidos, la de las novelas hispanoamericanas –con su exaltación de los elementos fantásticos–, y el fin de la dictadura, que permitió la libre expresión de las ideas políticas y no a través de subterfugios literarios. Fue tal la renuencia a tratar la realidad social, que resulta casi imposible encontrar novelas desde 1975 y la década de los ochenta que aludan a acontecimientos tan esenciales de España como el paro, el terrorismo, las amenazas golpistas o el felipismo. Incluso se prefirió ambientar la novela en épocas o escenarios alejados de la realidad española.

- b) El terreno donde se movió la narrativa de estos años fue el de la **individualidad y los sentimientos**. Se produjo un cambio del centro de interés: del nosotros (lo social) pasó al yo (lo individual). Gran parte de la producción se centró en el análisis pormenorizado, y con gran sensibilidad, de los sentimientos humanos: el amor, la amistad, el miedo a la muerte, el orgullo... fueron tratados desde una perspectiva individual e íntima, sin incidencia social; se pretendió analizar las acciones humanas como consecuencia de unas pasiones determinadas, y no como productos de la sociedad: un auge de la introspección.
- c) Otra de las características fue la **vuelta al relato tradicional**. Tras la oleada experimentalista de los 70 se impondrá el relato tradicional, de desarrollo lineal, de narrador único y muchas veces omnisciente, con capítulos o secuencias más o menos extensas. Volvió el predominio del **interés por la trama** por encima de todo lo demás. Las novelas se vuelven a entender como ficción de unos hechos que el lector ha de considerar como si fueran verdaderos, según ocurría en la narrativa tradicional; así se pretende recobrar al lector y el **placer de leer**. No se trata de literatura comprometida en absoluto.
- d) Se alejan del juego literario y del experimentalismo
- e) Temáticamente, el **intimismo** y cierto existencialismo son comunes a muchos de estos relatos. Por ello, el espacio y la **ambientación** deben ser **realistas** y servir de marco a las preocupaciones de los personajes. Así se explica las numerosas novelas que suceden en lugares exóticos o en épocas pasadas.
- f) Se percibe cierto **romanticismo** en la abundancia de **personajes solitarios** y desolados, y en la frecuencia de temas como la muerte o el amor, en el gusto por la indefinición y el **misterio** y en la incapacidad de los seres de comprender el mundo, ante el que se muestran indecisos. Pero no se explica el mundo, sino sólo los **problemas individuales** e íntimos.
- g) Estos rasgos influyen en el **estilo**, ya que se escogió un **tono narrativo íntimo**; el narrador abandonará la asepsia o la grandilocuencia y empeará un tono cálido, de amigo íntimo, y todo ello sin olvidar la pulcritud de léxico y estilo, puesto que, técnicamente, son novelas bien construidas. Se escribe con sencillez, pero buscando la belleza, y se obtendrá una prosa de fácil y agradable lectura. Es importante también señalar la utilización del **humor** y la **ironía** inteligente como una de las constantes de las tramas y del propio estilo de los autores de estos años.

3. Las generaciones de escritores

Las circunstancias históricas y políticas permitieron que diferentes generaciones de escritores, con formación literaria y vivencias muy disímiles, confluyeran en la época 1970-1990.

- En primer lugar habría que referirse a la **generación de la posguerra**; escritores que vivieron la guerra civil y que heredaron el panorama literario de posguerra, tras el exilio de otros. Estos autores continúan publicando durante estos años, y, pese a hacer ciertas concesiones a las modas literarias que van surgiendo, mantienen su estilo personal: CELA, DELIBES, TORRENTE BALLESTER.
- En segundo lugar estaría la llamada **generación del 50 o del medio siglo**. Se trata de aquellos escritores que se iniciaron en la novela social y que fueron abandonando sus modelos narrativos previos para adaptarse a la nueva realidad literaria: JUAN GARCÍA HORTELANO, JUAN MARSÉ, CARMEN MARTÍN GAITE, etc
- Un tercer grupo se da a conocer en los sesenta, y se caracteriza por su ruptura con el realismo y su afán experimentador: JUAN BENET, JUAN GOYTISOLO, JOSÁ M^a GUEL BENZU, etc.

- Finalmente, la generación de escritores que se dio a conocer en los 80, cuyos rasgos son los enunciados para esta época: EDUARDO MENDOZA, JULIO LLAMAZARES, JESÚS FERRERO, ANTONIO MUÑOZ MOLINA, FÉLIX DE AZÚA.

4. Las tendencias literarias

El panorama narrativo del período que estamos tratando resulta de muy difícil clasificación temática, sobre todo debido al **eclecticismo** o la suma y aceptación de influencias diversas y hasta opuestas. Ello, junto a la influencia que las modas editoriales y las necesidades del mercado tuvieron sobre la obra de los escritores, ayudó a que se mezclaran, en una misma obra, el elemento amoroso y la novela histórica y de aventuras, o que sobre el molde de una novela negra se construyera una historia de amor. Por ello, vamos a optar por una clasificación que debe manejarse con cautela, ya que muchos de sus títulos pueden adscribirse a varios apartados a la vez:

RECUPERACIÓN DE GÉNEROS MENORES (relacionados con la literatura de consumo: se utiliza el molde estructural de este tipo de relato y se mejoran contenidos y estilo)	NOVELA FANTÁSTICA: <i>La saga/fuga de J.B.</i> , de TORRENTE BALLESTER (nov. de inicio) <i>La torre herida por el rayo</i> , de Fernando ARRABAL En Europa, <i>La historia interminable</i> , de Michael ENDE.
	NOVELAS DE AVENTURAS: emparentadas con las fantásticas, o de autores decimonónicos como Julio Verne, Emilio Salgari o Stevenson: <i>El oro de los sueños</i> , <i>La tierra del tiempo perdido</i> , de José Mª MERINO
	NOVELAS POLICÍACAS: su molde estructural sirvió para describir la sociedad actual o criticarla: novelas de la serie del detective Pepe Carvalho, de Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN (<i>Tatuaje</i> , <i>Asesinato en el comité central</i>), o las de Eduardo MENDOZA: <i>La verdad sobre el caso Savolta</i> , <i>La ciudad de los prodigios</i> .
	LIBROS AUTOBIOGRÁFICOS O DE MEMORIAS: <i>La arboleda perdida</i> , de Rafael ALBERTI, <i>Confieso que he vivido</i> , de Pablo NERUDA, <i>Trilogía de Madrid</i> , de Francisco UMBRAL, o <i>Retrato del artista en 1956</i> , de Jaime GIL DE BIEDMA.
NOVELA INTROSPECTIVA Y SENTIMENTAL (relacionadas con las novelas del XIX como <i>La Regenta</i> , <i>Madame Bovary</i> , se utiliza para analizar el alma humana en profundidad)	NOVELA INTROSPECTIVA: <i>El río de la luna</i> , de José Mª GUEL BENZU, <i>La sonrisa etrusca</i> , de José Luis SAMPEDRO, <i>Diario de un hombre humillado</i> , de Félix de AZÚA.
	NOVELAS SENTIMENTALES (con pasión amorosa): <i>Opium</i> , de Jesús FERRERO, <i>El desorden de tu nombre</i> , de Juan José MILLÁS.
	NOVELAS SENTIMENTALES (con perspectiva femenina): <i>Te trataré como una reina</i> , de Rosa MONTERO, <i>El sur</i> , de Adelaida GARCÍA MORALES, <i>Queda la noche</i> , de Soledad PUÉRTOLAS, <i>Barrio de Maravillas</i> , de Rosa CHACEL.
NOVELA HISTÓRICA (como en el resto de Europa: <i>El nombre de la rosa</i> , <i>Yo, Claudio</i> , <i>Memorias de Adriano</i>)	NOVELA HISTÓRICA EN ESPAÑA: <i>Yo, el rey</i> , de VALLEJO NÁJERA, <i>Crónica del rey pasmado</i> , de G. TORRENTE BALLESTER, <i>Extramuros</i> , de Jesús FERNÁNDEZ SANTOS
NOVELA INTELLECTUAL (sobre metaliteratura o cómo se realiza una novela, y lírica)	NOVELA DE LA CORRIENTE DE METALITERATURA: <i>Beatus ille</i> , de Antonio MUÑOZ MOLINA
	NOVELA LÍRICA O POEMÁTICA: <i>La lluvia amarilla</i> , de Julio LLAMAZARES

5. La narrativa actual: escritores y géneros novelísticos

Tanto la última década del milenio como la primera del siglo XXI se han revelado como una continuación de las líneas de los años anteriores. Desde 1973, las multinacionales han copado los mercados mundiales de energía y petróleo, medios de comunicación y tecnologías de la información. Ello ha permitido que la cultura sufra un proceso de globalización mediante la televisión, y sobre todo, internet.

Además, hay que tener en cuenta que el libro se ha convertido en **objeto de consumo**, y las editoriales (unas desaparecen, como Bruguera, y aparecen otras, como Ediciones B, Mondadori, Alfaguara) no sólo atienden a los lectores, sino que además deben crearlos. De ahí la abundancia de publicidad, premios literarios, listas de libros más vendidos, suplementos literarios de los periódicos, ferias del libro, firmas de libros en grandes almacenes y la incorporación al mundo de la narrativa de conocidos periodistas, políticos o presentadores de televisión.

Asimismo, es importante destacar que estos narradores contemporáneos suelen también colaborar con algunos periódicos a través de diversos artículos de opinión y columnas, en las que, utilizando gran variedad de estilos y tonos, analizan numerosos temas de la actualidad, tanto de España como de alguna otra parte del mundo; por ejemplo, Juan José Millás o Manuel Vicent en *El País*, Antonio Gala o Arcadi Espada en *El Mundo*, o José Manuel de Prada en el *ABC*.

Durante los años 90, se ha producido la consolidación de autores surgidos en las décadas anteriores, y a la larga lista de estos escritores se ha unido una nueva generación bastante heterogénea, pues difieren en los géneros que cultivan, en su estilo e incluso en su edad. Son **Almudena Grandes**, **Luis Landero**, **Javier Marías** o **Maruja Torres**, entre otros muchos. Veamos cuáles han sido las aportaciones a los géneros de los años anteriores, y alguno nuevo que ha aparecido:

RECUPERACIÓN DE GÉNEROS MENORES	NOVELA DE AVENTURAS: Arturo PÉREZ-REVERTE: <i>El maestro de esgrima</i> , <i>La tabla de Flandes</i> , <i>El Club Dumas</i> , <i>El pintor de batallas</i> o la saga de <i>El capitán Alatriste</i> .
	NOVELAS POLÍCIACAS: Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, Juan MADRID (<i>Días contados</i>)
	NOVELA ERÓTICA: <i>Las edades de Lulú</i> , de Almudena GRANDES, <i>Elogio de la madrastra</i> , de Mario VARGAS LLOSA
NOVELA INTROSPECTIVA Y SENTIMENTAL	NOVELA INTIMISTA: <i>Juegos de la edad tardía</i> , de Luis LANDERO, <i>Todas las almas</i> , <i>Mañana en la batalla piensa en mí</i> , <i>Corazón tan blanco</i> , de Javier MARÍAS, <i>La reina de las nieves</i> . De Carmen MARTÍN GAITE, <i>El jinete polaco</i> , de Antonio MUÑOZ MOLINA, <i>Los cuadernos de don Rigoberto</i> , de Mario VARGAS LLOSA, <i>La casa de los espíritus</i> , y otros de Isabel ALLENDE.
NOVELA HISTÓRICA	NOVELA HISTÓRICA: <i>En busca del unicornio</i> , de Juan ESLAVA GALÁN, <i>Urraca</i> , de Lourdes ORTIZ, <i>Los girasoles ciegos</i> , de Alberto MÉNDEZ.
NOVELA INTELLECTUAL	NOVELA CULTURALISTA: (tendencia heterogénea: evocación de épocas pasadas, ambientes exquisitos vinculados con la belleza, motivos legendarios o mitológicos, reflexión acerca del proceso creativo): <i>Los dominios del lobo</i> , de Javier MARÍAS, <i>El metro de platino iridiado</i> , de Álvaro POMBO, <i>Los melómanos</i> , de Álvaro del AMO.
NOVELA EXPERIMENTAL	Ha continuado en Juan BENET: <i>Saúl ante Samuel</i> , o Miguel ESPINOSA: <i>La fea burguesía</i> , y está presente en novelistas jóvenes como corriente minoritaria: Julián RÍOS, Aliocha COLL
NOVELA DE AUTOFICCIÓN	Utiliza la vida real del escritor como materia novelable; se difumina la frontera entre realidad y ficción: <i>Soldados de Salamina</i> , de Javier CERCAS, <i>Negra espalda del tiempo</i> , de Javier MARÍAS, <i>París no se acaba nunca</i> , de Enrique VILA-MATAS
NOVELA DE LA GUERRA CIVIL Y LA POSGUERRA	Relacionado con el apartado anterior: <i>Si te dicen que caí</i> , de Juan MARSÉ (aunque es de 1973), <i>Soldados de Salamina</i> , de Javier CERCAS, <i>Los girasoles ciegos</i> , de Alberto MÉNDEZ
NOVELA DE "ALTER POP"	NOVELA DE LA GENERACIÓN "NOCILLA": (nombre debido al título de los libros de su principal representante, Agustín FERNÁNDEZ MALLO: <i>Nocilla experience</i> , <i>Nocilla dream</i> . Otros son Germán SIERRA y Javier CALVO. Se percibe en ellos el influjo de la estética híbrida y fragmentaria de las nuevas tecnologías: blogs, wikis, youtube, facebook, chats.
NEOCOSTUMBRISMO JUVENIL O GENERACIÓN X	Surge tras la caída del muro de Berlín (1989); su representante es Ángel MAÑAS, con <i>Historias de Kronen</i> (1994). En esta obra, unos jóvenes deambulan por la ciudad sin más referencia que la del grupo y lo que en cada momento les apetece. El lenguaje oral, la jerga juvenil, las referencias a lo más inmediato, la admiración por autores extranjeros como Bret Easton ELLIS, BUKOWSKI, Douglas COPELAND y la ausencia de valores caracterizan a esta generación. Autores: Lucía ETXEBERRÍA, Daniel MÚGICA, Ray LORIGA.

ALBERTO MÉNDEZ, *Los girasoles ciegos*.

AUTOR

Nos encontramos delante de un texto narrativo en el que se nos muestran cuatro historias interrelacionadas entre sí de cuatro derrotas, que transcurren en la posguerra civil española. Donde se nos muestra hasta dónde puede llegar el hombre por mantener firme su ideología y principios, aún estando rodeado de muerte y del más terrible miedo. Y a la vez, el abuso de poder que los simpatizantes franquistas ejercían sobre el contrario. Se nos da a entender que es necesario conocer la historia para poder conocer el presente.

El **autor** de esta obra es **Alberto Méndez** (Madrid, 1941- 2004), hijo del traductor José Méndez Herrera, fue un narrador español. Nació en Madrid, donde transcurrió su infancia. Estudió bachillerato en Roma (Italia) y se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. Trabajó en grupos editoriales nacionales e internacionales. En 2002 quedó finalista en el Premio Internacional de cuentos Max Aub, con uno de los relatos de *Los girasoles ciegos*, su primer libro narrativo e inspiración de la película homónima.

Galardonado a título póstumo con el Premio Nacional de Narrativa (España) 2005 por el libro de cuentos *Los girasoles ciegos*, ambientado en la Guerra Civil Española, con ésta, su primer obra publicada, obtuvo también los Premios Setenil y de la Crítica poco antes de su muerte.

Aunque no se dedicó a la literatura hasta sus últimos años, Méndez trabajó en estrecha relación con ella. Fue redactor en las editoriales Les Punxes, Ciencia Nueva y Montena, entre otras, colaboró en puestas dramáticas de TVE y fue guionista con Pilar Miró. Estuvo afiliado al Partido Comunista de España.

LOS GIRASOLES CIEGOS

La obra publicada en 2004 por Editorial Anagrama y ambientada en la Guerra Civil Española es el regreso a las historias reales de la posguerra usada ya por narradores en "voz baja" acercándose a la dura realidad de amigos, familiares desaparecidos o ausencias irreparables provocadas por la guerra. Son historias de tiempos de silencio, sutilmente engarzadas entre sí, contadas desde el mismo lenguaje pero con estilos diversos de narradores que van perfilando la protagonista de la narración: la derrota. Según se cita en la contraportada de alguna edición del mismo: "Todo lo que se narra en este libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto, porque la certidumbre necesita de aquiescencia y la aquiescencia necesita de la estadística. Fueron tantos los horrores que, al final, todos los miedos, todos los sufrimientos, todos los dramas, sólo tienen en común una cosa: Los muertos."

La obra ha inspirado la película homónima estrenada recientemente dirigida por José Luis Cuerda y coescrita por el gran guionista Rafael Azcona. Está protagonizada por los actores españoles Javier Cámara y Maribel Verdú.

Argumento

Los girasoles ciegos es un libro de cuentos articulado a lo largo de cuatro historias- cuatro derrotas, dice el autor- que transcurren entre el período quizá más duro de la posguerra, que va desde 1936 a 1942, y que siendo totalmente independientes están hábilmente entrelazadas entre sí. Sus personajes son seres vencidos. Seres que se encuentran en un camino sin retorno recorriendo una senda de dolorosa entrega e ignorantes de en qué momento su ya maltrecha existencia dará de bruces contra el polvo.

El **primer relato**, o primera derrota, nos habla del capitán Alegría. Oficial del ejército fascista, Carlos Alegría se rinde a los republicanos cuando las tropas golpistas están entrando en Madrid. Postura que, lógicamente, no es entendida por ninguno de los dos bandos, pero que el oficial explica que toma, entre otras muchas razones aparentemente arbitrarias, porque sus correligionarios no querían ganar la guerra, sino matar al enemigo. Su entrega le acallará la mala conciencia de haber sido miembro de un

ejército que, para vencer, ha tenido que cometer tantas atrocidades y crímenes Como dice Ramón Pedregal a propósito de una reseña sobre el libro: “El capitán Alegría es un Bartleby que cuestiona la norma de aquellos con los que vive y no puede abandonar su visión de lo que ocurre”.

La **segunda derrota**, quizá el relato más logrado y sobrecogedor de los cuatro, nos cuenta el breve periplo de un joven poeta que huye de los vencedores hacia las montañas asturianas en compañía de su mujer embarazada. En medio de la soledad y el frío la muchacha da a luz a un niño y muere tras el parto. A través de un diario íntimo, donde el adolescente deja escrito su miedo, se nos va poniendo en antecedentes de la vana lucha que emprende el joven padre para salvar la vida de su hijo.

El **tercer relato**, o tercera derrota, gira alrededor del soldado republicano Juan Serna. Cuando el presidente del tribunal que debe juzgarle y su mujer se enteran de que el soldado enemigo conoció y vio morir a su hijo (un ser abyecto que fue fusilado por sus múltiples delitos) le conminan a que hable y hable sobre ese hijo. Intentando arañar unos días más a la existencia, convierte al joven traidor en el héroe que quieren los padres. Mas la impostura pronto le asquea y cuenta la verdad. Verdad que indefectiblemente le llevará a la muerte.

La historia, o la **cuarta derrota**, que cierra el libro transcurre en la opresiva vida cotidiana del nuevo régimen. En ella se habla de Ricardo. Un “topo” al que toda la familia protege entre miedos y silencios. Desde el armario en el que vive encerrado contempla impotente y horrorizado el acoso libidinoso que sufre su mujer por parte de un diácono, profesor del hijo del matrimonio. El final es dramático y desolador.

Sobre la obra

Casi todo resulta sorprendente en este libro que la editorial Anagrama publicó en enero de 2004. Su autor, Alberto Méndez, tenía 63 años cuando ve publicada esta primera obra y muere once meses después sin apenas saborear el éxito que tras su muerte tendría el libro. Durante los meses posteriores a su publicación, y a pesar de las buenas críticas que la novela recibe, las ventas de ésta se hacen casi de una forma clandestina. Algunos comentaristas de radio dan la voz de alerta sobre las cualidades de *Los girasoles ciegos*. Recomiendan su lectura con pasión y, a partir de ahí, el boca a boca termina por convertirlo en un libro de referencia obligada.

Alberto Méndez nos ha dejado con su única obra no sólo un extraordinario ejemplo de composición literaria, sino -y a pesar, de la crudeza de todas las situaciones- una continua muestra de sensibilidad, que puede conmover a todo tipo de lectores. Sencilla, realista y a la vez cargada de simbolismos, *Los girasoles ciegos* es una obra sobre la memoria. Sobre una memoria colectiva que debe tener definitivamente su asentamiento en el lugar que le corresponde. Porque superar la tragedia de aquella España de represión, marchas militares y ruido de sables, exige, como se dice en la cita inicial de Carlos Pira, asumir, no pasar página o echar en el olvido.

OTROS APUNTES SOBRE *LOS GIRASOLES CIEGOS*

UNA RESEÑA

El proyecto de Alberto Méndez se articula en cuatro relatos independientes que, no obstante, forman un conjunto que puede ser considerado como una novela corta con cuatro capítulos (Recordemos que el autor, en un texto que compuso con motivo de la concesión del Premio Setenil titulado “En torno al cuento”, señalaba a Borges, Cortázar y Carver como sus cuentistas preferidos, y apuntaba las virtudes y defectos del mismo; así, indica que el cuento se caracteriza por su capacidad sintética y desarrollo vertiginoso, porque sólo utiliza los elementos esenciales de la narración: planteamiento breve, enredo esquemático, personajes paradigmáticos y desenlace sorpresivo. Con ello se consigue el adecuado equilibrio interno). Las partes forman un todo que funciona mejor como una unidad, de manera que la propuesta resulta más contundente. Cada historia nos coloca en un escenario distinto, lo que aporta una gran riqueza: unos personajes son militares, otros, civiles; unos mayores, otros, niños; unos pertenecen a un bando, otros a otro. Pero existe un elemento común: todos ellos, protagonistas y secundarios, **sufren**.

La reflexión se centra en la posguerra, concretamente en las consecuencias que deja la violencia en un país dividido y desangrado, y las historias que cuenta Méndez son ejemplos de ese episodio absurdo y triste.

En las cuatro historias hay dos **constantes o temas que se repiten: EL ENCIERRO y EL MIEDO.**

- 1. El encierro:** En los cuatro relatos, la dinámica es siempre hacia adentro. Los personajes están en la cárcel (en dos cuentos), en la braña (entre los montes de Asturias, lugar inaccesible, sin salida en el invierno), o en el armario. Esta imagen funciona como una cruel metáfora de la realidad: los espacios se parcelan después de la lucha, se acentúa la división en el plano físico, se levantan barreras, se cierran puertas y se construyen rejas. Circular libremente es peligroso o imposible, porque el enemigo puede volver a golpear. El país queda dividido, los hombres se meten en sus guaridas como animales apaleados, o son enjaulados por sus enemigos políticos. La libertad no existe para los que piensan de distinta manera a los vencedores, se humilla y se castiga: *“Que alguien quiera matarme no por lo que he hecho, sino por lo que pienso ... y, lo que es peor, si quiero pensar lo que pienso, tendré que desear que mueran otros por lo que piensan ellos.”* (p.129), dice Ricardo Mazo, el “topo”. La paz después de la guerra no es liberadora, ya que se traduce, para muchos, en una estela de odio, lágrimas y muertos, advertencia de Méndez que debería bastar para que se evite repetir los mismos errores del pasado. Este movimiento hacia el interior es constante, y crea una sensación de ahogo en el lector que respira un clima claustrofóbico.
- 2. El miedo:** Ni siquiera quien gana deja de sentir miedo; nadie que haya vivido una guerra se muestra indiferente, y aunque se perdona, no se olvida. El miedo es crónico en el mundo que crea el autor en la novela: *“Tengo miedo de que el niño enferme, tengo miedo de que muera la vaca a la que apenas logro alimentar desenterrando raíces (...). Tengo miedo de que alguien descubra que estamos aquí arriba en la montaña.”*, (p. 49), dice el padre-poeta del segundo relato. Además, existen dos elementos que acompañan al miedo: **el silencio** y la **soledad**. Y ambos están relacionados con el encierro: *“Hablar siempre en voz baja es algo que ,poco a poco, disuelve las palabras y reduce las conversaciones a un intercambio de gestos y miradas. El miedo, como la voz queda, desdibuja los sonidos porque el lado oscuro de las cosas sólo puede expresarse con silencio”* (p. 115), manifiesta el narrador en el cuarto relato. La comunicación se evita para no tener problemas, y la soledad es un refugio natural para quien tiene miedo, porque así se siente uno más seguro, si bien en estas historias, la soledad no es voluntaria: está solo el prisionero, el “topo” por temor a que alguien lo delate, el niño que no puede compartir sus vivencias con nadie, la mujer que vive como viuda sin serlo, el fugitivo que pierde a su novia y se encuentra con un bebé al que cuidar, el diácono que experimenta cosas nuevas y terribles y no sabe cómo procesarlas porque no puede hablar de ellas con nadie. Incluso el coronel Eymar y su mujer Violeta están solos con su dolor por la pérdida de su hijo Miguel. La soledad se presenta en sus dos facetas: como una situación física (en la cárcel, en el armario, en la breña), y como una actitud interior, que es aún más dolorosa porque significa la imposibilidad de comunicar tanto desgarró: *“Ha visto un paisaje blanco y sin aristas, extenso, interminable, acunado por el viento pertinaz y frío cuyo zumbido sólo sirve para reafirmar el silencio. Y mientras estaba allí, observando, sentía algo que no lograba identificar, algo que ni siquiera sabía si era bueno o malo. Ahora que ya he encontrado mi lápiz sé lo que era: soledad”*, (p. 55), manifiesta el poeta en el segundo relato.

En cuanto a la **ideología en relación con la literatura**, el autor de esta reseña señala, en primer lugar, que lo que transmite una novela debe percibirse por los hechos que se narran, como una consecuencia natural de ellos, y no como un mensaje concebido a priori y enarbolado como una bandera. Esa es la diferencia entre una novela y un ensayo político.

En *Los girasoles ciegos* se nota, en muchos momentos, cierta debilidad hacia el lado republicano. Es una opción literaria de Méndez, resultado de experiencias anteriores y de su filiación política (tenía carné del partido comunista). No obstante, el autor de esta reseña no cree que defienda la República, sino que universaliza los abusos de los nacionales como abusos de los ganadores, en general, y si fueran los otros los vencedores, habrían cometido los mismos excesos. Claramente, para Alberto Méndez, más que nacionales y republicanos hay vencedores y vencidos, y el vencedor es el que tiene el poder y abusa de él.

Yendo un poco más allá, quizás lo que el autor de la novela quiera indicar es la idea de que los vencedores siempre son unos pocos, los que mandan, los de arriba, aquellos que deciden, en tanto que los soldados participantes en todo conflicto bélico, de uno y otro lado, siempre pierden.

También destaca en la obra que entre los vencidos hay mucha dignidad; son anti-héroes, dispuestos a sacrificar la vida para mantener a salvo su honor y sus ideas, y aquí es donde Méndez pierde algo de objetividad, ya que sus personajes vencidos, los republicanos, son personas siempre honestas, limpias, orgullosas, capaces de realizar grandes hazañas y de generoso desprendimiento, y parece algo subjetiva esta acumulación de bondades en un solo bando, lo que resta objetividad al conjunto de la novela.

Y lo más importante que se percibe en la lectura es, por supuesto, el **absurdo de la guerra**: quienes pelean lo hacen sin convicciones, sin ideología ni coraje (recordemos a Eugenio Paz, del tercer relato, que odiaba a su tío por maltratar a su madre: *“Cuando estalló la guerra esperó a que su tío tomara partido para tomar él el contrario. Fue así como proclamó su fidelidad a la República”*). Pero la guerra lo convierte en un asesino, lo cual demuestra que es un error en sí misma, que transforma a los hombres en criminales, aunque ni siquiera sepan por qué o por quién luchan, se corrompen igual.

Con respecto a los **personajes**, importa poco su identidad personal, ya que son ejemplos de los vencidos y funciona más como símbolos que como individuos concretos. No interesa ni cómo se llaman, porque representan situaciones particulares, no caracteres concretos (el padre de 18 años, viudo y con un bebé, el combatiente que no sobrevive, la mujer que resiste a la tragedia por la familia). Sin embargo, algunas descripciones de Méndez son excelentes, y en ellas se privilegia el aspecto interior del personaje, que se descubre a través del físico, que refleja el alma: *“Su extremada delgadez, la nuez que saltaba asustada cada vez que tragaba saliva y un abatimiento que enarcaba sus espaldas hasta hacer de él algo convexo, le habían convertido en una cicatriz de hombre incapaz ya de fijar la mirada sin sentir náuseas”*, descripción de Juan Senra ante el tribunal que lo juzga.

Finaliza esta reseña con una alusión al **estilo** de la novela. Se comentan las palabras de Juan Herralde, el editor de Alberto Méndez, que señalaba: *“Hay dolor, pero la belleza formal del texto lo narcotiza”*. Y es cierto, pues se percibe el ritmo envolvente de las frases, las imágenes sorprendentes, el rico vocabulario. Incluso se encuentra experimentación formal, como en el párrafo en el que, imitando *Rayuela*, de Julio Cortázar, Juan Senra está escribiendo a su hermano desde la cárcel y dice así: *“...Sigo vivo. El lenguaje de mis sueños es cada vez más asequible. Hablo de amortecía cuando quiero demostrar afecto, y suavumbre es la rara cualidad de los que me hablan con ternura. Colinura, desperpecho, soñaltivo, alticovar son palabras que utilizan las gentes de mis sueños para hablarme de paisajes añorados y de lugares que están más allá de las barreras. Lllaman quezbel a todo lo que tañe y lobisidío al ulular del vecino. Dicen fragonantía para hablar del ruido del agua en los arroyos. Me gusta hablar con ese idioma”* (p. 94).

MÁS APUNTES

“LA MEMORIA COLECTIVA DE LA DERROTA: LOS GIRASOLES CIEGOS, DE ALBERTO MÉNDEZ”, por Catherine Orsini-Saillet (colaboración publicada en las Actas del Congreso Internacional de la Guerra Civil Española, 2009)

En la última década, y primera del siglo XXI, uno de los fenómenos más llamativos en el ámbito de la ficción es el éxito de las novelas sobre la guerra y la posguerra, en un momento en que los abuelos empiezan a desaparecer y los nietos comienzan a investigar sobre las historias familiares.

Como todas las memorias de guerras, la memoria de la guerra española es traumática, y por ser memoria de una guerra civil, es una memoria escindida. Por una parte, encontramos la de los vencedores, reconstruida rápidamente desde el final de la contienda como memoria colectiva, legítima y oficial; por otra parte, se destaca la memoria de los vencidos, callada, pocas veces compartida por ser censurada durante la dictadura; por lo tanto, no se organizó como memoria colectiva hasta después de 1975. (Recordemos que el concepto de “memoria colectiva”, según el sociólogo francés Maurice Halbwachs, está constituida por los puntos de confluencia de la pluralidad de memorias autobiográficas de un mismo hecho, es decir, por los diversos enfoques de personas, textos, mitos y manifestaciones con que cada uno de los individuos tiene contacto, que construyen cada memoria individual, junto con los recuerdos del individuo. Más que una “supra-memoria” es una **memoria reflexiva**, ya que los recuerdos de los demás configuran los del individuo, y a la inversa. Pero así se pone de manifiesto que la memoria colectiva es frágil, ya que no se puede construir si una parte de los testigos no han podido crear una conciencia de grupo.

A partir de la Transición y hasta los años en que gobernaron los socialistas, el llamado “pacto del olvido” o del silencio, decretado por la clase política en aras de la construcción democrática, no facilitó la emergencia de la memoria colectiva, y ésta comienza a surgir a mediados de los 90, desde las esferas del poder. Según indica el historiador Jacques Le Goff, los problemas de la memoria colectiva de la guerra han engendrado trastornos en la identidad colectiva, y en consecuencia, recuperar parte de la memoria colectiva equivale a reconstruir la identidad nacional que integre las historias de todos y que reconsidere la tradicional visión entre vencedores y vencidos. Así se pueden considerar los cuatro relatos de *Los girasoles ciegos*. Por nacer en 1941, Méndez no pudo escribir a partir de una memoria directa y personal de los acontecimientos, sino que “hurgó en el recuerdo de sus familiares”. Tardó toda su vida en encontrar las voces que hacen públicas sus historias, y el resultado es un libro magistral en el que se dibuja el mapa de la derrota que afecta a los dos bandos.

¿Cómo se construye y se transmite la memoria colectiva de la guerra en *Los girasoles ciegos*?

A pesar de ser el libro un conjunto de cuatro relatos, llama la atención la zona de confluencia en la que se reúnen para trazar los contornos de una memoria colectiva.

1. En la portada nada deja suponer que se trata de un libro de relatos.
2. El índice y la construcción de los títulos ponen de relieve un vínculo entre los diferentes textos al reiterarse el sustantivo “**derrota**” asociado a fechas (“Primera derrota: 1939 o Si el corazón dejara de latir”; “segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido”; “tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos”; “cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”). La enumeración de las derrotas y la ostentación de la cronología invitan a leer la obra de manera lineal, a considerar cada relato como una variación sobre el mismo tema.
3. Los distintos relatos se **conectan a través de los personajes**, lo que significa que la derrota de unos se prolonga en la derrota de otros, y que todos son unos vencidos de la misma historia. (El Capitán Alegría se halla en la misma cárcel que Juan Senra (1º > 3º), y la joven Elena que muere en el parto es la hija de Elena y Ricardo Mazo (2º > 4ª). Es significativo que el lector tiene una visión global de las historias –sabe qué les ocurre a los personajes, por ejemplo, a Elena, en tanto que sus padres, no- y puede medir la amplitud de las derrotas gracias a la variedad de los puntos de vista que le brindan los distintos narradores.
4. Otras relaciones entre los textos: en todos, el autor le otorga una enorme importancia a la **escritura**: muchos de los protagonistas escriben cartas o diarios, reproducidos íntegros o en parte, olvidados, recuperados y sacados del olvido, lo que representa la historia de la memoria autobiográfica de la guerra cuando dichos documentos se integran posteriormente en la memoria colectiva. Los dos cuentos que conceden mayor importancia a la escritura de lo íntimo son el segundo y el cuarto, y presentan una estructura circular parecida (el verso de Góngora en la pared de la cabaña encontrado por el transcriptor se repite al final del diario; la carta del diácono presenta la misma estructura circular al aludir a los girasoles ciegos. Y además, los “murciélagos gongorinos” con los que el poeta alude al represivo franquismo se relacionan con los “girasoles ciegos” en cuanto a la ceguera de ambos.)
5. Finalmente, todas las historias se publican bajo el título del último relato: “Los girasoles ciegos”, metáfora que aparece en la Biblia y que se refiere a la desorientación de la humanidad, de modo que todos los personajes de la novela pueden considerarse como seres condenados a vivir en la oscuridad como murciélagos o como girasoles ciegos.
6. Ahora bien, Alberto Méndez eligió para contar sus historias la forma breve del relato, idónea para presentar vidas truncadas, ya que los que mueren son hombres jóvenes, adolescentes o recién nacidos. Permite recurrir a una estética de la fragmentación cuyos efectos se incrementan en el 2º y el 4º textos, con la diversidad de voces narrativas que se expresan, y el uso, en el 2º, de la forma del diario.
7. Lo que se dibuja es la **derrota colectiva de un país desgarrado** donde, al acabar la guerra, uno no puede seguir viviendo con dignidad fuera de la condición de derrotado (el Capitán irónicamente apellidado Alegría se rinde por dignidad, el joven poeta muere por fidelidad, Juan hubiera podido salvarse mediante la mentira, Ricardo se condena a salvar a su mujer de la lascivia de un diácono, el Hermano Salvador). Tiende a borrarse la frontera entre los gloriosos vencedores y los vencidos humillados cuando este combatiente del Glorioso Ejército Nacional confiesa su derrota personal ligada a las consecuencias de la guerra: “¡Qué arduo, Padre, haber vencido para ser víctima de nuevo! Toda la satisfacción que me produjo durante tres años formar parte de los elegidos para encauzar el agua estigia, toda la gloria, se fue convirtiendo poco a poco en un fracaso: fracaso al cambiar mi sotana por el uniforme de guerrero; fracaso

por ocultar la altivez del cruzado tras la arrogancia de la gleba, fracaso por disfrazar mi vocación tras la sedición de una concupiscencia incontenible y fracaso, al fin, por ignorar que aquello que quería seducir me estaba seduciendo". Al final del cuento, Ricardo Mazo salva a su mujer del acoso del diácono y se suicida para escapar a la represión, pero también, con ese acto, vence al Hermano Salvador, quien escribe: "Se suicidó, Padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición eterna de su alma, para arrebatarme la gloria de haber hecho justicia".

8. Todas son experiencias de **desorientación, de pérdida, de vencedores humillados o vencidos olvidados, de muertos**, representación de los miles de represaliados cuyas historias nunca se dieron a conocer y cuya memoria se salva. *Los girasoles ciegos* es una ficción "cargada de responsabilidad" que nos permite compartir lo que se calló, entrar por los caminos de la Historia con "una valoración de los hechos desde la intrahistoria" (Eduardo Zúñiga).

¿Cómo logra alcanzar la ficción, no lo cierto, sino una verdad que queda por definir? (Recordemos las palabras del autor: "No son historias ciertas, pero sé que son verdaderas")

La **primera derrota** ilustra cómo un acontecimiento personal se convierte en memoria colectiva en el presente de la enunciación, puesto que viene narrada por un sujeto colectivo, un "nosotros sabemos la realidad de los hechos" gracias a una serie de **documentos** que se citan: cartas a su novia Inés, la nota del bolsillo del capitán, el texto del último parte de Intendencia o el acta del juicio. Así se observa que se convierte en una constante en todo el libro el **recurso al pseudodocumento auténtico**: cartas, fragmentos, diario. En este último caso del segundo relato, un narrador transcribe un manuscrito que, al editarse, comienza a formar parte de la memoria colectiva, y además, la presencia de dicho narrador-transcriptor que cuenta la historia del texto, cómo y dónde fue hallado, produce una fuerte impresión de realidad.

Sin embargo, a pesar de la ilusión de realidad, los textos también presentan su dimensión ficcional, lo que desemboca en una interrogación sobre lo que es la verdad y sobre la **capacidad de la memoria para transmitir la verdad de lo que pasó**. Dos de los cuentos señalan su naturaleza ficcional al situarse en una tradición literaria: **El tercer relato o "El idioma de los muertos"** entronca con la tradición oriental, ya que Juan Senra salva su vida, como la Sherezade de *Las mil y una noches*, mientras cuenta a su juez y su mujer la historia inventada del hijo al que conoció. En el **segundo relato**, el lector se entera de la historia de la joven pareja mediante el **recurso al manuscrito encontrado**, tradición literaria que remonta al Quijote, pero que también se encuentra, por ejemplo, en *La familia de Pascual Duarte*, de Cela. Gracias a la tensión entre lo real y lo ficcional, los textos subrayan que, mediante la ficción, se puede alcanzar una verdad (aunque sea relativa) y transmitir su memoria. Pero, tras desaparecer la memoria autobiográfica, la ficción sólo sirve para dar cuenta de lo que pudo pasar, y ya no de lo que aconteció, y esto se debe a la **naturaleza selectiva de la memoria y a su transmisión, que permite también rellenar los vacíos a partir de interpretaciones desde el presente**. (Dice Lorenzo-adulto: "Probablemente los hechos ocurrieron como otros los cuentan, pero yo los reconozco sólo como un paisaje donde viven mis recuerdos".)

El problema del acceso a la verdad se plantea también cuando Alberto Méndez recurre a una **voz narrativa múltiple**, como si la voz única resultara insuficiente: En el segundo relato, el **Manuscrito encontrado en el olvido**, la voz del narrador-transcriptor-editor cuenta, en primera persona, la historia del manuscrito encontrado y comenta su transcripción, y por otro lado, está la voz del diarista, la voz de un muerto que nunca pudo transmitir a nadie la memoria de lo sucedido durante la huida. Llama la atención la necesaria complementariedad de las dos instancias, ya que el texto del manuscrito viene interrumpido numerosas veces por los comentarios del editor, destacados por la letra cursiva. El diario, y por lo tanto, la memoria de las víctimas condenadas a morir por tener que huir, parece ya no poder existir sin la labor de desciframiento del transcriptor. A través de los dos niveles del relato, el texto nos deja acceder a una memoria individual (ficticia), pero ya integrada en la memoria colectiva al ser archivado y editado. Además, se trata de una **escritura reflexiva**, ya que el poeta piensa en su destinatario, escribe para dejar un testimonio, y la escritura lo salva del silencio y de la soledad: "No sé lo que siento hasta que lo formulo, debe de ser mi educación campesina... Y mientras estaba allí, observando, sentía algo que no lograba identificar, algo que ni siquiera sabía si era bueno o malo. Ahora que ya he encontrado mi lápiz, sé lo que era: soledad"; "Tengo la sensación de que todo terminará cuando se me termine el cuaderno". La última página está escrita con un tizón apagado, y se da a entender que, al no poder escribir ya más porque se le acabó el lápiz, murió.

La **cuarta derrota** combina también lo que podría considerarse como real con lo ficcional, al alternar tres voces narrativas:

- La del diácono que se confiesa mientras escribe en una carta la versión de los hechos, desde un tiempo contemporáneo de lo acontecido,
- La voz de un Lorenzo adulto que recuerda su niñez y la muerte trágica de su padre,
- Y una voz no personal que propone el relato en pasado.

Son tres versiones de la misma historia que se complementan; las dos primeras, en primera persona, dan una ilusión de veracidad, y la tercera es una pura construcción ficcional. Así, el relato no personal sirve para complementar las dos versiones autobiográficas.

En la **tercera derrota**, el narrador omnisciente cuenta, resumiéndola, la historia del Capitán Alegría del primer cuento. Pero olvida lo esencial: desaparece la condición de “rendido” que el capitán quiso defender en vida, y el relato lo convierte en el “desertor” que se negó a ser; con ello se plantea el problema de la fiabilidad de los recuerdos, y también de la instrumentalización de la memoria con las mentiras que Juan Senra cuenta sobre Miguel Eymar para sobrevivir unos días más. La historia de Juan presenta el problema de la fiabilidad de la memoria transmitida al mostrar cómo se puede construir la memoria colectiva a base de mentiras, pero evidencia también el poder de la memoria, ya que él es el único depositario de la memoria del hijo muerto, el único capaz de sacarlo del olvido mediante sus recuerdos. El preso vencido logra controlar su destino gracias a su memoria de la guerra, la inventada que lo salva y la verdadera con la que se condena para no seguir agradando a la familia Eymar. Con su digno recuerdo de la verdad, sume a los padres en la derrota. Este relato, igualmente, pone de manifiesto que el mayor poder de la memoria es su capacidad para recuperar una identidad amenazada y, como en el caso del poeta del segundo relato, colmar un hueco en la memoria colectiva.

EN RESUMEN: Todas las historias contadas en *Los girasoles ciegos* son caminos individuales que se convierten en historias ejemplares, y así Alberto Méndez se hace creador de una memoria colectiva, desvelando una parte del “agujero negro de la historia de su país”. Del primer relato al cuarto, pasamos de un saber construido por un discurso que ostenta sus mecanismos de elaboración de la memoria colectiva a un discurso que necesita la colaboración de un lector activo que acepte recomponer el puzzle de la memoria. Gracias a la ficción, la memoria colectiva se encuentra en la encrucijada entre un cúmulo de testimonios diversos-seleccionados- de documentos oficiales o íntimos, (huellas de lo sucedido) y la interpretación o la imaginación del narrador: “*Los documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad*”. Ya se sabe que, a través de la memoria, no se alcanza ninguna verdad (si es que existe); la única verdad que se puede rozar es relativa, y surge gracias a la ficción que abre la vía a lo que Rosa Regás llama el “conocimiento poético”. Así se cumple tal vez la labor del **duelo** pedida por el autor desde el epígrafe de su libro, **con una ética de la escritura que se plasma en la creación de una memoria colectiva**.

CONSIDERACIONES PARA EL COMENTARIO CRÍTICO

1. **LOS SÍMBOLOS:** En esta obra que constituye una reflexión sobre los perdedores de la guerra civil, del ser humano como individuo y como protagonista de su propia historia, y que nos pide asumir la historia y no olvidarla para no repetir los mismos errores mediante la reconstrucción de la memoria colectiva de las gentes de España, se pueden encontrar numerosos símbolos:
 - **El apretón de manos** del Capitán Alegría cuando lo llevan a fusilar (primer relato) significa su arrepentimiento y su redención.
 - **El mismo Capitán Alegría** es el símbolo de un pueblo que lucha contra sí mismo, el símbolo mismo de la guerra civil.
 - **La samaritana**, que es la mujer que le cura las heridas cuando escapa de la muerte, representa la condición humana capaz de salvarse de la barbarie.
 - **El verso de Góngora: “infame turba de nocturnas aves”**, es la desorientación, la confusión y la pérdida de la esperanza, el camino sin retorno hacia la muerte.
 - **El invierno**, por la falta de calor, la misma muerte, como el frío de la cárcel, con connotaciones de soledad.
 - **Capitán Alegría:** ironía sobre el apellido, que es de lo más inadecuado.
 - **Hermano Salvador:** otra ironía, ya que no salva a nadie, ni siquiera a sí mismo, y es causa directa del suicidio de Ricardo.
 - **Nieve:** es símbolo de la mortaja.
 - **Asesinato de don Servando (el maestro del poeta)** representa el asesinato de la cultura.

- **El lobo al que mata el poeta-padre para alimentar al niño:** la lucha por la supervivencia, la valentía que demuestra un hombre cuando lucha por algo que vale la pena.
- **El lápiz:** la compañía, la comunicación, la vida, ya que mientras dure, el poeta seguirá vivo.
- **El recién nacido, el chico de las liendres y Lorenzo, el hijo del “topo”** son proyectos de vida, capaces de alegrar un poco a los personajes con los que se relacionan (el padre-poeta, Juan Senra, Ricardo Mazo y su mujer).

2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS PERSONAJES:

- **LOS VENCIDOS:** Son los **olvidados**, los proscritos de la memoria colectiva, sin conciencia de grupo. Parte de la intencionalidad del autor de la obra consiste en recuperarla o repararla. Todos son vencidos **dos veces:** al perder la guerra y al ser humillados tras la guerra. Camina **desorientados, ciegos, sin esperanza**, hacia la muerte; perdidos, envueltos en el vacío, condenados a vivir sin luz. Constituyen unos personajes sólidos, con historias anónimas pero ejemplares: se presentan como una norma a seguir. Sus historias son “verdaderas, aunque no ciertas”, y representan los desastres individuales que se muestran bajo el gran caos que supone una guerra fratricida. Son republicanos al límite, a los que la vida les ha dado la espalda, los ha olvidado. No son protagonistas de grandes hazañas, ni héroes épicos, sino componentes de la intrahistoria de todo un grupo que merece ser integrado en la memoria colectiva española.
- **LOS VENCEDORES:** Quien ser dos veces vencedores (al ganar la guerra y al ensañarse con los vencidos), pero ellos también son vencidos: por ejemplo, el coronel Eymar y su esposa, por Juan Senra; el Hermano Salvador, por Ricardo; el Capitán Alegría, por sí mismo, al librar una batalla contra sí mismo y conseguir una “victoria al revés”. Hay una galería de tipos de vencedores: 1. El que se ensaña: Teniente Alonso y Rioboo; 2. El dominante que cree disponer de la vida y la muerte: Coronel Eymar; 3. El dueño de la represión: los asesinos de don Servando; 4. El que censura o dictamina lo que está bien o mal: el Alférez Capellán; 5. La madre de la venganza: Violeta Eymar.

3. ANOTACIONES SOBRE LOS CUATRO RELATOS :

- **PRIMER RELATO:** *“Si el corazón pensara dejaría de latir”*: El protagonista es el Capitán Alegría, profesor de Derecho Romano en la Universidad de Salamanca. Se rinde a los republicanos cuando los suyos, los nacionales, van a ganar la guerra, y lo hace por dignidad al pensar que “no queríamos ganar la guerra, queríamos matar”. Cuestiona la norma de aquellos con los que vive y se entrega por dictados de su moral, y no por ideología. Por tanto, su derrota es doble: para un bando es el enemigo; para el otro, un traidor, es decir, gana y pierde la guerra al mismo tiempo. Al entregarse “saldaba cuentas con los usureros de la guerra”, tal como manifiesta en el juicio que le hacen sus superiores jerárquicos. A la vez, remacha una y otra vez que él no es un desertor, sino un rendido, un enemigo de los republicanos a los que se entrega. A partir de ahí, la muerte le resulta familiar y la vida, insostenible. El Capitán Alegría busca refugio en el **miedo** y la **soledad**, y simboliza, como antes dijimos, la guerra civil como un enfrentamiento entre hermanos. Es, como los demás personajes, sencillo, anónimo, sólido, y representa a la colectividad olvidada; es parte de la intrahistoria. Su gesto de entregarse es considerado como una victoria de su lucha interna, “una victoria al revés”, y se entrega porque se da cuenta de que “cuantos más muertos haya, más gloria tendrá el vencedor”, y esa **desorientación** que le provoca el haber comprendido esto lo lleva a elegir su propia muerte. Sólo se ríe una vez: cuando tiene lugar el encuentro con la buena samaritana: “Algo humano había sobrevivido a los estragos de la guerra”.
- **SEGUNDO RELATO:** *“Manuscrito encontrado en el olvido”*: el protagonista es el muchacho poeta, admirador de Garcilaso, que muere **por fidelidad**. *“Sin Elena no*

quiero llegar hasta el fin del camino. Sin Elena no hay camino". También aquí hay parte de la historia que se ha perdido y que no puede pasar a la memoria colectiva, e incluso el carácter fragmentario del relato, en forma de diario, no ofrece todas las vivencias del joven, ya que hubo días en que no pudo escribir nada, y eso es también silencio o mordaza. Se entiende como una **escritura reflexiva** que desea dejar testimonio. El hecho de que Elena y su hijo, dos inocentes, hayan muerto —o vayan a morir— derrotados lo desconcierta, y no puede entenderlo. A la vez, la escritura lo salva del silencio, la soledad y la muerte, y al no poder escribir, el poeta se muere. También a este personaje le pesa la vida, y por eso se refugia en la escritura como antídoto contra la desesperación. El muchacho se ve envuelto, sucesivamente, en la huida, en la derrota, en el miedo, en la soledad y por fin en el olvido (Está en el subtítulo y recuerda a una rima de Bécquer que da título, a su vez, a un poema de Cernuda). Sin embargo, aparece la oposición entre muerte/vida, ya que, al elegir el camino equivocado como consecuencia de la generosidad, el amor y la fidelidad ("*Elena ha querido seguirme y ahora sabemos que nuestra elección ha sido errónea. Jamás se cometió un error tan generoso*"), el joven poeta está ya en la senda sin retorno hacia la muerte sin esperanza. Aquí encontramos ciertas reminiscencias de la **tragedia**, ya que el destino juega con dos personajes con madera de héroes. Este personaje también es doblemente derrotado, y adquiere conciencia de ello: "*Hemos perdido una guerra dejarnos atrapar por los fascistas sería regalarles otra vez la victoria*". Es preferible, pues, la muerte a la humillación. Aparece también en este cuento el recuerdo de su familia, de los suyos, y don Servando, el maestro asesinado, símbolo de la barbarie contra la cultura, y más tarde, el enfrentamiento entre un ejército armado y el muchacho con su poesía: "*Con un lápiz y un papel me lancé al campo de batalla y de mi cuerpo surgieron palabras a borbotones que consolaban a los heridos*". A medida que avanza el relato, vemos primero aparecer y luego crecer cada vez más el cariño hacia su hijo, que se convierte en el centro de su vida y en lo único capaz de liberarlo momentáneamente de la angustia o del miedo. Incluso llega a hablarle inculcándole una moral de padre adolescente, pero que se sitúa en dignidad y nobleza por encima de los vencedores: "*Voy a contarle a mi hijo (...) que yo no hubiera dejado que mis enemigos huyeran desvalidos, que yo no hubiera condenado a nadie por ser sólo un poeta*".

- **TERCER RELATO: "El idioma de los muertos"**: El protagonista es Juan Senra, profesor de chelo, y muere por **decir la verdad**. Juan Senra está prisionero en una cárcel, pero su juez, el coronel Eymar, le pregunta si conoció a Miguel Eymar, su hijo; Senra se da cuenta de que tiene que mentir acerca de Miguel, ya que efectivamente lo conoció durante la guerra, pero era un estraperlista, ladrón, que incluso traiciona a los suyos ante la policía y que fue condenado a muerte por sus delitos, pero decir todo eso, la verdad, no va a salvarlo, así es que inventa una historia de mentiras sobre la bondad y la honradez de Miguel Eymar para complacer a sus padres, el coronel Eymar y su mujer Violeta. Con esas falsedades logra convertir al hijo en héroe, e incluso, para la madre, Miguel continúa viviendo a través de la memoria de Juan; de esta manera, Senra continúa viviendo unos días más. Pero después del fusilamiento de su amigo Eugenio Paz, decide contar la verdad para vengar su muerte, con lo que derrota definitivamente a los padres de Miguel Eymar (al igual que otro preso, Cruz Salido el periodista, derrota a sus verdugos al dejarse morir hablando y recordando, y no llega vivo al fusilamiento). Aparece el tema de la **venganza**, ya que, antes de los interrogatorios Juan es un enemigo, pero después de conocer la verdad sobre el hijo Miguel, ya se convierte en una cuestión personal. Todo el universo, en este relato, se ve reducido al mundo de la **cárcel**, donde los vencidos son llamados "enemigos de la patria" y donde reina el hambre, el frío, el dolor y el miedo. Todos los presos son ya hombres muertos, sin alma, en un camino sin retorno. En medio de ese silencio surge la amistad con el chico de las liendres, que va a poner una nota de calor y de vida, igual que el recién nacido del segundo cuento. El tema de la **amistad** también es importante en este relato, otro rasgo humano que ha sobrevivido a la barbarie, y también se detiene el tiempo en la frontera entre la vida y la muerte, tal como le escribe a su hermano Luis, al que recuerda y añora —carta que es censurada por el

alférez capellán y devuelta a Juan-. Otro tema que se muestra en el relato es el **ensañamiento del vencedor**, como se ve en la historia de Cruz Salido, el periodista al que le quedaba poco de vida, pero querían mantenerlo así para poder fusilarlo cuanto antes; lo que ocurre es que fue Cruz el que los derrotó al conseguir morir antes del amanecer, suicidado por medio de la palabra. Estos seres abocados a la muerte tienen su propio idioma, que Juan Senra sueña: el lenguaje de los muertos que está en sus sueños y que, a medida que la muerte se aproxima, se le va haciendo más familiar. Por tanto, dos son los pilares que sostienen al protagonista: la amistad con Eugenio y las historias inventadas en los interrogatorios: desde el momento en que pronuncia las palabras “es que he recordado”, firma su sentencia de muerte. Finalmente, es preciso mencionar el papel de la Iglesia, representado por el alférez capellán, que censura la carta de Juan a su hermano y condena el suicidio del Capitán Alegría, pero no dice nada de las otras muertes que se producían a diario en los fusilamientos.

- **CUARTO RELATO: “Los girasoles ciegos”**: Como ya hemos dicho anteriormente, en este relato se combinan **tres voces narrativas**: la del diácono, la de Lorenzo adulto y la de un narrador no personal. Las tres se complementan para dar cuenta, desde varios puntos de vista, de la complejidad de los hechos que se cuentan. Han pasado casi tres años del final de la guerra y encontramos el reflejo de la vida cotidiana de la España de esa época; es un relato que tiene mucho de literatura **costumbrista** en cuanto a las descripciones detalladas de vestuario, mobiliario, calles, usos y costumbres como la de los juegos infantiles, y de las formas de vida: la pobreza, el frío, el racionamiento. El cuento se asemeja a una puerta de bisagras móviles: de un lado, la realidad; de otro, el disimulo. Para ello, el autor recurre al símbolo del **espejo**, que supondría la línea divisoria entre los dos universos, universos que Lázaro ha de aprender a sortear pese a su corta edad, aunque él se sentía sólo parte de su universo real, que era su casa y su familia; por eso aprende pronto a ser **cómplice** de los suyos, e incluso, dándose cuenta del peligro, se resiste a ir a la escuela, a esa escuela militarizada de la España de la posguerra donde aparece el Hermano Salvador, y Lázaro, sin perder la compostura, no se integra, actitud que lo distingue de los demás alumnos e irrita al maestro diácono. De esta manera, y desde las distintas voces de los narradores, pasamos continuamente de un lado a otro del espejo, y así, sólo el lector tiene una visión global de la historia (destino de Elena, la hija del matrimonio), ya que los personajes únicamente tienen una visión incompleta. El tema de la **doble derrota**, recurrente en los cuatro relatos, aparece en éste con el nombre de **venganza**, en la persona de Ricardo, el “topo”; tan sólo cuando toma el camino de la valentía tiene que renunciar a vivir, y con su sacrificio, derrota al Hermano Salvador. La Iglesia y su lenguaje cargado de eufemismos (otra pieza costumbrista que calca la realidad) tiene su lugar en el mundo de los vencedores, y es la confesión del diácono la que pone la voz y el pensamiento a los vencedores, de forma general; de manera particular, nos muestra la catadura moral de este personaje, que a través de esta confesión, sólo desea justificar sus actos, cuyas causas las carga sobre la mujer como inductora del mal. Así se descubren los rasgos del carácter del diácono: manipulador de la realidad, arrogante, soberbio y de una lascivia incontrolada. De la otra parte, del otro lado del espejo, tenemos la intimidad del hogar de esa familia de derrotados; las horas pasan envueltas en un miedo cargado de angustia, que rompen los ruidos de la escalera (pasos de la gente en el rellano, el ascensor, el estado de permanente alerta ante el sonido del timbre). Miedos y silencios que van desdibujando los perfiles de los protagonistas y minando sus caracteres, hasta el momento en que Ricardo muestra su valentía para salvar a su mujer del acoso del diácono, lo que lo conduce al trágico suicidio.

SUGERENCIAS PARA EL COMENTARIO DE LOS GIRASOLES CIEGOS

1. Aludir a que Méndez sólo escribió esta obra; a su intencionalidad, a la posguerra y a las condiciones del país.
2. Explicar el tema central del texto y mostrar la opinión personal.
3. Seguir la estructura para comentar las demás ideas secundarias, para dialogar con ellas, y presentar argumentos a favor y/o en contra.
4. Hablar de los personajes, sus actuaciones, los símbolos, la derrota, el tono opresivo que se respira en los relatos y de la memoria colectiva.

TEXTOS PARA COMENTAR

Si tuviéramos que imaginar en qué se convirtió la vida para el capitán Alegría, deberíamos hablar de un torbellino de aceite: lento, pastoso, inexorable. Paseando su soledad en aquel hangar de angustias, envuelto en el vacío, trasladando consigo la distancia entre él y el universo, aguardó el momento que precede al final ignorando que el final no estaba escrito.

Nueve días estuvo esperando su turno. Cada madrugada, al azar, como recuas, un grupo de prisioneros era obligado a formar en el hangar y conducido, de a dos en fondo, hasta unos camiones que se perdían ruidosamente en un paisaje tibio y desolado. Pocos se despedían. Los más se iban en silencio. Es probable que a Alegría, acostumbrado a observar a su enemigo, la muerte sin aspavientos le resultara familiar, pero la vida aprisionada en la casualidad de estar o no estar en el rincón elegido para designar los muertos debió de resultarle insoportable. Alegría rechazaba el azar, necesitaba el orden.

Podemos suponer cierto alivio cuando el día dieciocho, exhausto bajo una lluvia inclemente, fue él uno de los miembros de la recua. En el camión, hacinados y guardando el equilibrio, todos los condenados se miraban a los ojos, se cogían de la mano, se apretaban unos contra otros. A mitad de camino, una mano buscó la suya y su soledad se desvaneció en un apretón silencioso, prolongado, intenso, que le dio cabida en la comunidad de los vencidos. Tras la mano, una mirada. Otras miradas, otros ojos enrojecidos por la debilidad y el llanto sofocado. "Perdonadme", dijo, y se zambulló en aquel tumulto de cuerpos desolados.

Los girasoles ciegos, Primer relato

Juan supo que ya no tendría mucho tiempo para acabar su carta. Con una letra parsimoniosa y minúscula siguió escribiendo hasta agotar todo el papel que había conseguido:

"Aún estoy vivo, pero cuando recibas esta carta ya me habrán fusilado. He intentado enloquecer pero no lo he conseguido. Renuncio a seguir viviendo con toda esta tristeza. He descubierto que el idioma que he soñado para inventar un mundo más amable es, en realidad, el lenguaje de los muertos. Acuérdate siempre de mí y procura ser feliz. Te quiere, tu hermano Juan."

Trató de imaginarse el gesto del alférez capellán cuando tuviera que censurar su carta. Cerró el sobre, puso la dirección de su hermano y se la entregó al guardia de turno para que le diera curso. Era lo habitual.

Así se despedían siempre los muertos de los vivos.

Los girasoles ciegos, Tercer relato

Me sentí pastor y fui feliz al saber que había descarriados en mi rebaño. ¡Cuán lejos estaba yo, Padre, de saber que yo era el lobo! Como Bossuet, hice acopio de mi cáliz para darles de beber los secretos del Señor. Comencé a hacerme el encontradizo.

Nunca obligué al niño a cantar, aunque no me pasaba desapercibido su fingimiento. Al romper filas, cada tarde, los alumnos se abalanzaban hacia la puerta de salida del colegio. Yo espía el comportamiento de Lorenzo y no pocas veces tuve ocasión de encontrarme con su madre. Al principio

nos limitábamos a saludarnos formalmente y, aunque ella rehuía mi conversación, poco a poco comenzamos a intercambiar algunos comentarios sobre el niño, luego sobre la infancia alborotada, sobre la misión de la docencia y otros temas que, pensé, me llevarían a hablar de las verdades del alma.

Yo, Padre, notaba que me sentía a gusto junto a ella, pero pensé que si Dios había querido dotar al hombre de una compañera semejante a su primera criatura, adjutorium simili sibi, era también Su Voluntad que yo sintiera la complacencia que sentía. Lorenzo guardaba silencio, si bien es cierto que buscaba con insolencia la mirada de su madre, pero yo, lejos de notar las complicidades que se traían entre manos, me complacía también por el amor filial que su madre le inspiraba. La pez es densa y es oscura para ser impenetrable, Padre.

No niego que intuí en Elena el ancestro de Eva, no el de la Eva hermosa, pura y grácil (...) sino el de la Eva caída, desnuda y arrepentida, la primera inductora del mal. Pese a ello, convertí en rutina acompañar a Lorenzo y a su madre un trecho del camino (...). Había algo en Elena que me inducía a librar mi propia batalla.

PRUEBA

Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez

Este texto fue encontrado en 1940 en una braña de los altos de Somiedo, donde se enfrentan Asturias y León. Se encontraron un esqueleto adulto y el cuerpo desnudo de un niño de pecho sorprendentemente conservado sobre unos sacos de arpillera tendidos en un jergón; una piel de lobo y lana de cabra montesa, pelos de jabalí y unos helechos secos les cobijaban. Los dos cuerpos estaban juntos y envueltos en una colcha blanca, "como formando un nido"... En 1952, buscando otros documentos en el Archivo General de la Guardia Civil, encontré un sobre amarillo clasificado como DD (difunto desconocido). Dentro había un cuaderno con pastas de hule, de pocas páginas y cuadrículado, cuyo contenido transcribo...

No había más señal de vida, pero el informe sí recoge —y eso es lo que me indujo a leer el manuscrito— que, en la pared, había una frase que rezaba: "Infame turba de nocturnas aves". El texto es éste:

PÁGINA 1

Elena ha muerto durante el parto. No he sido capaz de mantenerla a este lado de la vida. Sorprendentemente, el niño está vivo.

Ahí está, desmadejado y convulsivo sobre un lienzo limpio al lado de su madre muerta. Y yo no sé qué hacer. No me atrevo a tocarlo. Seguramente lo dejaré morir junto a su madre, que sabrá cuidar de un alma niña y le enseñará a reír, si es que hay un sitio para que las almas rían. Ya no huiremos a Francia. Sin Elena no quiero llegar hasta el fin del camino. Si Elena no hay camino.

¿Cómo se corrige el error de estar vivo? ¡He visto muchos muertos pero no he aprendido cómo se muere uno!

PÁGINA 2

No es justo que comience la muerte tan temprano, ahora que aún no ha habido tiempo para que la vida se diera por nacida.

He dejado todo como estaba. Nadie podrá decir que he intervenido. La madre muerta, el niño agitado vivo y yo inmóvil por el miedo. Es gris el color de la huida y triste el rumor de la derrota...

CUESTIONES

1. Señale la organización de las ideas del texto
2. Indique el tema y escriba un resumen del texto
3. Comentario crítico sobre el contenido del texto
4. Identifique los rasgos gramaticales y semánticos que expresan subjetividad u objetividad en el texto
5. Desarrolle las tendencias de la narrativa desde los años 70 a nuestros días.

LA NOVELA Y EL CUENTO HISPANOAMERICANOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

1. Panorama general
2. (La novela realista)
3. La renovación de la narrativa (1940-1960)
4. El boom de la novela hispanoamericana
5. Últimas tendencias de la narrativa hispanoamericana

La literatura hispanoamericana del siglo XX destaca por su gran riqueza formal y temática. En narrativa, es importante el éxito de la novela de los años sesenta y setenta, aunque ello no puede hacernos olvidar que existían valiosos antecedentes. La nueva narrativa hispanoamericana recogerá los frutos de una doble línea evolutiva: el relato breve de tema fantástico y la novela realista.

2.(La novela realista) (Este apartado lo pongo entre paréntesis porque no lo piden para Selectividad, pero conviene que lo conozcamos un poco)

La narrativa hispanoamericana de la primera mitad del siglo sigue la tradición realista del XIX: es una novela apegada a la tierra, que refleja su naturaleza exuberante y violenta, los seres que la pueblan y los conflictos raciales, sociales y políticos que allí se producen. Además, se trata de una **novela regionalista**, que retrata las peculiaridades del espacio geográfico en que nace y se sitúa la acción.

- a) **Las novelas y relatos de la tierra:** Reflejan el enfrentamiento del hombre con la naturaleza virgen en su afán de someterla. Son novelas de tesis en las que **se enfrentan la civilización y la barbarie** en una lucha desigual, que termina, generalmente, con la derrota del hombre. Autores: HORACIO QUIROGA, maestro en el arte del cuento: *Cuentos de la selva*. JOSÉ EUSTASIO RIVERA, *La vorágine*; RÓMULO GALLEGOS, *Doña Bárbara*, y RICARDO GÚIRALDES, con *Don Segundo Sombra*.
- b) **La novela indigenista:** Estas novelas ofrecen una **visión crítica** de las injusticias que privan a los indios de sus tierras y una reivindicación humanitaria de lo indígena frente a las agresiones de la civilización, que vician sus formas de vida. Autores: JORGE ICAZA, con *Huasipungo*; CIRO ALEGRÍA, con *El mundo es ancho y ajeno*, y JOSÉ M^a ARGUEDAS, con *Los ríos profundos*.
- c) **La novela de la revolución mexicana:** La rebelión contra la dictadura de Porfirio Díaz, que derivó en una revolución campesina, (1910-1920) dirigida por caudillos legendarios: Pancho Villa, Emiliano Zapata, creó unas grandes expectativas de cambio social, con el reparto de la tierra, la nacionalización de las minas y el petróleo, la enseñanza gratuita y la igualdad de derechos, que luego resultaron en parte frustradas. Autores: MARIANO AZUELA, con *Los de abajo*; y MARTÍN LUIS GUZMÁN, con *La sombra del caudillo*.

3. La renovación de la narrativa (1940-1960): el realismo mágico

Los años cuarenta suponen un periodo de bienestar y de progreso económico en América, que se corresponde con un **auge cultural** producido por la influencia de las corrientes renovadoras de las literaturas europea y norteamericana, la llegada de numerosos intelectuales españoles exiliados y algunos europeos, y el avance de la cultura urbana, que gusta de otro tipo de literatura alejada de los tintes localistas.

Así, la influencia de las vanguardias europeas, en especial del surrealismo, y de los novelistas norteamericanos de la “generación perdida”: Faulkner, Dos Passos, Steinbeck y Hemingway, junto a la mitificación de numerosos elementos de la tradición, el paisaje y las costumbres hispanoamericanas, dará lugar a una primera gran generación de narradores en cuya literatura conviven la imaginación y la realidad, la leyenda y el suceso actual, los mitos y la vida cotidiana, la naturaleza exuberante y virgen de la selva y el arrabal mísero de la ciudad. Y todo ello visto desde una perspectiva subjetiva, con rupturas espaciales y temporales y alteración del relato cronológico tradicional. En definitiva, la realidad y la magia se aúnan en una literatura nueva que se conoce como **realismo mágico**.

En esta primera generación de los años cuarenta y cincuenta se advierten dos corrientes:

- Una **metafísica y existencial**, en la que se encontrarían **Jorge Luis BORGES, Juan Carlos ONETTI y Ernesto SÁBATO**.
- Otra **mítica**, en que la recreación histórica u onírica de la realidad es el mejor reflejo del realismo mágico: **Miguel Ángel ASTURIAS, Alejo CARPENTIER, Augusto ROA BASTOS, Juan RULFO**.

a) **Literatura metafísica y existencial:**

- ✓ **Jorge Luis BORGES** (1899-1986) es un escritor argentino, en principio vinculado a las vanguardias europeas, hombre de vastísima cultura y con gran conocimiento de la historia y la literatura anglosajona. Es autor de libros de ensayos: *Inquisiciones*, y de cuentos: *Historia universal de la infamia, El Aleph, El libro de arena*. En sus relatos, el mundo **adquiere una configuración mítica y simbólica**, representado como libro, biblioteca o laberinto; se plantea la imposibilidad del conocimiento verdadero de una realidad siempre ambigua; hay una visión circular del tiempo como un eterno retorno; se difuminan los límites entre la realidad, la eternidad y el infinito; se reflejan problemas de identidad con el desdoblamiento de personalidad y la reencarnación; y nunca deja de estar presente la preocupación por la muerte y la inmortalidad. Todo ello como un juego mágico, diseñado con gran precisión, que convierte al relato en un mecanismo lleno de paradojas, invenciones y artificios intelectuales.
- ✓ **Juan Carlos ONETTI** (1909-1994) es un escritor uruguayo autor de numerosos cuentos y nueve novelas, que tienen en común las preocupaciones existenciales, con una visión pesimista de la vida. Por influencia de la novela norteamericana, en sus obras se advierten cambios de puntos de vista, mezcla de historias, intriga y mutaciones de personalidad con que sus personajes se engañan a sí mismos en su huida de la desesperación y el fracaso: *El astillero, Juntacadáveres*.
- ✓ **Ernesto SÁBATO** (1911) es un científico argentino de ideas progresistas, siempre con un compromiso ético contra la injusticia y la inmoralidad de las dictaduras hispanoamericanas. En sus tres únicas novelas domina la reflexión existencial sobre la soledad y la incomunicación, la maldad del ser humano, los peligros del totalitarismo y los excesos del progreso incontrolado: *El túnel, Sobre héroes y tumbas*. En el relato se mezclan acciones y reflexiones ensayísticas.

b) **El realismo mágico:**

- ✓ **Miguel Ángel ASTURIAS** (1899-1974), guatemalteco; con él se consolida la imagen de una América mítica, en que se mezclan las tradiciones ancestrales, la magia del mundo indígena y las más modernas técnicas literarias, tomadas de las vanguardias europeas, sobre todo del surrealismo. Su obra abarca desde la exaltación de la tradición indígena de las *Leyendas de Guatemala*, a la visión crítica de la realidad contemporánea de *El señor presidente*, modelo de novela de dictador, seguramente inspirada en la de Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, donde recoge muchas técnicas innovadoras, como la narración caótica, realidad confundida con sueños, deformaciones grotescas, efectos sonoros, etc. En las novelas siguientes funde los mitos y las leyendas con la denuncia de la explotación de los indígenas y del neocolonialismo norteamericano: *Hombres de maíz, El Papa Verde*.
- ✓ **Alejo CARPENTIER** (1904-1980) es un novelista cubano en el que se funden la cultura europea, adquirida en París, y las raíces indígenas de la cultura afroantillana: *El reino de este mundo, Los pasos perdidos, El siglo de las luces*.
- ✓ **Augusto ROA BASTOS** (1917), paraguayo, escribe *Hijo de hombre*, novela histórica de sobre la resistencia del pueblo paraguayo para liberarse de la opresión. Su gran

novela es *Yo, el Supremo*, sobre la dictadura del doctor Francia en Paraguay; allí reflexiona sobre la “imposibilidad del poder supremo”.

- ✓ **Juan RULFO** (1918-1986) es autor de un libro de cuentos y de una sola novela, que lo han convertido en un clásico. En los cuentos de *El llano en llamas* se relatan historias de campesinos sumidos en la miseria y convertidos en juguete de las ambiciones de explotadores y revolucionarios, que los llevan a la frustración y a la muerte. *Pedro Páramo* es una novela alegórica, en la que se confunden el mundo de ultratumba y la realidad.

4.El boom de la novela hispanoamericana

Esta denominación onomatopéyica traduce el asombro, e incluso el desprecio, que produjo en los ámbitos literarios tradicionales, sobre todo de España, el conocimiento de las novelas hispanoamericanas de esta década de los 60 y de las pertenecientes a épocas anteriores, que ahora llegan al público. Se produce, pues, el desembarco de **nuevos autores** cuyas actitudes revolucionarias – rebeldía ante las dictaduras, adhesión a la revolución cubana-, temática mítico-legendaria y estructuras y formas novelescas renovadoras e iconoclastas suscitan el recelo de unos escritores instalados en el realismo social, y que acogieron esta oleada de nuevas maneras de relatar como una moda pasajera.

La difusión masiva de la narrativa hispanoamericana, aparte de su valor intrínseco, se debe a la residencia de muchos de sus autores en Europa durante estos años, especialmente en París y Barcelona, y al interés de editoriales francesas y españolas –como la catalana Seix Barral- por editar y promocionar este tipo de obras. De esta manera, el “boom” de la novela hispanoamericana da a conocer docenas de títulos, entre ellos de los veteranos **Borges, Juan Rulfo y Miguel Ángel Asturias**. En los primeros años sesenta van apareciendo *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato; *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes; *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier; *Historias de cronopios y de famas*, de Cortázar, o *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa.

Junto a los mencionados en el epígrafe anterior, los autores más representativos de los 60 serán **Julio CORTÁZAR, Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, Carlos FUENTES y Mario VARGAS LLOSA**.

- a) **JULIO CORTÁZAR** (1914-1980). Nacido en París pero de patria argentina, Julio Cortázar recoge la tradición borgiana del **cuento** para componer numerosas obras maestras en que, siguiendo las pautas del realismo mágico, el relato de los hechos de la vida cotidiana se ve alterado por algún suceso inexplicable, que marcará el carácter fantástico de la historia. Entre sus colecciones de cuentos destacan: *Bestiario*, *Las armas secretas*, *Todos los fuegos el fuego*. Su novela más importante es *Rayuela*, ya que constituye un verdadero artificio narrativo, formado por un “collage” de distintas técnicas narrativas que se puede leer de varias maneras, ya que es una serie de secuencias fragmentarias dentro de una estructura caótica en que se alternan la biografía del protagonista, los juegos con el lenguaje y las reflexiones sobre la nueva novela. Esta estructura **fragmentaria**, simbolizada por el juego infantil que le da nombre, representa el deseo de destruir las convenciones de la novela tradicional.
- b) **CARLOS FUENTES** (1928). Escritor mejicano, de amplia cultura, que ha retratado con gran eficacia la realidad mejicana mediante las formas y técnicas novelescas de la vanguardia europea y de la novela norteamericana. Sus obras son herederas de la literatura de la revolución, y suponen una revisión de la historia moderna de Méjico: *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* (uno de los protagonistas de la revolución mejicana está a punto de morir, y se le ofrecen tres secuencias de su vida, desde tres perspectivas: el YO que se enorgullece de una existencia llena de éxitos; el TÚ de la conciencia que le recuerda la hipocresía de sus palabras y sus actos, y un ÉL objetivo que relata las injusticias que le han permitido acumular poder y riqueza, traicionando los principios de la revolución)
- c) **GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ** (1928). Novelista colombiano, premio Nobel de Literatura en 1982, es el más leído de los autores hispanoamericanos, un “clásico vivo”, a partir de su

obra maestra *Cien años de soledad*; luego vendrían *La hojarasca*, *La mala hora*, *Relato de un naufrago*, *El coronel no tiene quien le escriba*. **Cien años de soledad** (1967) es un ejemplo del realismo mágico por la riqueza y el tono legendario de sus ambientes, temas y personajes, y por el estilo de narrar. Su argumento se centra en dos temas: el **tiempo** y la **soledad**. Se trata de una representación compendiada de la vida humana: arranca del paraíso feliz del Macondo recién fundado, pasa por la fase tribal o feudal, la conquista española, la lucha por la independencia, el desarrollo industrial y el neocolonialismo de las multinacionales fruteras norteamericanas en el siglo XX, para acabar con el diluvio de casi cinco años ininterrumpidos de lluvias y la destrucción final; todo ello visto desde una perspectiva ahistórica en que todo se mezcla y coexiste al mismo tiempo. Sus protagonistas forman una estirpe inacabable, con personajes que se multiplican y se suceden, en un tiempo recurrente que les hace ser básicamente los mismos Arcadios y Aurelianos Buendía, aunque la raza se va degradando y decae por sus obsesiones por el poder o el sexo, y ello los hunde en la soledad, la incomunicación y el desamor. Naturaleza, personajes y temas componen un **mundo mágico** en que lo real se transmuta y adquiere tintes legendarios rayanos en la maravilla, mientras lo inverosímil se contempla como un hecho común, y todo sucede en un universo atemporal con hechos que se anticipan o se retrotraen al pasado en una historia interminable. Las novelas posteriores se sitúan en la misma corriente de lo real maravilloso: *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos del cólera*. *Vivir para contarlo* y *Doce cuentos peregrinos* son colecciones de cuentos.

- d) **MARIO VARGAS LLOSA** (1936) escribe unas novelas que reflejan los más variados ambientes de su país, Perú, y de otros lugares de América, desde una perspectiva **realista**, que se aparta del realismo mágico, pero que sí emplea técnicas como la pluralidad de puntos de vista, la mezcla de historias, la ruptura de la cronología del relato, o la reproducción de diferentes lenguajes. Ha cultivado el **cuento**: *Los jefes*, y la novela corta: *Los cachorros*. Sus novelas más importantes han sido *La ciudad y los perros*, duro alegato contra la crueldad de un colegio militar de Lima; *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras*, *La guerra del fin del mundo*, *Los cuadernos de don Rigoberto*, o *La fiesta del chivo*.
- e) **Otros novelistas de los sesenta**: **JOSÉ LEZAMA LIMA**, autor de *Paradiso*, novela poblada de elementos míticos y legendarios; **MARIO BENEDETTI**, periodista, poeta y novelista, que lleva a sus novelas su compromiso político contra la dictadura: *Primavera con una esquina rota*; **JOSÉ DONOSO**, que con *El obsceno pájaro de la noche* ofrece una visión onírica de un mundo caótico donde se desintegra el individuo y la sociedad; y **GUILLERMO CABRERA INFANTE**, que evoca desde el exilio de Cuba la vida en La Habana prerrevolucionaria: *Tres tristes tigres*, *La Habana para un infante difunto*.

5.Últimas tendencias de la narrativa hispanoamericana

En los últimos decenios, la narrativa tiene como principio ético común la defensa de la libertad y la actitud crítica ante las dictaduras, en tanto que en lo puramente novelesco, algunos autores siguen cultivando el realismo mágico: **Isabel Allende**, **Fernando del Paso**, **Laura Esquivel**. Pero otros se decantan por una narrativa más realista, que vuelve al relato lineal, dejando a un lado la experimentación estructural y lingüística: **Álvaro Mutis**, **Luis Sepúlveda**.

En primer lugar, destacan dos escritores de generaciones anteriores pero que publican su obra narrativa a partir de los años 70: **AUGUSTO MONTERROSO** (1921-2003) y **ÁLVARO MUTIS** (1923), autor de novelas de aventuras protagonizadas por un héroe desencantado y escéptico.

Entre los autores destacados entre 1970 y ahora, nombraremos a los argentinos **Manuel Puig**, **Oswaldo Soriano**, **Andrés Neuman**; al peruano **Alfredo Bryce Echenique**; los uruguayos **Eduardo Galeano**, **Cristina Peri Rossi**; los mejicanos **Fernando del Paso**, **Laura Esquivel**; y a los chilenos **Jorge Edwards**, **Isabel Allende**, **Luis Sepúlveda**.

ESTUDIO MONOGRÁFICO DE *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

EL AUTOR Y SU OBRA.

Gabriel García Márquez nació en Aracataca (Colombia), en 1928. Como periodista, ha sido testigo de las convulsiones de la vida hispanoamericana. Paralelamente, desde los años 50 desarrolla su obra narrativa, hasta que la revelación de *Cien años de soledad*, en 1967, lo sitúa en un puesto de excepción en la novela mundial, lo que confirmará su obra posterior. Y en 1982 recibió el Premio Nobel.

De 1955 a 1962 publica novelas cortas y cuentos en los que —salvo excepción— habla de las gentes de un pueblo imaginario llamado **Macondo** (trasunto de su Aracataca natal). Entre otros títulos, hay ya una breve obra maestra: *El coronel no tiene quien le escriba*.

Pero la vida de Macondo crece aún en la imaginación del autor, adquiere proporciones grandiosas y acaba por tomar cuerpo en esa prodigiosa novela que es *Cien años de soledad*. Su publicación en **1967** es, sin hipérbole, uno de los mayores acontecimientos en la historia de la novela contemporánea. La obra es mucho más que la **historia de la familia Buendía** a través de varias generaciones. La novela está construida como **una sucesión de episodios apasionantes**: sin tregua vamos pasando de unos personajes a otros, de unas épocas a otras, asistiendo a las peripecias más diversas y asombrosas. En el fondo, **se trata de una gran saga americana**: Macondo representa a toda Hispanoamérica. En el relato **se mezclan** de forma singular **la realidad y la fantasía**: la realidad puede resultar muy cruda, pero a la vez aparece traspasada por fuerzas sobrenaturales, por soplos mágicos. Y la fusión es fascinante: el lector se ve conducido irresistiblemente de lo real a lo mítico. **La imaginación creadora** es, por supuesto, el primer rasgo del arte de García Márquez, y va unida a un excepcional **don de contar**. A ello añade, según le conviene, la fuerza vital, el humor, el aliento trágico o el lirismo. Y, en fin, su estilo: una prosa riquísima, fluida, que subyuga con sus constantes hallazgos expresivos y sus frecuentes chispazos poéticos.

En 1970, aparece el famoso reportaje periodístico *Relato de un naufrago*, que se lee como una novela. Dos años más tarde, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y su abuela desalmada* encabezaba un libro de cuentos variados y deliciosos. Siguió la novela *El otoño del patriarca* (1975), sobre la figura del dictador hispanoamericano; la obra decepcionó, acaso injustamente: era difícil igualar el nivel de *Cien años...*

La admiración renació sin reservas ante *Crónica de una muerte anunciada* (1981), novela breve basada en un suceso real de amor y venganza que adquiere dimensiones de leyenda, gracias a un desarrollo narrativo de una precisión y una intensidad insuperables.

Y el asombro creció aún con *El amor en los tiempos del cólera* (1986). Es una historia de una pasión amorosa nacida en la mocedad y que sólo se consumará en la vejez, tras “cincuenta y tres años, siete meses y once días de espera”. Es mucho más que una gran novela de amor por el profundo conocimiento del corazón humano que revela, por la multitud de episodios que se entretajan en la historia central y en los que brillan de nuevo la imaginación del autor y sus demás cualidades.

Posteriormente, ha publicado *El general en su laberinto* (1989), relato novelado sobre Simón Bolívar; *Doce cuentos peregrinos* (1992), *Del amor y otros demonios* (1994) y *Noticia de un secuestro* (1996), en que sigue dando fe de su talento narrativo; *Vivir para contarla* (2002), que recoge la realidad que le tocó vivir; *Memorias de mis putas tristes* (2004); entre otras, a las que se suman libros de crónicas, guiones cinematográficos y varios tomos de recopilación de sus artículos periodísticos.

CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA.

Su publicación.

La obra salió a la luz de una manera espectacular en abril de **1981**: una primera edición publicada simultáneamente en España, Argentina, México y Colombia, un millón de ejemplares, centenares de entrevistas, reseñas y notas en los periódicos y semanales del mundo entero.¹

¹ Los datos sobre esta novela, así como acerca de la vida y obra de su autor, proceden principalmente del *Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez. Análisis y estudio sobre la obra, el autor y su época*, Barcelona, Ediciones Toisón, 2007 y de la edición de *Cien años de soledad* realizada por Jacques Joset para Cátedra.

Mucho tumulto por un libro pequeño (menos de 200 páginas de grandes letras), si se le compara con la abundancia verbal de *Cien años de soledad* o de *El otoño del patriarca*. Se trata de la historia —basada en un suceso de la realidad real— de un joven, Santiago Nasar, de quien todo un pueblo, menos él, sabe que va a morir asesinado. Tragedia griega del trópico, novela policial al revés, **“falso reportaje y falsa novela al mismo tiempo. Falsa historia de un crimen verdadero”**, *Crónica de una muerte anunciada* une la transparencia estilística de los primeros relatos con la facilidad de manipular estructuras narrativas adquirida a lo largo de treinta y cuatro años de oficio de escritor.

Estructura.

La **estructura externa** de *Crónica de una muerte anunciada* es **evidente**: cinco secciones o capítulos, sin título, de extensión muy similar; **pero, desde el punto de vista interno, no encontramos ante un auténtico puzzle o rompecabezas**. El narrador utiliza una estrategia basada en constantes avances y retrocesos de la acción; al tiempo que mezcla sus propias impresiones y recuerdos con los testimonios, restos de las entrevistas, que le aportan distintos personajes, muchos, por otra parte. Este complejo montaje, no obstante, permite percibir que cada capítulo gira sobre un cierto eje (un personaje o un suceso) y luego se complementa con datos circunstanciales dispersos:

Capítulo 1

Tiene una función de despliegue del conjunto, pero se cuenta sobre todo lo que hace Santiago Nasar la mañana de la llegada del obispo. Este personaje centra, pues, el capítulo. Además aparecen otras circunstancias como el papel de los sueños premonitorios, la fuerza del destino, por ejemplo. Termina con una frase fuertemente climática: "Ya lo mataron".

Capítulo 2

Los protagonistas son los novios: primero Bayardo San Román (su llegada al pueblo, los comentarios que suscita, la llegada de su familia...) y luego Ángela Vicario (su familia, la pérdida de su virginidad). A continuación la boda se convierte en el asunto principal, para concluir otra vez con un momento de tensión: la devolución de la novia a su madre por parte del novio y, sobre todo, la humillación de Ángela: (Pedro Vicario) "Anda, niña, le dijo temblando de rabia, dinos quién fue. (. . .) Santiago Nasar dijo".

Capítulo 3

Se desarrollan circunstancias y detalles previos al asesinato, el eje personal lo constituyen los gemelos Vicario. Contrasta el despliegue abundante de testimonios (María Alejandrina, Clotilde Armenta, el coronel Lázaro Aponte, el padre Carmen Amador...) con la descripción de los protagonistas del capítulo, que nos llega a través del narrado. Lo que aquí se representa, pues, es un doble plano. También se encontramos en su final una expresión de mucha tensión dramática: "¡Mataron a Santiago Nasar!" (Es lo que la hermana monja del narrador le dice a su hermano Luis Enrique para despertarlo).

Capítulo 4

El capítulo cuarto, cronológicamente posterior al quinto, tiene un primer acontecimiento importante: la descripción de la autopsia efectuada al cadáver; de ahí deriva hacia las consecuencias físicas que tiene el crimen en los Vicario, que se van del pueblo. Por otra parte, se ocupa de Ángela, quien empieza a escribirle cartas a Bayardo. El final también tiene tensión: "Bueno -dijo-, aquí estoy"; aunque la vuelta de San Román supone casi un final feliz (amorosamente, por lo menos).

Capítulo 5

El capítulo final, anterior en el orden cronológico al cuarto, narra el desarrollo del crimen. Hay, además, otras circunstancias, como el estado de ánimo de la familia, el aspecto judicial, la expresión de la fatalidad... que le dan unidad.

Esa particular distribución del orden temporal (la alteración del orden de los capítulos cuarto y quinto) permite un final cerrado. Así, podemos afirmar, por un lado, que la trama tiene un doble desenlace: la muerte de Santiago Nasar y el reencuentro de los esposos y, por otro, que la novela presenta una **estructura circular**: al principio ya se nos dice que a Santiago Nasar lo iban a matar y al final lo vemos morir: "Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina".

La crónica.

García Márquez afirmaba en 1981 que *Crónica de una muerte anunciada* era "**una perfecta unión entre periodismo y literatura**", reforzando el título de descripción periodística de su novela y su idea, tantas veces manifestada, de que: "Periodismo y literatura fueron siempre unidos yo nunca he podido separarlos".

A pesar de ello, algunos críticos han **relacionado** esta obra **con la novela policíaca**; pues tiene muchos elementos propios de este tipo de género narrativo: un móvil, unos asesinos, una víctima, violencia en la ejecución del crimen, tensión y suspense. Claro que este último elemento tiene aquí un significado muy especial, puesto que el lector sabe desde la primera línea que Santiago Nasar va a morir: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo". Lo que nunca sabrá el lector —y esto aparta a *Crónica de una muerte anunciada* de la novela policíaca— es el por qué murió Santiago Nasar. La labor investigadora del narrador no culmina con éxito. Aunque los asesinos, antes de cometer el asesinato, habían voceado por todo el pueblo sus intenciones, no se llega a establecer si el asesinado era o no realmente culpable. O dicho de otra manera: no se llega a saber por qué fue acusado por Ángela Vicario, ¿quizás porque pretendía ocultar a su verdadero "perjudicado" y pensaba que sus hermanos no se atreverían con Santiago, como se dice en el libro?

En suma, **aunque** la presencia de los elementos policíacos sea innegable, es cierto que *Crónica de una muerte anunciada* **se muestra ante el lector como una verdadera crónica periodística**: se recoge una minuciosa cronología de los hechos y se desarrolla una narración. Pero está claro que no se trata solamente de eso, pues, como veremos a continuación, hay también una elaboración literaria muy cuidada.

El estilo.

La obra presenta, por una parte, un estilo lingüístico **propio de la información periodística**, un lenguaje directo por tanto, poco dado a las digresiones morales. Se ciñe estrictamente a la narración de los hechos como corresponde a una crónica periodística que parte de un hecho real. Pero, por otra, se advierte un estilo que intenta enmarcar los hechos dentro de lo que se ha llamado **el "realismo mágico"** de la novela contemporánea sudamericana. La crónica se convierte así, por este camino en literatura porque los hechos se mitifican, se hacen maravillosos. Aparecen en la novela personajes provenientes del mundo mágico de *Cien años de soledad*, tales como los turcos con sus ghettos, algunas exageraciones propias de aquel mundo, como la de que una bala atraviese la plaza del pueblo y convierta en polvo de yeso a una imagen de un santo de la iglesia; la diarrea padecida por Pablo Vicario en la cárcel que rebosa seis letrinas portátiles; el pueblo al que se traslada Ángela Vicario, cuyo único problema eran las noches de mareas altas porque los retretes se desbordaban y los pescados aparecían dando saltos en los dormitorios, las dos mil cartas sin respuestas escritas por Ángela a su frustrado marido y el olor al asesinato y otras secuelas que quedan en el pueblo después del crimen. La novela adquiere así un carácter plenamente literario próximo al de la tragedia clásica.

La tragedia y su final.

Aunque el argumento de la obra se construye sobre un hecho real, como sabemos, el autor ha conseguido, mediante la alteración de los elementos que considera necesarios, darle un ritmo de grandiosidad o desmesura que la acercan al ámbito de la **tragedia**. Por ejemplo, la manera de matar a Santiago Nasar es tan atroz, que le ha obligado a hacer que los asesinos fuesen matarifes de cerdos. La venganza mediante muerte no hubiera alcanzado esa dimensión si no fuera acompañada del exceso, de la exageración. No es un crimen lo que elabora García Márquez en la apoteosis de su relato, sino un sacrificio ritual por un hecho como la restauración del honor. Tampoco hubiera alcanzado la tragedia en la obra si no estuviera acompañada de la inocencia de la víctima. Para conseguir el horror máximo, Santiago tiene que ser inocente y para completar la atmósfera trágica, el inocente debe ser entregado al verdugo por su propia madre, aunque sin ella saberlo. No falta el coro de toda tragedia: el pueblo, que regresaba del puerto, empieza a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen.

Con todo, la obra aún va más allá. García Márquez ha contado en repetidas ocasiones que la idea de transformar sus recuerdos del hecho real en novela le vino cuando se enteró de que los esposos separados la misma noche de bodas estaban viviendo juntos en Manaure. Este final convierte a la historia trágica en una historia de amor con un final propio más del **folletín** que de la tragedia. Un nuevo rasgo de elaboración literaria. Esta doble situación de narrador y personaje lleva a García Márquez al

empleo de la forma autobiográfica, que resulta especialmente convincente y con especial referencia a la realidad, ya que no sólo aparece el que intenta hacer la **crónica**, que no es otro que Gabriel García Márquez sino, como se puede observar, su padre, su hermana, y en otros textos, su mujer.

Bosquejo de los principales personajes.

Como ya se ha dicho, son muchos los personajes que ocupan un lugar destacado en la obra, pero además del narrador y su familia, sobresalen por su protagonismo en la doble trama de la que ya hemos hablado: Santiago Nasar, Ángela Vicario y Bayardo San Román. Veamos cómo nos los presenta la crónica:

Santiago Nasar es un personaje soñador, alegre, pacífico y de corazón fácil; un muchacho de 21 años, que abandonó sus estudios de Secundaria cuando su padre murió y tuvo que actuar como padre de familia y dirigir el Divino Rostro, la hacienda que su progenitor le dejó en herencia. Se nos dice de él que es bello, formal y creyente (aunque su padre era árabe, la religión que seguían era la católica). Muy amigo de la fiesta y amante de su forma de vida acaba siendo asesinado por los gemelos Vicario.

Ángela Vicario es la menor en su familia, muy recatada y no creyente. Parece una mujer muy femenina con encantos naturales que la desventura de su vida supo esconder. Maduró después de lo ocurrido volviéndose también ingeniosa. Aunque nadie le pudo sacar nada de lo que pasó aquella noche ni qué pasó con Santiago, la versión más corriente era que Ángela estaba protegiendo a alguien a quien amaba de verdad. Aunque con aire desamparado, Ángela conquista a Bayardo, al que enviará cartas apasionadas sin fin hasta que consigue que regrese a su lado años más tarde, cuando ambos han sido ya castigados por el tiempo.

Bayardo San Román, siempre bien vestido, es galán con las mujeres, culto y con don de palabra. Según el propio personaje cuenta a la familia Vicario, es ingeniero de trenes y por lo que parecía, con dinero. Le gustaban mucho las fiestas ruidosas y largas, de buen beber y enemigo de los juegos de manos. Es honrado y de buen corazón. Acaba siendo la única víctima para el pueblo y, a pesar de la deshonra, vuelve con Ángela.

El tema principal de la obra (el honor) y su sentido último.

La acción de *Crónica de una muerte anunciada* se desarrolla en medio de un ambiente de casualidades, contradicciones y equivocaciones, torpezas que posibilitan la tragedia. Puestos a recordar años más tarde los sucesos, los habitantes del pueblo tampoco tienen los mismos recuerdos. Sólo hay dos puntos claros y firmes: el asesinato de Santiago Nasar y la creencia de todo el pueblo en la validez de su **código de honor**. Es decir, sobre lo único que se ponen de acuerdo los vecinos del pueblo es sobre un valor, el de la honra que, visto a su manera, sólo puede ocasionarles tragedias.

Santiago Nasar tuvo la desgracia de vivir **en un pueblo de valores invertidos**, poco o nada razonables. García Márquez no describe estos valores en su obra, pero quedan claramente expuestos en lo que dicen y hacen sus personajes. Nada más empezar la novela, el narrador confiesa: "Yo estaba reponiéndome de la parranda de la boda en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes...". De ésta se dirá más adelante: "Fue ella quien arrasó con la virginidad de mi generación". No parece, pues, que el concepto moral del pueblo censure de ninguna manera la práctica y el ejercicio de la prostitución. El novelista se deshace además en alabanzas a la tal María Alejandrina, que resulta así ser bien considerada en el pueblo.

Otra inversión moral que se ve en los personajes del pueblo es su materialismo. Quien mejor lo ejemplifica es Bayardo San Román que, aparte de tener otras buenas condiciones, derrocha su dinero en una boda casi inverosímil, pero también es sintomático que no se entienda que el viudo se niegue durante bastante tiempo a vender su casa, aunque Bayardo le ofrezca cantidades desorbitadas.

Más referencia a la honra en sentido sexual hacen las normas vigentes referentes a la crianza de los hijos. De los Vicario, el narrador dice: "Los hermanos fueron criados para ser hombres. Ellas habían sido educadas para casarse. Sabían bordar con bastidor, coser a máquina, tejer encaje de bolillo, lavar y planchar, hacer flores artificiales y dulces de fantasía, y redactar esquelas de compromiso".

Este código popular del honor está tan absolutamente aceptado que nadie en el pueblo se pregunta por qué carece de importancia que María Alejandrina hubiera arrasado con la virginidad de toda una generación masculina, mientras que sí la tiene, y de modo bien trágico, que Ángela Vicario la hubiera perdido con quien fuera.

También el abogado que defiende a los hermanos acepta el código popular del honor: "El abogado sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor, que fue admitida por el tribunal de conciencia".

La mayoría de los habitantes del pueblo lo aceptan, entre otras cosas porque los exculpa por no haber impedido el crimen: "Pero la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y, sin embargo, no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama".

En conclusión, se puede decir que García Márquez ha querido expresar con esta novela **una crítica irónica** al código de honor imperante en el pueblo de los Vicario, que es el verdadero desencadenante de la tragedia a la que el lector ha asistido.

TEXTOS PARA COMENTAR

TEXTO 1

Clotilde Armenta creía que los hermanos Vicario le contaban a todo el mundo que iban a matar a Santiago Nasar para que alguien se los impidiera. Creo que a diario hacemos lo mismo que los Vicario y cómo a ellos nos va. Contamos nuestras cosas esperando que un afuera nos apruebe o desapruebe?, nos permita o nos impida?. Esto es azar. Y en última instancia, un gran malentendido. Veamos:

"Recuerdo con seguridad que eran casi las cinco y empezaba a llover" me dijo el coronel Lázaro Aponte. En el trayecto, tres personas lo detuvieron para contarle en secreto que los hermanos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo, pero sólo uno supo decirle dónde. Los encontró en la tienda de Clotilde Armenta. Cuando los vi pensé que eran puras brabuconadas -me dijo con su lógica personal-, porque no estaban tan borrachos como yo creía". Ni siquiera los interrogó sobre sus intenciones, sino que le quitó los cuchillos y los mandó a dormir. Los trataba con la misma complacencia de sí mismo con que había sorteado la alarma de la esposa. -¡Imagínense -les dijo- qué va a decir el obispo si los encuentra en ese estado! Ellos se fueron. Clotilde Armenta sufrió una desilusión más con la ligereza del alcalde, pues pensaba que debía arrestar a los gemelos hasta esclarecer la verdad. El coronel Aponte le mostró los cuchillos como un argumento final. Ya no tienen con que matar a nadie -dijo. -No es por eso -dijo Clotilde Armenta-. Es para librar a esos pobres muchachos del horrible compromiso que les ha caído encima. Pues ella lo había intuido. Tenía la certidumbre de que los hermanos Vicario no estaban tan ansiosos por cumplir la sentencia como por encontrar a alguien que les hiciera el favor de impedirselo.

TEXTO 2

Bayardo San Román, el hombre que devolvió a la esposa, había venido por primera vez en agosto del año anterior: seis meses antes de la boda. Llegó en el buque semanal con unas alforjas guarnecidas de plata que hacían juego con las hebillas de la correa y las argollas de los botines. Andaba por los treinta años, pero muy bien escondidos, pues tenía una cintura angosta de novillero, los ojos dorados, y la piel cocinada a fuego lento por el salitre. Llegó con una chaqueta corta y un pantalón muy estrecho, ambos de becerro natural, y unos guantes de cabritilla del mismo color. Magdalena Oliver había venido con él en el buque y no pudo quitarle la vista de encima durante el viaje.

«Parecía marica -me dijo-. Y era una lástima, porque estaba como para embadurnarlo de mantequilla y comérselo vivo.» No fue la única que lo pensó, ni tampoco la última en darse cuenta de que Bayardo San Román no era un hombre de conocer a primera vista. Mi madre me escribió al colegio a fines de agosto y me decía en una nota casual: «Ha venido un hombre muy raro». En la carta siguiente me decía: «El hombre raro se llama Bayardo San Román, y todo el mundo dice que es encantador, pero yo no lo he visto». Nadie supo nunca a qué vino. A alguien que no resistió la tentación de preguntárselo, un poco antes de la boda, le contestó: «Andaba de pueblo en pueblo buscando con quien casarme». Podía haber sido verdad, pero lo mismo hubiera contestado cualquier otra cosa, pues tenía una manera de hablar que más bien le servía para ocultar que para decir (...).

Lo conocí poco después que ella, cuando vine a las vacaciones de Navidad, y no lo encontré tan raro como decían. Me pareció atractivo, en efecto, pero muy lejos de la visión idílica de Magdalena Oliver. Me pareció más serio de lo que hacían creer sus travesuras, y de una tensión recóndita apenas

disimulada por sus gracias excesivas. Pero sobre todo, me pareció un hombre muy triste. Ya para entonces había formalizado su compromiso de amores con Ángela Vicario.

Texto 3

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagadas de pájaros. “Siempre soñaba con árboles”, me dijo Plácida Linero, su madre, evocando veintisiete años después los pormenores de aquel lunes ingrato. “La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros”, me dijo. Tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre se lo contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños de su hijo, ni en los otros sueños con árboles que él le había contado en la mañanas que precedieron a su muerte. Tampoco Santiago Nasar reconoció el presagio. Había dormido poco y mal, sin quitarse la ropa, y despertó con el dolor de cabeza y con un sedimento de estribo de cobre en el paladar, y los interpretó como estragos naturales de la parranda de bodas que se había prolongado hasta después de la media noche. Más aún: las muchas personas que encontró desde que salió de su casa a las 6:05 hasta que fue destazado como un cerdo una hora después, lo recordaban un poco soñoliento pero de buen humor, y a todos les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso.

EL GÉNERO DRAMÁTICO

1. Características del género dramático
2. El teatro español del siglo XX hasta 1939
 - RAMÓN M^º DEL VALLE-INCLÁN, *Luces de bohemia*
3. El teatro desde 1940 a nuestros días

1. Características del género dramático

El **género dramático** comprende aquellas obras literarias destinadas a ser representadas ante un público. Pueden estar escritas en verso o en prosa, y representan algún episodio o conflicto de la vida de los seres humanos por medio del diálogo de los personajes. No obstante, debemos distinguir entre el **texto dramático** de la obra teatral, que usa sólo el código lingüístico, y la **representación o puesta en escena** de aquella, que se sirve, además, de otros códigos de tipo audiovisual: gestos, movimientos, decorados, vestidos, luminotecnia, música, danza..., con los que se construye la **escenografía** necesaria para la puesta en escena. La representación de un texto dramático es una forma interpuesta entre autor y lector que convierte a este último en espectador.

El género dramático tiene su origen en Grecia; al comienzo, las representaciones teatrales estaban relacionadas con el culto a Dionisos, dios del vino y de la alegría, y poseían carácter sagrado. Consistían en himnos dedicados a esa divinidad, y posteriormente recibieron cambios que dieron lugar al teatro. De Grecia pasó a Roma.

En la Edad Media, este género se extingue prácticamente, y se olvidan por completo las obras clásicas. Alrededor de los siglos XI y XII, los europeos reinventan el teatro con el surgimiento de una serie de representaciones de tipo religioso que consistían en la dramatización de ciertas escenas del Evangelio correspondientes a tres fiestas importantes de la liturgia cristiana: Navidad, Epifanía y Resurrección. Se usaba la lengua vulgar, pero ninguna escenografía, hasta que en el siglo XIV pasaron a las calles, y se representaban las obras en tablados portátiles o carros.

El Renacimiento italiano redescubre a los grandes autores clásicos grecolatinos y se vuelve a incorporar la llamada "arquitectura teatral": un escenario con decoraciones pintadas en una pared al fondo, con puertas y ventanas, árboles y montañas o lo que hubiera menester la obra en cuestión. En España aparecen los corrales de comedias, patios de vecinos con una determinada estructura muy populares en los siglos XVI y XVII. Poco a poco se fueron perfeccionando los aspectos escenográficos, y el teatro posbarroco del XVIII era espectacular en cuanto a efectos y decorados. Durante la primera mitad del siglo XX se introdujeron las innovaciones técnicas más importantes, con los efectos de luces y sonido.

Los **ingredientes** fundamentales de la obra teatral son tres: la **acción**, el **espacio y el tiempo**, y los **personajes**, y la forma básica de discurso que corresponde a un texto dramático es el **diálogo**, acompañado de las **acotaciones**, esto es, indicaciones del autor para clarificar la comprensión de la obra o su modo de representarla. Veámoslos en detalle:

1. **La acción dramática** es el conjunto de acontecimientos ocurridos en escena y producidos en función del comportamiento de los personajes, y se relaciona tanto con los procesos de transformación visibles en escena como con las variaciones psicológicas o morales de los personajes. La acción dramática se articula en unidades menores llamadas **situaciones**, que son sus unidades elementales y que corresponden a cada acontecimiento que les sucede a los personajes en un lugar y momento determinados. Conviene distinguir también entre **acción representada** y **acción narrada**, ya que la primera se refiere a la acción ocurrida en la escena, y la segunda a los sucesos de fuera del espacio definido como escena, y que llegan al espectador mediante dos procedimientos: o bien un personaje le cuenta a otro lo sucedido, o bien aparece un narrador –actor o voz en off- que narra lo acontecido. Igualmente se distinguen en la obra teatral una **estructura interna** y una **estructura externa** de la acción

dramática. Desde el punto de vista interno, la acción está definida por un **conflicto** (choque de fuerzas contrarias) o una serie de ellos que sucesivamente surgen y se resuelven; cuando de este choque de contrarios nace la conciliación hablamos de comedia, pero cuando el sujeto no consigue su objetivo, o bien termina desacreditado o destruido, entonces hablamos de tragedia. Del desarrollo del conflicto nace la **tensión** dramática, que es la mayor o menor intensidad con que se manifiesta el conflicto en cada momento de la obra, y distinguimos así entre el **clímax** –punto de mayor tensión- y el **anticlímax** –situación que rebaja la tensión-. El manejo de una o más acciones dramáticas en la obra, la diversificación de conflictos y la sucesión de momentos climáticos y anticlimáticos permiten al autor construir estructuras más o menos complejas.

Desde el punto de vista externo, es habitual separar la acción dramática en **actos** –normalmente tres- que son grandes apartados que separan los momentos dentro de la historia. El paso de un acto a otro se realiza con la caída del telón, los cambios de luces, la intervención del coro, etc. Y dentro de cada acto pueden encontrarse también los llamados **cuadros**, que se establecen en función de los cambios de espacio, ambiente o época; a cada cuadro le corresponderá un cambio de decorado. Tanto los actos como los cuadros se dividen en **escenas**, que comienzan o terminan cuando un personaje nuevo entra o sale del escenario. Hay que añadir que estas divisiones no son obligatorias, ni aparecen por igual en todas las obras dramáticas.

2. El **espacio dramático** está constituido por el lugar o los diferentes lugares en los que se desarrolla la acción dramática. Se construye a partir de las acotaciones escénicas y de las indicaciones indirectas que dan los personajes; pertenece al ámbito de la ficción y sólo llega a ser concreto y visible cuando se lleva a cabo la puesta en escena. No debe confundirse con el **espacio escénico**, ya que éste es el espacio físico por el que se mueven los personajes.

El **tiempo dramático** lo forma la sucesión de los distintos momentos en que ocurren las situaciones constitutivas de la acción dramática. Debemos diferenciar entre un **tiempo externo**, la época o épocas en que ocurren los acontecimientos, y un **tiempo interno** o específico de la representación, o sea, la sucesión temporal de los hechos que se representan en escena: saltos temporales, evocaciones retrospectivas, anticipaciones, etc. Los procedimientos para dar una idea de la modificación o progresión temporal son variados: cambio del decorado, juego de luces, entradas y salidas de los personajes...

La preceptiva teatral clásica establecía fuertes restricciones en la estructura de la acción, el espacio y el tiempo dramáticos. Es conocida la denominada **regla de las tres unidades**, según la cual las obras teatrales debían contener una sola acción, que se desarrollara en un espacio único y en un solo día, pero rara vez ha sido aceptada esta norma por los dramaturgos.

3. **Los personajes** dramáticos son el eje fundamental de la obra teatral, ya que encarnan la acción dramática y la hacen avanzar a medida que actúan y hablan en escena. Suelen aparecer agrupados en una lista al principio del texto escrito bajo el rótulo de “*dramatis personae*” .(No olvidemos el sentido original de la palabra “*personae*” = máscaras con que los actores se cubrían el rostro para interpretar al personaje en las obras grecolatinas, de manera que en la antigüedad, el actor se diferencia de su personaje, ya que sólo era su ejecutante, y no su encarnación. Pero posteriormente, en el teatro occidental el personaje se identificará cada vez más con el actor que lo representa). Según el grado de importancia que adquieren los personajes en el desarrollo de la acción dramática se distingue entre **principales** y **secundarios**, y dentro de los primeros se llaman personajes **protagonistas** a los que desempeñan la función básica en el desarrollo de la acción, y **antagonistas** a los que se oponen con sus actos a que avance la acción. También suele distinguirse entre **personajes tipo**, que no poseen complejidad psicológica y su conducta se adapta a un parámetro establecido (el celoso, el gracioso, el galán, la dama), y los **personajes de carácter o individuo**, con una rica personalidad que evoluciona a lo largo de la obra (Melibea en *La Celestina*).

La forma básica del discurso en un texto dramático, como ya hemos señalado, es el **diálogo**, recreación literaria que imita los diálogos en la situación directa del tipo de comunicación en la que intervienen unos interlocutores; puede ser más o menos fiel a la realidad, y antiguamente se usaba el verso, aunque

en la actualidad, lo habitual es que se utilice la prosa, más cercana al estilo coloquial. Al dialogar, los personajes se enfrentan unos a otros, y de este enfrentamiento surge la **acción dramática**. Además del diálogo pueden aparecer en los textos teatrales los **monólogos** y los **apartes**. Los primeros son intervenciones verbales de un personaje que no están dirigidos a ninguno de los otros personajes, y pueden clasificarse en dos tipos: soliloquios (el personaje se habla a sí mismo en una especie de monólogo interior), y monólogos apelativos (el personaje se dirige a los espectadores directamente). Los **apartes** son intervenciones verbales de un personaje que los demás personajes no oyen –por convención, naturalmente-. Son breves y contienen comentarios que el personaje se dirige en voz alta a sí mismo (como una reflexión) o al espectador.

Las **acotaciones** son partes secundarias del texto dramático, escritas entre paréntesis y en letra cursiva, en las que el autor, como ya hemos indicado más arriba, hace indicaciones sobre los personajes (aspecto físico, vestimenta, gestos y movimientos), sobre el espacio (decorados, entradas y salidas de personajes, movimientos en la escena), el ambiente (luces, efectos de sonido, acompañamientos musicales). Con ellas, el dramaturgo trata de controlar desde el texto algunos aspectos de la puesta en escena, y en algunas obras, como en el teatro de Valle-Inclán, llegan a adquirir carácter literario y se convierten en parte fundamental del texto.

Géneros

Los tres géneros mayores del teatro son:

- a) **La tragedia**: representación de terribles conflictos entre personajes nobles y grandiosos (dioses, héroes y reyes), los cuales son víctimas de grandes pasiones que no pueden dominar y que suelen acabar con la muerte del protagonista. Ej. *Romeo y Julieta*, de W. Shakespeare.
- b) **El drama** presenta acciones graves y conflictivas, pero, a diferencia de la tragedia, la lucha de los personajes no tiene carácter heroico; suele mezclar momentos trágicos y cómicos, y por ello ha recibido a veces el nombre de “tragicomedia”, como en el caso de *La Celestina* o en el de muchas obras del teatro barroco, por ejemplo, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.
- c) **La comedia** presenta conflictos o costumbres de la vida cotidiana de forma amable, y también se denuncian problemas cotidianos. Los protagonistas suelen ser personas normales que sufren en escena, aunque siempre desde un punto de vista cómico. Se busca la risa, por lo que el desenlace es feliz, desenfadado y alegre, sin olvidar la ironía. Un ejemplo es *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín.

Como subgéneros dramáticos se consideran **el auto sacramental** (obra de tema religioso, con personajes alegóricos y de un solo acto), **el sainete** (pieza corta de carácter cómico y costumbrista, en verso o en prosa), **el entremés** (breve pieza que se representaba en los entreactos de las obras mayores en los siglos de oro), **el paso** (obra breve parecida al entremés), **la farsa** (obra cómica, breve y satírica) y **el melodrama** (de exagerado sentimentalismo).

2. EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX HASTA 1939

1. Panorama general
2. Teatro que triunfa: comercial, cómico y poético.
3. Teatro innovador: Ramón M^a del VALLE-INCLÁN
4. Teatro del Grupo del 27: Federico GARCÍA LORCA.

1. Panorama general

En las primeras décadas del siglo XX se produjeron diversos intentos de renovación del panorama teatral, dominado a fines del XIX por el drama realista y las obras de José Echegaray. Este autor llevó a los escenarios la exacerbación del romanticismo, con situaciones y conflictos extremos y gran apasionamiento verbal y gestual.

Estas tentativas innovadoras se vieron influidas por las nuevas tendencias dramáticas europeas, especialmente las del teatro poético, si bien no tuvieron mayor éxito. Pero sí existía una gran afición a un tipo determinado de teatro, cuyas líneas se pueden ver resumidas en el siguiente cuadro:

Jacinto Benavente	Obra mesurada en la composición de situaciones y caracteres, con realismo minucioso en la puesta en escena. Dramas centrados en las preocupaciones de la alta burguesía.
Teatro cómico	Uno de los preferidos del público. Incluía música, canto y baile. Destacaron los hermanos Álvarez Quintero , el astracán de Pedro Muñoz Seca y la tragedia grotesca de Carlos Arniches .
Teatro en verso	Abordó temas históricos o fantásticos y empleó metros modernistas. Sus autores fueron Eduardo Marquina , Francisco Villaespesa y los hermanos Machado

Los primeros intentos de renovación teatral fueron llevados a cabo, entre otros, por **Jacinto Grau**, que ensayó diversas vías; por **Unamuno**, con su “teatro desnudo”, y por **Azorín**, con su pretendido “antirrealismo”.

Sin embargo, el teatro español de las primeras décadas del siglo XX sólo alcanzó la cima con las obras de **Ramón M^a del Valle-Inclán** y **Federico García Lorca**, los únicos que lograron una calidad indudable en la renovación teatral que muchos habían pretendido. Sus obras, además de influir decisivamente en el teatro posterior, siguen representándose aún hoy, y cada vez más, en todo el mundo.

Estos cambios llevaron aparejado un creciente interés por la **escenografía**. Los teóricos insistían en la necesidad de armonizar todos los componentes escénicos, haciendo hincapié en la **iluminación** para crear situaciones y ambientes y concentrar la atención en la acción. Y los debates de la crítica especializada destacaban sobre todo la figura del **director de escena**, hasta entonces confundida con la del primer actor o la del empresario.

2. Teatro que triunfa: comercial, cómico y poético.

A principios del siglo XX surgen en el teatro, al igual que en los demás géneros literarios, nuevas tendencias y autores relacionados con el Modernismo. En esta línea comienza su carrera teatral el dramaturgo cuyas obras dominarán la escena de los teatros españoles destinados a un público burgués: **JACINTO BENAVENTE** (1866-1954), Premio Nobel de Literatura en 1922. Su teatro compone una crónica, casi siempre amable, de las preocupaciones y prejuicios burgueses, por medio de una suave ironía, ya que él mismo escribió que este género debía ser un instrumento de evasión y de ilusión. En sus obras sobresale el diálogo, natural, fluido, con tendencia a lo sentencioso. Benavente sustituye la acción por la narración, la alusión y el diálogo, y los momentos álgidos (climáticos) de sus dramas siempre acontecen fuera de escena o entre un acto y otro. De entre su extensa producción teatral cabe destacar tres obras, ya alejadas de la estética y del espíritu modernista: *Los intereses creados*, *Señora ama* y *La*

malquerida. La primera es una farsa inspirada en los personajes de la “comedia del arte” italiana que tiene como tema el poder del dinero; las otras dos siguen el modelo del “drama rural”, un tipo de teatro que refleja un violento mundo de pasiones en un medio campesino dominado por la fatalidad.

El llamado **género cómico** también predominó en las primeras décadas del siglo XX, con frecuencia acompañado de elementos líricos: música, canto y baile. Su finalidad básica era el entretenimiento del público, y los subgéneros que lo forman son los siguientes:

OBRAS CON MÚSICA

Opereta	Pieza que presenta asuntos frívolos y que concede gran importancia a los elementos visuales y a la música.
Revista	Serie de espectáculos casi independientes que hacen hincapié en elementos eróticos y vistosos ambientes cosmopolitas
Vodevil	Comedia frívola, ligera y picante que posee una intriga muy compleja.

OBRAS SIN MÚSICA

Juguete cómico	Degeneración de la comedia que convierte el enredo en embrollo y prescinde de toda verosimilitud.
Sainete	Se basa en los caracteres del mundo popular madrileño y presenta conflictos relacionados con el amor, los celos, el honor y el poder.
Astracán	Basado en el disparate cómico, al que se supeditan acciones, situaciones y personajes.

Y aunque no es propiamente teatro cómico, la **zarzuela** siguió contando con el favor del público.

Algunos autores destacados de este tipo de teatro fueron los siguientes.

- Los hermanos Álvarez Quintero**, Serafín y Joaquín, que estrenaron gran cantidad de obras en las que predomina el ambiente andaluz, con un diálogo gracioso y un reflejo amable y superficial de la vida.
- Pedro Muñoz Seca** fue el creador del astracán, subgénero que se representaba en Pascuas como descanso del teatro “serio” nacional o extranjero. Cabe destacar las obras *La venganza de don Mendo*, parodia de los dramas históricos, y *Los extremeños se tocan*.
- Carlos Arniches**, que adoptó a partir de 1910 fórmulas teatrales nuevas: el sainete extenso y la tragedia grotesca. Ésta última juega con la comicidad externa y con una profunda gravedad en el contenido, y denuncia la realidad nacional, caracterizada, según este autor, por la ignorancia, la hipocresía, el inmovilismo, la crueldad y el vacío espiritual. Destaca *La señorita de Trevélez*.

Finalmente, relacionado con el Modernismo se representaba también el denominado **teatro poético**, intento de aproximación del género dramático a la poesía lírica. Con el tiempo, lo que triunfa es un teatro histórico en verso en el que se recrean asuntos de la historia nacional y se utiliza un verso sonoro, efectista y retórico. Destacan autores como **Eduardo Marquina**, con *Las hijas del Cid.*, que evoca una supuesta España eterna para contraponerla a la de su tiempo.

3. Teatro innovador: Ramón M^a del VALLE-INCLÁN

Entre los primeros intentos de renovación, que no gozaron de buena acogida entre el público, destacan las aportaciones de **Unamuno** y de **Azorín**. Además de ellos, debe mencionarse a **Jacinto Grau** y **Miguel Hernández**, así como a dos autores que desarrollan buena parte de su producción en el exilio: **Rafael Alberti** y **Max Aub**. Pero los grandes renovadores de la escena en España fueron **VALLE-INCLÁN** y **GARCÍA LORCA**.

1. Coincidiendo con las corrientes renovadoras europeas, **MIGUEL DE UNAMUNO** se propuso llevar al público un “teatro desnudo”, caracterizado por los efectos que no dependieran directamente de la palabra (decorados, vestidos, utilería), como de la retórica del lenguaje verbal. La acción dramática apenas existe y es sustituida por la palabra, se reducen los personajes al mínimo y las pasiones a su núcleo. Para Unamuno, el teatro fue un verdadero método de conocimiento, apto para revelar la interioridad. Destacan obras como *El otro*, *El hermano Juan* o la versión de *Medea*, tomada del autor latino Séneca. Por su parte, **AZORÍN** también luchó por lograr un “teatro antirrealista”, que incluyera lo subconsciente y lo maravilloso, con temas como la felicidad, el tiempo y la muerte; destaca la trilogía llamada *Lo invisible*.

2. El dramaturgo profesional **JACINTO GRAU** despertó más interés en el extranjero que en su propio país, España. Escribe un teatro de inspiración clásica, basado en el Romancero, la Biblia o nuestros mitos: *El Conde Alarcos*, *Don Juan de Carillana*, y la obra más importante de todas: *El señor de Pigmalión*, admirada por dos grandes dramaturgos: ARTAUD y PIRANDELLO, y en la que los muñecos-personajes se rebelan contra su creador.

3. **Ramón M^a del VALLE-INCLÁN** (1866-1936) es uno de los grandes innovadores del teatro; según el crítico literario Ruiz Ramón, “el teatro de Valle es, como totalidad, una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y, desde luego, el de más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX”. De hecho, en su trayectoria dramática se observa una constante voluntad de renovación formal y temática, y una pretensión de romper con el teatro de su época. Progresivamente, Valle evolucionó hacia su creación máxima: el **esperpento**, cuyos elementos se observan de manera incipiente en sus primeras obras.

- a) Inicios dramáticos: dramas decadentistas: Con estas obras, Valle aplicó el Modernismo al drama, que la estética simbolista había cristalizado en el llamado “teatro poético”. Sin embargo, Valle se alejó del teatro simbolista con la incorporación de **personajes con lenguaje y actitudes realistas**, tratados de forma irónica y hasta caricaturesca. En sus primeras obras, *-El marqués de Bradomín* (1906) y *El yermo de las almas* (1908)-, Valle-Inclán dramatiza el tema del adulterio, libre de la carga ética de la alta comedia, y con una dama- protagonista enferma, con los rasgos de la heroína decadente de fin de siglo. Además, critica la religión y el orden de la sociedad burguesa.
- b) Dramas de ambiente galaico: El crítico Ruiz Ramón agrupa las *Comedias bárbaras* (1907-1922), *El embrujado* (1913) y *Divinas palabras* (1920) bajo la denominación de **ciclo mítico**. Estas obras están relacionadas entre sí por sus temas, personajes, atmósferas y significado, y se localizan en una Galicia mítica e intemporal. En ellas se representa una sociedad arcaica, elegida para ofrecer la visión de un mundo en el que la existencia humana se rige por fuerzas primarias. Los conflictos se centran en la lujuria, la soberbia, la crueldad, el despotismo, el pecado, el sacrilegio, la superstición y la magia. (La trilogía de las **Comedias bárbaras**, compuesta por *Águila de blasón*, *Romance de lobos*, y *Cara de Plata*, dramatiza la tragedia de los Montenegro. Sus personajes encarnan los impulsos elementales del ser humano y actúan movidos por oscuras razones. Don Juan Montenegro, despótico, cruel y violento, pero también justo y caritativo, es el representante de la decadente aristocracia rural, y acaba muerto por la codicia de sus hijos. **Divinas palabras** es una obra que pone de manifiesto la crueldad humana).
- c) Farsas: Valle-Inclán es autor de cuatro farsas: *La marquesa Rosalinda* (1912), *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1914), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) y *Farsa y licencia de la Reina castiza* (1920), todas en verso salvo la segunda. En sus farsas, Valle introduce personajes de la farándula, el uso de disfraces y el teatro dentro del teatro, buscando la ruptura del efecto de realidad escénica. (En **La marquesa Rosalinda**, la obra más modernista de Valle, se critica abiertamente a España, con burlas de instituciones y de costumbres; utiliza para ello técnicas parecidas a las cinematográficas. **La cabeza del dragón** es un cuento de hadas que parodia la literatura modernista de evasión, y critica la monarquía, los cortesanos, los militares y la mala situación económica del país. En la obra **La enamorada del rey** se contraponen lo grotesco y lo sentimental, y en la farsa **de La Reina castiza** se satiriza la vida cotidiana del palacio de Isabel II y su corte; aquí, lo grotesco desplaza a lo sentimental, y prepara el camino para el esperpento.)
- d) El esperpento: La producción dramática de Valle-Inclán culminó en el **esperpento**. Él mismo

denominó así a cuatro de sus obras: *Luces de bohemia* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927), estas tres últimas publicadas juntas bajo el título de *Martes de carnaval*. El esperpento –definido en *Luces de bohemia*– se refiere a una estética que ofrece una visión particular del mundo, resultado de una postura crítica: la realidad es destruida de forma sistemática, transformando por completo su imagen aparente y revelándola tal y como es. El esperpento funciona, pues, como un instrumento de desenmascaramiento. En concreto, el esperpento deforma determinados aspectos del personaje y de las situaciones, produciendo una visión caricaturizada, alternativamente cómica y macabra. Valle-Inclán se valió de esta nueva estética para manifestar su desprecio por el momento histórico que vivía. (En *Luces de bohemia* se cuenta el dantesco viaje de Max Estrella, poeta ciego, guiado por Latino de Híspalis, por diversos lugares madrileños, hasta su muerte en la puerta de su propia casa. Aparece por primera vez la crítica colectiva, ya que nadie se libra: desde la monarquía hasta el último mendigo, y se refleja en la obra una España llena de injusticia, miseria, estupidez, arbitrariedad y violencia, bajo la presentación de acciones grotescas y absurdas. En la trilogía de *Martes de carnaval* el autor dirige su crítica hacia el ejército y el honor propio de los dramas de Calderón de la Barca, y para ello se sirve de unos personajes animalizados y convertidos en fantoches.)

4. Teatro del Grupo del 27: Federico GARCÍA LORCA

Durante la tercera década del siglo XX, la Segunda República acercó la cultura a la España rural. De ello se ocupaban las llamadas “Misiones Pedagógicas”, grupos de universitarios que iban por los pueblos con bibliotecas ambulantes y representaban obras del teatro clásico, entre otras actividades. Las agrupaciones teatrales más importantes fueron el Teatro del Pueblo, dirigido por el dramaturgo **Alejandro CASONA**, El Búho, dirigido por **Max AUB**, y, sobre todo, La Barraca, impulsado por **GARCÍA LORCA**. Este integrante del Grupo del 27 fue el autor dramático más importante de la época.

Federico GARCÍA LORCA creó el verdadero **teatro poético**; en él, además de la palabra, cobran importancia otros componentes, como la música, la danza y la escenografía, configurando así un espectáculo total. Su producción dramática expresa, de manera profunda, los problemas de la vida y de la historia, a través de un lenguaje cargado de connotaciones. Podemos rastrear, incluso, sus influencias literarias, y encontramos la del teatro modernista (en la elaboración del drama en estampas, la inclusión de lo lírico y el mundo rural), la del teatro clásico español (en la fusión de música, teatro, danza y artes plásticas para crear un espectáculo total), la de William Shakespeare (en *El maleficio de la mariposa* y en *El público*), la de Valle-Inclán (en cuanto a la creación de un universo mítico y en el uso del lenguaje grotesco), y por último, la del teatro de títeres. Sus obras se pueden clasificar de la siguiente manera:

a) Primeros dramas y farsas: Sus primeros dramas están emparentados con el teatro modernista: *El maleficio de la mariposa* (1919) presenta el ideal de perfección alejado de lo cotidiano. **Mariana Pineda** (1923) conecta con el drama histórico en verso y plasma la vida de esta heroína del siglo XIX de manera idealista y melodramática. Las **cuatro farsas** de Lorca se basan en el conflicto del matrimonio de conveniencia entre el viejo y la niña, tópico literario desde el siglo XVIII, que es presentado ante el público en forma de un teatro de guiñol: *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la seña Rosita, Retablillo de don Cristóbal*. Por su parte, las **farsas para personas** están constituidas por *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (ambas de 1929). En la primera, la protagonista encarna la ilusión insatisfecha; en la segunda, don Perlimplín pretende imponer su visión de la realidad por medio de la imaginación.

b) Comedias “imposibles”: Bajo la denominación de “teatro imposible” se reúnen tres comedias: **Así que pasen cinco años**, *El público*, *Comedia sin título*, en las que se observa la influencia del surrealismo. La puesta en escena de estas obras ha tenido que esperar hasta fechas recientes para poder mostrar todo su valor y belleza. Este “teatro imposible” anticipa la ruptura de la lógica espacio-temporal, el desdoblamiento de la personalidad y la posibilidad de varias interpretaciones.

c) Tragedias y dramas: Según sus propias declaraciones, Lorca pensó escribir “una trilogía dramática de la tierra española”, de la que contamos con *Bodas de sangre* (1932) y *Yerma* (1934). Algunos

incluyen **La casa de Bernarda Alba** (1936) en ella, y otros piensan que la tercera de estas obras sería una titulada *La sangre no tiene voz*, de la que sólo se tienen referencias. (**Bodas de sangre** dramatiza el poder de la pasión, del sexo y de la tierra; enfatiza la fuerza imparable de los instintos e introduce personajes alegóricos, como la Luna y la Muerte, un coro –al estilo de los corifeos de las tragedias griegas- y un lenguaje simbólico: todo esto produce una progresiva desrealización. En **Yerma** se plantea el problema de la esterilidad de la protagonista, visto como una maldición para ella por culpa de su marido, que no desea tener hijos y es, por lo tanto, un transgresor de la norma natural, ya que la Naturaleza busca siempre la fecundidad. Yerma mata a su marido por ello y recondena para siempre. Finalmente, **La casa de Bernarda Alba** desarrolla la lucha entre el principio de autoridad, encarnado en Bernarda, quien dicta años de luto y de reclusión para sus hijas por la muerte de su marido, y el principio de libertad, representado por Adela, la menor, que mantiene relaciones ocultas con Pepe el Romano, el prometido de su hermana Angustias; y todo ello en medio de un espacio cerrado y agobiante, donde se desencadena la tragedia).

En el **Grupo del 27** destacan otros autores como dramaturgos: **Rafael ALBERTI**, que escribe en 1931 el auto sacramental en prosa *El hombre deshabitado*, usando como tema el de la pasión inútil que representa el hombre sin dios; o *Fermín Galán*, del mismo año, muy inapropiado para el público burgués. En la guerra escribió “teatro de urgencia”: *Cantata de los héroes*, y más tarde sus dos obras fundamentales: en 1944, ya en el exilio, *El adefesio*, acerca de la superstición en Andalucía, y en 1956 *Noche de guerra en el Museo del Prado*, con técnicas del esperpento.

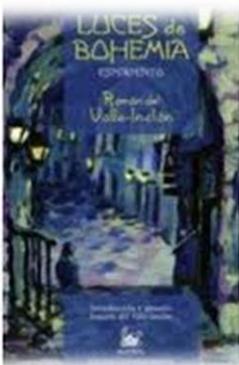
Pedro SALINAS escribió catorce obras teatrales en el exilio: dos en tres actos, como *El director*, y doce en un solo acto. Y el autor considerado como epígono de esta generación, **Miguel HERNÁNDEZ**, también creó cuatro dramas largos en verso, como *El labrador de más aire*, y otras piezas breves, como *Los hijos de la piedra*, inspirada en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.

Otros dramaturgos relevantes de la época fueron **Max AUB**, autor de teatro vanguardista, con símbolos y técnicas expresionistas y temas como el de la incomunicación o la disolución de la personalidad: *Crimen*, *Una botella*. Y también **Alejandro CASONA**, con *La sirena varada* o *La dama del alba* y **Enrique JARDIEL PONCELA**, que escribe comedia convencional con rasgos vanguardistas: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*.

ESTUDIO MONOGRÁFICO DE LUCES DE BOHEMIA

Valle-Inclán dio a conocer su primer esperpento, *Luces de bohemia*, en las páginas de la revista "España" en 1920; cuatro años después, aparecía en forma de libro con diferencias importantes: añadidos a las escenas II, VI y XI e introducción de otras variantes a lo largo de la obra. El autor tenía en ese momento cincuenta y ocho años (la misma edad de Cervantes al publicar la primera parte del *Quijote*), que le habían permitido ser testigo de la historia en tiempos turbulentos y evolucionar estética e ideológicamente desde unos orígenes entroncados con el Modernismo, y en los que manifestó su admiración por el carlismo, hasta actitudes personales tan radicalmente distintas como para afiliarse al final de su vida al Partido Comunista y dar plena vigencia al esperpento.

En 1918 había terminado la Primera Guerra Mundial, cuyo frente francés visitó como corresponsal de los periódicos "El Imparcial", de Madrid, y "La Nación", de Buenos Aires. En 1917 triunfó la revolución en Rusia, y en agosto del mismo año se produjo en España la huelga general revolucionaria. La situación nacional desde el año del "desastre", 1898, llevó a Ortega y Gasset a escribir como presentación del semanario "España" (1915), entre otras reflexiones, las siguientes: (...) *asistimos desde 1898 al desenvolvimiento de la vida española. Durante esos diecisiete años de experiencia nacional, raro fue el día en que la realidad pública nos trajo otra cosa que impresiones ingratas. (...) Tú, lector, (...) recapacita con la mano puesta sobre el corazón y pregúntate qué institución española te merece confianza y te impone respeto. ¿No es cierto que del Parlamento a la Universidad pasando por las Academias, del Ministerio de la Guerra a los Cuerpos Judiciales, pasando por las oficinas de Hacienda, nada despierta en ti fe?*



La situación que, como telón de fondo, aparece en *Luces de bohemia* es la que sintetizan las palabras de Ortega. La respuesta de Valle-Inclán es el **esperpento**.

Temática

El contenido de la obra se centra, aparentemente, en la vida que en el Madrid del primer cuarto del siglo XX habían llevado ciertos artistas deseosos de mostrar su rechazo de las formas burguesas imperantes. Para ello, basta seguir una noche al protagonista, **Máximo Estrella**, por las calles de "un Madrid absurdo, brillante y hambriento". Pero trasciende ese contenido inicial al transformarse en una crítica lacerante de España y de los españoles, hecha de modo esperpéntico como forma apropiada para denunciar la falsedad de muchas actitudes pretendidamente virtuosas.

Estructura

A diferencia de obras teatrales anteriores, que Valle dividió en "jornadas", *Luces de bohemia* consta de quince escenas, cada una de las cuales tiene lugar en un escenario distinto. A pesar de esta atomización y de que la acción principal queda detenida en alguna de ellas, la obra tiene una firme trabazón interna no solo por la presencia continuada del protagonista, Max Estrella, y su "sombra", don Latino de Híspalis, sino también porque ciertos motivos enlazan unas con otras.

Las quince escenas de la versión definitiva admiten ser distribuidas en tres grupos de cinco:

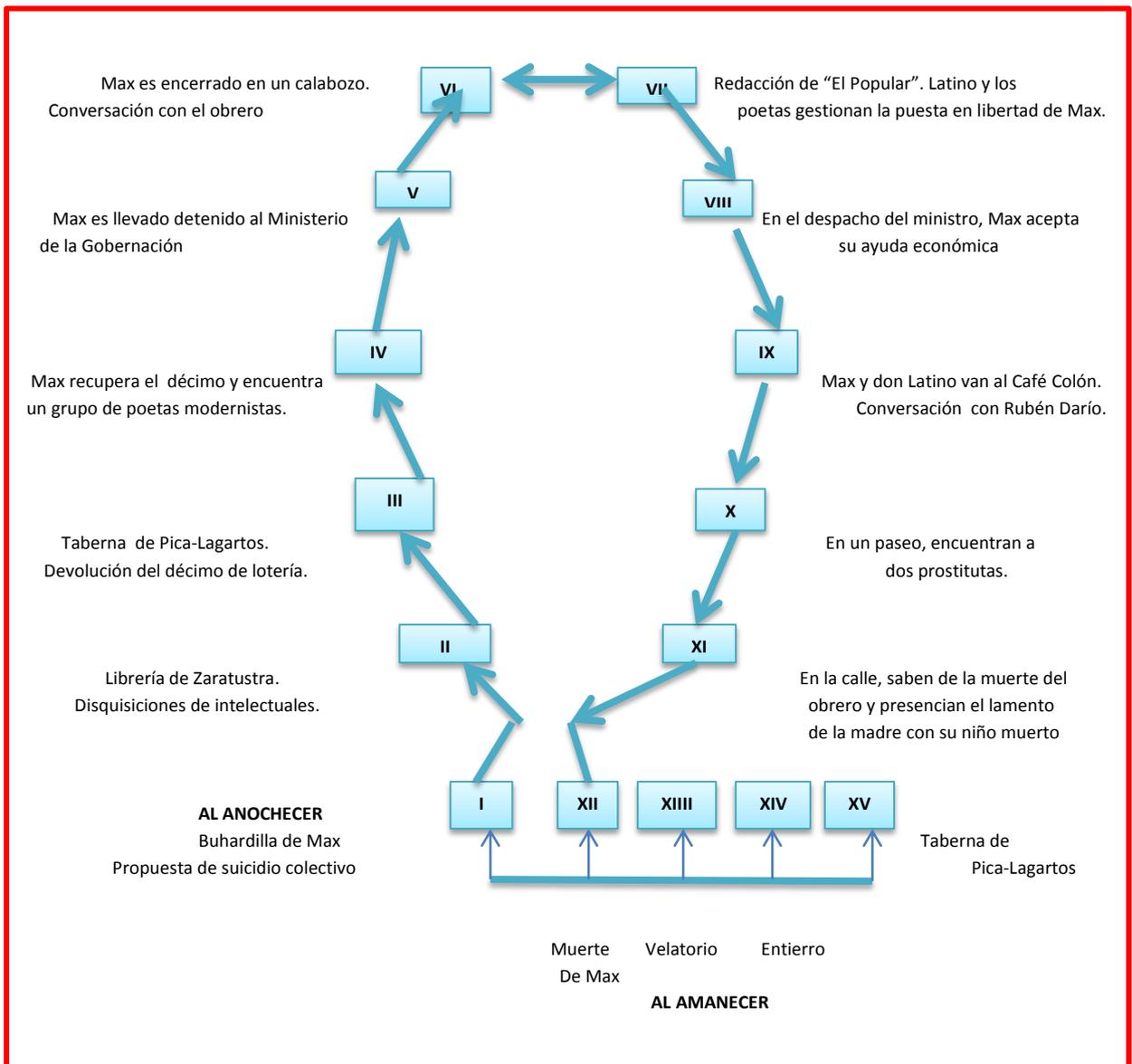
- El primer grupo se estructura alrededor de la **muerte**, y en él se reúnen las escenas **I, XII, XIII, XIV y XV**. Conocemos al protagonista en el momento en que acaba de recibir la noticia de que se prescinde de su colaboración en un periódico y se le condena por ello a la más absoluta miseria. Su respuesta es la de desear la muerte y propone el suicidio colectivo de los tres miembros de la familia (esc. I). La muerte le llega en la escena XII, y a ésta siguen, a manera de

epílogo, las tres finales: su velatorio (esc. XIII), el entierro (esc. XIV) y la muerte por suicidio de su esposa e hija (esc. XV).

Las diez escenas restantes constituyen el **desarrollo de la acción**: la peregrinación de Max, acompañado de don Latino, durante la noche madrileña por diversos lugares, desde que sale de su casa hasta que regresa a sus proximidades. Podemos agruparlas también de cinco en cinco:

- Con las **escenas II a VI**, nos muestra el recorrido desde su buhardilla hasta el escalón más bajo en su descenso, el **calabozo**, donde coincide con un **obrero catalán** en la escena VI, de gran dramatismo, y en la que muestra de qué manera ha ido tomando conciencia acerca de la grave situación social que se vive en la calle.
- Las escenas VII a XI nos llevan desde la puesta en libertad de Max y su claudicación al admitir el dinero del ministro hasta el final del recorrido, en una calle en la que, con rabia incontenida, sabe de la muerte de su compañero de calabozo y presencia la tragedia de una madre cuyo hijo ha muerto por una bala perdida, disparada en el tumulto (esc. XI).

En el siguiente esquema intentamos representar esta estructura, en la que se ve el círculo del que Max pide a Latino que lo saque (esc. XI), y las simetrías entre algunas escenas: encuentro de Max con un grupo de poetas modernistas (esc. IV) y con Rubén Darío (esc. IX); las dos que se desarrollan en el Ministerio (esc. V y VIII); la simultaneidad entre la escena VI y la VII. Se marca también la relación entre las escenas II, VI y XI porque en ellas se da la preparación, desarrollo y desenlace del episodio del obrero catalán



Tiempo

En el desarrollo de la acción se respeta la clásica unidad de tiempo: las doce primeras escenas van desde el atardecer en casa de Max, poco antes de iniciar su recorrido, hasta el alba del día siguiente, en que le sobreviene la muerte. Las tres finales transcurren por la tarde y hasta la noche de ese mismo día.

Durante la peregrinación de Max hace frío, pero no podemos saber con certeza en qué estación del año se sitúa por la contradicción entre *“El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche”*, según la acotación de la escena X, y las palabras de uno de los sepultureros, escena XIV: *“La caída de la hoja siempre trae lo suyo”*.

Por otro lado, la alusión a circunstancias históricas que ocurrieron en fechas distintas, anacronismos, como el de presentar con vida a Rubén Darío y muerto a Galdós, hacen pensar que Valle no se proponía hacer de cronista de un momento determinado, sino reflejar una actualidad mucho más amplia y que tenía como denominador común la inestabilidad política, las injusticias sociales, la decepción y el descontento.

Personajes

Pasan de cincuenta los personajes que intervienen, pertenecientes a distintos estratos sociales y de diversa condición moral: desde una jovencísima prostituta hasta un ministro de Gobernación, desde un chico de taberna hasta un gran poeta como Rubén Darío. Muchos de ellos están calcados de personas reales, y desde el momento en que el autor presenta la relación de los *“dramatis personae”*, sorprende la inclusión de *“perros, gatos, un loro”*, que en el transcurso de la obra *“deberán actuar”*.

La técnica de Valle para presentarnos este variopinto mundo va desde la descripción de sus rasgos externos, indicio de su condición moral y social, reflejada en las acotaciones, hasta una más completa caracterización por sus actos y forma de hablar, mediante la sistemática deformación caricaturesca.

El protagonista, Max Estrella, representa la bohemia heroica en el momento de su desaparición sustituida por la *“bohemia golfante”*, de la que es un exponente don Latino de Híspalis. Pese a que Max está caracterizado con rasgos nobles y dignos, aun rodeado de miseria –su cabeza recuerda los Hermes clásicos, por su ceguera se compara con Homero–, lo vemos aceptando participar del *“fondo de reptiles”* del ministerio de la Gobernación, o dejando abandonadas a su mujer e hija. A Latino se le compara reiteradamente con un perro y se comporta como un servil canalla. Pero podemos preguntarnos si son dos personas distintas o la representación dramática de una personalidad desdoblada, ya que varios datos aplicados a Latino corresponden a la biografía del poeta modernista Alejandro Sawa, modelo real en que Valle se inspiró para dar vida a su protagonista.

La aparición episódica de la mayoría de los personajes indica que su función en la obra es contribuir a la creación del ambiente de ese Madrid absurdo y servir de pretexto para mostrar lo risible de muchas instituciones. Todo, tanto el mundo oficial como el de los pequeños burgueses partidarios del orden, e incluso el formado por los personajes populares, pasa por la lente deformadora del ojo de su autor. Sólo se salvan de esta visión caricaturesca las figuras del obrero catalán y la madre del niño muerto por una bala.

Técnica y estilo

En la escena XII, el protagonista formula su teoría estética, a la que denomina *“esperpento”*, basada en la visión deformada de la realidad del mismo modo que cualquier imagen, incluso la más bella, se transforma en algo grotesco cuando se refleja en un espejo cóncavo. Pero es significativo que proponga:

- a) *“Transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”*



- b) *“Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España”.*

Por ello, para presentar la tragedia de Max Estrella en su última noche en este mundo –como anécdota central a la que se superpone la tragedia nacional de su tiempo histórico-, Valle deforma la norma clásica y, en vez de ennoblecer a los personajes y sus circunstancias, los rebaja hasta el límite más extremo mediante la deformación de la expresión con el uso continuado de lo grotesco, lo vulgar, lo más innoble y achabacanado, y sorprendiendo, también continuamente, con violentos contrastes entre lo trágico y lo bufo, las luces y las sombras, lo evocado por ciertas alusiones literarias y el ambiente al que se aplican. Contraste que empieza por el propio título, *“Luces de bohemia”*, que hace presagiar un contenido deslumbrador de refinamiento y nos proporciona, por el contrario, unos escenarios sórdidos, miserables, visitados por un protagonista “ciego” que, paradójicamente, es el que mejor “ve” la realidad.

Cuando Valle dio a conocer su obra, la subtuló *“Esperpento”*, palabra que no designaba hasta entonces ningún género literario, pero la dividió en escenas, forma tradicional para las obras de teatro, y utilizó el diálogo entre los personajes y, de acuerdo con lo que ha sido habitual en sus producciones dramáticas, lo fue salpicando con numerosísimas acotaciones que van mucho más allá de lo preciso para indicar cómo debe ser escenificada. En tales acotaciones se nos revela el arte literario de quien es capaz de evocar un ambiente, caracterizar a un personaje o transmitir lo grotesco de ciertas actitudes con recursos como el de la usual comparación con animales, la desproporción semántica entre la expresión utilizada y la realidad aludida, la ironía y el sarcasmo, y la fuerza plástica de muchas descripciones conseguida con una simple enumeración de rasgos, acompañándose con reminiscencias del estilo modernista tales como el uso frecuente de rimas internas o construcciones con un ritmo acentual muy marcado.

En los diálogos, rápidos, vibrantes, ingeniosos, sobresale la variedad de registros, desde el más vulgar de la jerga castiza hasta expresiones pedantes, cultismos o citas literarias en boca de quienes no esperaríamos que así se manifestaran.

Significación

Volvamos a recordar la formulación de la teoría estética del esperpento fijándonos en lo siguiente:

“los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (...). España es una deformación grotesca de la civilización europea (...). Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas (...). La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” (palabras de Max Estrella).

Ya hemos aludido a la inversión del “héroe trágico” que representa la figura de Max. Ahora añadiremos que, si se aplica la fórmula propuesta, todo lo que en la obra nos parece una deformación intencionada del autor no es sino el reflejo exacto de una realidad que era, en su esencia, deforme y grotesca. Con distinta técnica, pero con equivalente intención crítica, lo había dicho **Quevedo** en el **siglo XVII** en uno de sus *Sueños*, el titulado *El mundo por de dentro*, en el que nos cuenta su encuentro con *“un viejo venerable en sus canas, mal tratado, roto por mil partes el vestido y pisado; no por eso ridículo, antes severo y digno de respeto”*, que se presenta como el Desengaño y le propone: *“Yo te enseñaré el mundo como es; que tú no alcanzas a ver sino lo que parece”*. Las calles que recorre Quevedo así acompañado son alegóricas. Las de *Luces de bohemia* pertenecen al Madrid de su época. También eran reales de Madrid las que recorre un apasionado discípulo de Quevedo, **Diego de Torres Villarroel** (siglo XVIII), en *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, paseo que aprovecha para hacer satíricos comentarios sobre las diversas gentes que encuentran en el camino, de forma grotesca y deshumanizada.

Como estos antecesores literarios, Valle revela hasta qué punto la sociedad con la que hubo de convivir era absurda, risible, grotesca, a pesar de las apariencias. Por ello, no deja títere con cabeza y pasa su mirada “esclarecedora” por todos los estratos sociales, por la historia contemporánea y la

pasada, por las instituciones oficiales y académicas, y critica la manera en que “este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras” (esc. II)

Ahora bien, ¿por qué eligió como centro de la anécdota la figura de un poeta? ¿No tendría también la intención, como en otras obras, de criticar una cierta clase de literatura? En la teoría del esperpento no dice Max “la cosas, o los objetos, o los seres”, sino “*las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas*”. Parece aludir a algo reflejado de antemano. Son muchos los momentos en que lo literario se convierte en tema central como para que se consideren de relleno. Por otra parte, conviene recordar que en *Luces de bohemia* se han señalado muchos procedimientos paródicos, además de que pueda ser interpretada como parodia de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (siglo XIII).

PROPUESTA DE TEXTO RESUELTO

[PACONA, una vieja que hace celestinazgo y vende periódicos, entra en la taberna con su hatillo de papel impreso, y deja sobre el mostrador un número de *El Heraldo*. Sale como entró, fisgona y callada. Solamente en la puerta, mirando a las estrellas, vuelve a gritar su pregón].

LA PERIODISTA: ¡Heraldo de Madrid! ¡Correo! ¡Heraldo! ¡Muerte misteriosa de dos señoras en la calle de Bastardillos! ¡Correo! ¡Heraldo!

[DON LATINO rompe el grupo y se acerca al mostrador, huraño y enigmático. En el círculo luminoso de la lámpara, con el periódico abierto a dos manos, tartamudea la lectura de los títulos con que adereza el reportero el suceso de la calle de Bastardillos. Y le miran los otros con extrañeza burlona, como a un viejo chiflado.]

LECTURA DE DON LATINO: El tufo de un brasero. Dos señoras asfixiadas. Lo que dice una vecina. Doña Vicenta no sabe nada. ¿Crimen o suicidio? ¡Misterio!

EL CHICO DE LA TABERNA: Mire usted si el papel trae los nombres de las gachís, Don Latí.

DON LATINO: Voy a verlo.

EL POLLO: ¡No se cargue usted la cabezota, tío lila!

LA PISA BIEN: Don Latí, vámonos.

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Aventuro que esas dos sujetas son la esposa y la hija de Don Máximo!

DON LATINO: ¡Absurdo! ¿Por qué habían de matarse?

PICA LAGARTOS: ¡Pasaban muchas fatigas!

DON LATINO: Estaban acostumbradas. Solamente tendría una explicación. ¡El dolor por la pérdida de aquel astro!

PICA LAGARTOS: Ahora usted hubiera podido socorrerlas.

DON LATINO: ¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio!

PICA LAGARTOS: ¡El mundo es una controversia!

DON LATINO: ¡Un esperpento!

EL BORRACHO: ¡Cráneo privilegiado!

(*Luces de bohemia*, escena última, de Ramón María del Valle-Inclán)

CUESTIONES

1. Señala y explica la organización. (1,5 punto)
2. Señala el tema del texto y elabora un resumen del mismo. (1,5 puntos)
3. Realiza un comentario crítico del contenido del texto. (3 puntos)
4. Las características de género del teatro. (2 puntos)
5. Analiza sintácticamente las siguientes oraciones (no olvides clasificarlas y redactarlas): (2 puntos)
Don Latino se acerca al mostrador, huraño y enigmático // ¡No se cargue usted la cabezota, tío lila!
// ¿Por qué habían de matarse? // Y lo miran los otros con extrañeza burlona.

SOLUCIÓN

1. Señala y explica la organización del texto.

Este fragmento puede dividirse en tres partes:

1. Pregón de las noticias del periódico “El Heraldo” (líneas 1-5)

- 1.1. Hecho destacado: suicidio de dos mujeres.
2. Suposición de la identidad de las mujeres difuntas: (líneas 6-16)
 - 2.1. Interés de Don Latino por la lectura de la noticia
 - 2.2. Identificación supuesta con la familia de Max Estrella.
3. Reacción de los presentes en la taberna: (líneas 17-final)
 - 3.1. Aparente actitud de pesar por parte de don Latino.
 - 3.2. Insinuación de haber podido evitarse el suceso.

En el texto se pueden observar tres partes bien diferenciadas. En la primera, que incluye una acotación teatral, se plantea el problema con el anuncio de la noticia de la muerte misteriosa de dos mujeres (líneas 1 a 5). En la segunda, que enmarca desde la segunda acotación con el interés de Don Latino hasta el coloquio suscitado por los presentes en la taberna (líneas 6 hasta 16), destaca el interés que muestra Don Latino por averiguar más detalles del hecho, y cómo se supone que el suicidio ha sido llevado a cabo por la familia de Max Estrella. Finalmente, desde la línea 17 hasta el final, la tercera parte plantea la posibilidad de que Don Latino hubiera podido evitar esas muertes, y la pena que éste demuestra ante los demás.

2. Señala el tema del texto y elabora un resumen del mismo

El tema del fragmento podría enunciarse como “exposición de la trágica esperpentización de la muerte”.

El resumen sería este: Aparece en la taberna de Pica-Lagartos Pacona, mujer que lleva el periódico y vocea la noticia de la muerte de dos mujeres de la vecindad. Don Latino de Híspalis lee el suceso, muy interesado, y los contertulios presentes aventuran las identidades de las suicidas en las personas de la hija y la mujer de Max Estrella. Don Latino duda, primero, y luego, al insinuar Pica –Lagartos que podría haber evitado esas muertes, se lamenta de manera poco creíble.

3. Realiza un comentario crítico del contenido del texto.

El fragmento pertenece a la obra teatral *Luces de bohemia*, del dramaturgo Ramón María del Valle-Inclán. Obra culmen del autor, se clasifica en el subgénero del “esperpento”, creado por él mismo para criticar, mediante la ridiculización extrema, a los personajes y la realidad de la época de principios del siglo XX.

Se trata del acto final de la obra, en el que se consuma la tragedia que ha estado planeando durante toda la representación con el suicidio de la mujer y la hija de Max Estrella, también muerto ya. Pero lo que más destaca es la manera de actuar del personaje de Don Latino de Híspalis, supuesto amigo fiel de Max, y que, sin embargo, lo traiciona al final de su vida al robarle un décimo de lotería que resultará premiado; de ahí el comentario de Pica Lagartos en este fragmento: “*Ahora usted hubiera podido socorrerlas*” (línea 21).

Fijando la vista en Don Latino, podemos apreciar la falsedad e hipocresía que caracterizan al personaje, por ejemplo, en las palabras con las que se refiere a la identificación de las difuntas: “*¡Absurdo! ¿Por qué habrían de matarse?*”, reacción de incredulidad que parecería normal en todo el mundo excepto en él, dado que sabe perfectamente su parte de culpa en el suceso, y que no está dispuesto a aceptar.

Esa falta de responsabilidad que ha querido representar Valle-Inclán en su personaje forma parte de la crítica a los falsos amigos, a su carácter frívolo y superficial, a su infantilismo egoísta; pero si echamos una mirada a la sociedad actual, observamos que poca gente existe que sea capaz de aceptar su propia culpa en los hechos de su entorno, ya que ello supondría responsabilizarse de lo ocurrido y reconocer que, siendo libres de actuar, lo hicimos erróneamente. Como decía el filósofo Kant, sin libertad no hay moral ni culpa, y quien no es libre “está en una minoría de edad en la que necesita tutores que lo guíen”.

En nuestra sociedad igualamos equivocarnos a fracasar de modo tan absoluto que no vemos la parte positiva del error: Aprender y extraer conclusiones para no volver a tropezar. Pero hay que distinguir entre el fallo que se puede tener involuntariamente, y aquel otro que involucra a otras personas que, en este caso, se consideran instrumentos para manejar en favor de los propios éxitos. Tal sería el comportamiento de Don Latino con respecto a su amigo Max Estrella y su familia, que llegaría hasta la traición con tal de salvarse a sí mismo con enorme hipocresía: “*¡Absurdo! ¿Por qué habrían de matarse?*” pregunta Don Latino, a lo que responde Pica Lagartos con la verdad: “*¡Pasaban muchas fatigas!*”, y Don Latino añade: “*Estaban acostumbradas*”. Una explicación muy conveniente para él, pero muy falsa, también, porque ¿alguien se acostumbra a la miseria? ¿Es una justificación convincente

para no dar un paso más y acabar con la vida? Para Don Latino, el amigo traidor, sí, ya que no siente ninguna carga de responsabilidad hacia ellas aunque les haya robado el sustento.

De manera que la inacción de don Latino y su insolidaridad con la familia de su supuesto amigo Max Estrella desencadena la tragedia, ya propuesta como una salida digna por el escritor a su mujer en la primera escena de la obra. Y podríamos preguntarnos: ¿es el suicidio la solución a los problemas personales? Vemos continuamente en los medios de comunicación diversos casos de suicidios, que obedecen a muy distintas causas: los de jóvenes debidos al acoso escolar, como en España, o a las presiones por evitar el fracaso en la escuela, como en Japón o en China, o incluso al aburrimiento y depresión por la falta de metas vitales, como en Finlandia o en Holanda. Los de adultos suelen tener su origen en problemas económicos –pérdida de bienes-, o familiares –divorcios, muertes de seres queridos-, y a estas causas se debe el doble suicidio planteado en *Luces de bohemia*: dolor por la pérdida del padre y esposo y pobreza extrema, ya que las mujeres, en la época de la obra y en anteriores, no gozaban de muchas oportunidades de ganarse la vida mediante un trabajo, sino que dependían siempre del marido o del padre, y la traición de don Latino resulta, por ello, mucho más dolorosa, pues se adivina en el fragmento comentado con quién va a gastarse el dinero ganado con la lotería de Max: en la Pisa Bien, que lo apremia cuando va a discutirse la noticia del periódico: “*Don Latí, vámonos*” (línea 15). Para algunas personas, el suicidio será siempre una manera cobarde y fácil de enfrentarse con los fracasos de la vida; para otras, sin embargo, siempre representará una opción propia de la libertad del ser humano, y que nadie deberá juzgar.

En conclusión, diremos que Valle-Inclán logra reflejar la hipocresía y traición del amigo como el culmen de lo esperpéntico de la vida humana. Deseaba llamar la atención sobre el fracaso del hombre en la creación de la sociedad, en su mal e injusto funcionamiento, y no solamente se refiere a los poderes institucionales, sino que desciende a las relaciones entre los individuos para demostrar que se trata de la base misma de la humanidad la que está enferma, aunque, como el resto de los autores noventayochistas, se limite a exponer el problema y no sugiera ninguna solución. Algunas cosas hemos mejorado en nuestra sociedad si la comparamos con la de hace cien años: la independencia e igualdad de las mujeres, la educación y la sanidad universal, o la atención a los más desfavorecidos. Pero está claro que, por el contrario, el infantilismo egoísta que nos hace desinteresarnos de las responsabilidades crece cada vez más, aunque esta es una cuestión moral que no discutiremos aquí.

TEXTOS PARA COMENTAR

TEXTO 1:

Noche. MÁXIMO ESTRELLA y LATINO DE HÍSPALIS se tambalean asidos del brazo por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados romanos. Sombras de guardia. Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre su puerta, y una banda de luz parte la acera. MAX y DON LATINO, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y se tambalean.

MAX: ¿Dónde estamos?

DON LATINO: Esta calle no tiene letrero.

MAX: Yo voy pisando vidrios rotos.

DON LATINO: No ha hecho mala cachiza el honrado pueblo.

MAX: ¿Qué rumbo consagramos?

DON LATINO: Déjate guiar.

MAX: Conduceme a casa.

DON LATINO: Tenemos abierta la Buñolería Modernista.

MAX: De rodar y de beber estoy muerto.

DON LATINO: Un café de recuelo te integra.

MAX: Hace frío, Latino.

DON LATINO: ¡Corre un cierto gris!...

MAX: Préstame tu macferlán.

DON LATINO: ¡Te ha dado el delirio poético!

MAX: ¡Me quedé sin capa, sin dinero y sin lotería!

DON LATINO: Aquí hacemos la captura de la niña Pisa-Bien.

La niña Pisa-Bien, despintada, pingona, marchita, se materializa bajo un farol con su pregón de golfa madrileña.

LA PISA-BIEN: ¡5775! ¡El número de la suerte! ¡Mañana sale! ¡Lo vendo! ¡5775!

DON LATINO: ¡Acudes al reclamo!

LA PISA-BIEN: Y le convido a usted a un café de recuelo.

DON LATINO: Gracias, preciosidad.

LA PISA-BIEN: Y a don Max, a lo que guste. ¡Ya que nos juntamos los tres tristes trogloditas! Don Max, yo por usted hago la jarra, y muy honrada.

MAX: Dame el décimo y vete al infierno.

LA PISA-BIEN: Don Max, por adelantado decláreme en secreto si camelo las tres beatas y si las lleva en el portamonedas.

MAX: ¡Pareces hermana de Romanones!

LA PISA-BIEN: ¡Quién tuviera los miles de ese pirante!

DON LATINO: ¡Con sólo la renta de un día, yo me contentaba!

MAX: La Revolución es aquí tan fatal como en Rusia.

DON LATINO: ¡Nos moriremos sin verla!

MAX: Pues viviremos muy poco.

LA PISA-BIEN: ¿Ustedes bajaron hasta la Cibeles? Allí ha sido la faena entre los manifestantes y los Polis Honorarios. A alguno le hemos dado mulé.

TEXTO 2

Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos.

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!

MAX: Esa voz me traspasa.

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Qué tan fría, boca de nardo!

MAX: ¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!

DON LATINO: Hay mucho de teatro.

MAX: ¡Imbécil!

El farol, el chuzo, la caperuza del sereno, bajan con un trote de madreñas por la acera.

EL EMPEÑISTA: ¿Qué ha sido, sereno?

EL SERENO: Un preso que ha intentado fugarse.

MAX: Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo.

DON LATINO: ¡Max, no te pongas estupendo!

TEXTO 3

Velorio en un sotabanco. MADAMA COLLET y CLAUDINITA, desgüeñadas y macilentas, lloran al muerto, ya tendido en la angostura de la caja, amortajado con una sábana entre cuatro velas. Astillando una tabla, el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme. La caja, embetunada de luto por fuera, y por dentro, de tablas de pino sin labrar ni pintar, tiene una sórdida esterilla que amarillea. —está posada sobre las baldosas, de esquina a esquina, y las dos mujeres, que lloran en los ángulos, tienen en las manos cruzadas el reflejo de las velas. DORIO DE GÁDEX, CLARINITO y PÉREZ, arrimados a la pared, son tres fúnebres fantoches en hilera. Repentinamente, entrometiéndose en el duelo, cloquea un rajado repique, la campanilla de la escalera.

DORIO DE GÁDEX: A las cuatro viene la funeraria.

CLARINITO: No puede ser esa hora.

DORIO DE GÁDEX: ¿Usted no tendrá reloj, Madama Collet?

MADAMA COLLET: ¡Que no me lo lleven todavía! ¡Que no me lo lleven!

PÉREZ: No puede ser la funeraria.

DORIO DE GÁDEX: ¡Ninguno tiene reloj! ¡No hay duda de que somos unos potentados!

CLAUDINITA, con andar cansado, trompicando, ha salido para abrir la puerta. Se oye rumor de voces, y la tos seca de DON LATINO DE HÍSPALIS. La tos clásica del tabaco y del aguardiente.

DON LATINO: ¡Ha muerto el Genio! ¡No llores, hija mía! ¡Ha muerto y no ha muerto!... ¡El Genio es inmortal!... ¡Consuélate, Claudinita, porque eres la hija del primer poeta español! ¡Que te sirva de consuelo saber que eres la hija de Víctor Hugo! ¡Una huérfana ilustre! ¡Déjame que te abrace!

CLAUDINITA: ¡Usted está borracho!

DON LATINO: Lo parezco. Sin duda, lo parezco. ¡Es el dolor!

CLAUDINITA: ¡Si tumba el vaho de aguardiente!

DON LATINO: ¡Es el dolor! ¡Un efecto del dolor, estudiado científicamente por los alemanes!

DON LATINO tambalease en la puerta, con el cartapacio de las revistas en bandolera y el perrillo sin rabo y sin orejas, entre las cañotas. Trae los espejuelos alzados sobre la frente y se limpia los ojos chispones con un pañuelo mugriento.

EJERCICIOS PARA REALIZAR SOBRE LOS TRES TEXTOS ANTERIORES:

1. Señala y explica la organización de las ideas contenidas en el texto.
2. A) Indica el tema del texto
b) Resume el texto
3. Realiza un comentario crítico del contenido del texto.

PRUEBA DE SELECTIVIDAD

Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara. DON LATINO y MAX ESTRELLA filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras.

MAX: ¿Debe de estar amaneciendo?

DON LATINO: Así es.

MAX: ¡Y qué frío!

DON LATINO: Vamos a dar unos pasos.

MAX: Ayúdame, que no puedo levantarme. ¡Estoy aterido!

DON LATINO: ¡Mira que haber empeñado la capa!

MAX: Préstame tu carrik, Latino.

DON LATINO: ¡Max, eres fantástico!

MAX: Ayúdame a ponerme en pie.

DON LATINO: ¡Arriba, carcunda!

MAX: ¡No me tengo!

DON LATINO: ¡Qué tuno eres!

MAX: ¡Idiota!

DON LATINO: La verdad es que tienes una fisonomía algo rara.

MAX: ¡Don Latino de Híspalis, grotesco personaje, te immortalizaré en una novela!

MAX: Como te has convertido n buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le torearemos.

DON LATINO: Me estás asustando. Deberías dejar esa broma.

MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO: ¡Miau! ¡te estás contagiando!

MAX: España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO: Y ¿dónde está el espejo?

<p>DON LATINO: Una tragedia, Max. MAX: La tragedia nuestra no es tragedia. DON LATINO: ¡Pues algo será! MAX: El esperpento. DON LATINO: No tuerzas la boca, Max. MAX: ¡Me estoy helando! DON LATINO: Levántate. Vamos a caminar. MAX: No puedo. DON LATINO: Deja esa farsa. Vamos a caminar. MAX: Échame el aliento. ¿Adónde te has ido, Latino? DON LATINO: ¡Estoy a tu lado!</p>	<p>MAX: En el fondo del vaso. DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo! MAX: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España. DON LATINO: Nos mudaremos al callejón del Gato.</p>
--	--

CUESTIONES

1. Señala y explica la organización de las ideas contenidas en el texto.
2. a) Indica el tema del texto
b) Resume el texto
3. Realiza un comentario crítico del contenido del texto.
4. El teatro español del siglo XX anterior a 1936.
5. Analiza sintácticamente el siguiente enunciado: *Como te has convertido en buey, no podía reconocerte.*

3. EL TEATRO DESDE 1940 A NUESTROS DÍAS

1. Panorama general.
2. Teatro del exilio
3. Teatro de posguerra
4. Teatro de los cincuenta: los realistas
5. Teatro de los sesenta: los vanguardistas
6. Las últimas dramaturgias.

1. Panorama general

La evolución del teatro español, como la de los géneros narrativo y lírico, estuvo determinada por la Guerra Civil y sus consecuencias. Durante la contienda se desarrollaron distintas orientaciones dramáticas en la zona nacional y en la republicana, y a partir de 1939, el panorama escénico quedó marcado por el exilio de autores como **Max Aub, Rafael Alberti o Pedro Salinas**, y por la desaparición de dramaturgos que murieron en esos años: **García Lorca, Valle-Inclán o Miguel Hernández**.

En los años de **posguerra**, la escena española estuvo dominada por un teatro “nacional”, al servicio de la dictadura. Las dos líneas dramáticas que triunfaban en los escenarios –la **comedia burguesa** y el **teatro de humor**– tenían como rasgo común la evasión de la realidad de la época. Mientras, los **dramaturgos exiliados** continuaron su producción fuera de España.

A finales de los años cuarenta irrumpió el **teatro realista**, de denuncia de la realidad. El detonante fue el estreno, en 1949, de *Historia de una escalera*, de **Antonio Buero Vallejo**, y la tendencia quedó confirmada con la puesta en escena, en 1952, de *Escuadra hacia la muerte*, de **Alfonso Sastre**.

Desde mediados del siglo XX surgieron orientaciones dramáticas innovadoras, tanto en lo formal como en el contenido: en los cincuenta, el **teatro de vanguardia**, representado por **Fernando Arrabal** y **Francisco Nieva**, y en los sesenta, el **teatro simbolista**. Los dramaturgos de una y otra línea tuvieron dificultades para llevar sus obras a los escenarios debido a la censura franquista. Estas dramaturgias se vieron influidas por las innovaciones teatrales europeas, especialmente por el **teatro del absurdo** de Samuel Beckett y Eugène Ionesco, que intenta expresar la crisis de comunicación del ser humano y su mundo degradado, y el **teatro de la crueldad**, de Antoine Artaud, que pretende mediante el carácter místico y ritual de los orígenes teatrales, donde tenía cabida el horror y el sadismo, el reencuentro entre espectáculo y público para que éste se pusiera en contacto con lo irracional humano.

En los años sesenta, el teatro que triunfaba era el **evasivo, heredero de la comedia burguesa**, totalmente alejado de los experimentos vanguardistas. A fines de esta década surgieron los primeros grupos de **teatro independiente**, muchos de los cuales entraron progresivamente en los circuitos del teatro comercial.

Las últimas dramaturgias, surgidas desde 1975, se inclinan por un teatro de temas contemporáneos, de estética realista y de una moderada renovación formal. La instauración de la democracia trajo consigo también la recuperación para la escena española de autores de la calidad de **Valle-Inclán** y **Federico García Lorca** que, además, han influido en algunos dramaturgos.

2. Teatro del exilio

El **teatro del exilio**, desarrollado especialmente en Méjico y Argentina desde los años de la posguerra, presenta diferencias estéticas con el cultivado en España, ya que los autores exiliados incluyeron en él novedades vanguardistas. Destacaremos los siguientes dramaturgos:

- a) **Rafael ALBERTI**, que antes y después de la Guerra cultivó un **teatro político**, y lo continuó en el exilio: *Fermín Galán, De un momento a otro, Noche de guerra en el Museo del Prado*. Pero gran

parte de su obra se caracteriza por la presencia de elementos poéticos, desde el lenguaje y los símbolos empleados, hasta la incorporación de pequeñas estrofas; tal ocurre en obras como *El trébol florido* o *El adefesio*, donde plantea el tema de la intolerancia del poder.

- b) **Max AUB**, que empezó cultivando la farsa con elementos vanguardistas, luego, durante la guerra civil trabajó en el Teatro de urgencia, y ya en el exilio presenta obras con temas como los desastres de la guerra, la soledad y la ética del exiliado: *San Juan*.
- c) **Alejandro CASONA**, cuyas obras del exilio se diferencian poco de las estrenadas hasta 1939. Sus piezas emparentan con la comedia burguesa de posguerra en cuanto a la perfecta disposición de los elementos dramáticos: *La dama del alba*.
- d) **Otros autores** interesantes fueron SALINAS, Jacinto GRAU, José BERGAMÍN y José Ricardo MORALES, que escribe en Chile obras del “teatro del absurdo” con temas como los peligros de la tecnología nuclear, o las manipulaciones ideológicas.

3. Teatro de posguerra

El teatro de posguerra cumplió dos funciones básicas: entretener al público, que buscaba esparcimiento, y transmitir ideología. Esto último se realizó por distintas vías:

- Mediante la negación de las aportaciones más relevantes de la preguerra, como el teatro de Valle y Lorca.
- Por el estreno de obras que exaltaban los valores de los vencedores, teatro militante de tipo falangista o católico, como el de Ramón Cué: *Y el Imperio volvía*, o *La Santa Hermandad*, de Marquina.
- A través de la programación de autores clásicos, como referentes de épocas gloriosas: *Don Juan Tenorio*, *El castigo sin venganza*.

En esta época, el Estado y la Iglesia establecieron un férreo control sobre las obras nuevas y los repertorios. Este fenómeno desarrolló la consiguiente autocensura en los dramaturgos. A pesar de ello, la actividad teatral de posguerra fue muy abundante, aunque mediocre, tanto por los dramas representados como por la puesta en escena. Como tendencias destacables hubo la de la **comedia burguesa** y la del **teatro de humor**.

- a) **La comedia burguesa** se caracteriza por la cuidada construcción de las obras, la dosificación de la intriga para ir manteniendo el interés y la alternancia de escenas humorísticas y sentimentales. Los personajes suelen pertenecer a las clases medias y moverse en ambientes acomodados. Los temas son muy repetitivos, e insisten en asuntos matrimoniales, celos, infidelidades diversas, etc. El final suele ser feliz, y se persigue entretener al público y educarlo mediante el elogio de la virtud. Como autores de este género son reseñables **Jacinto BENAVENTE**, **José M^a PEMÁN**, **Juan Ignacio LUCA DE TENA**, **Joaquín CALVO SOTELO** y **Víctor RUIZ IRIARTE**. Algunos autores de la época añaden a su fórmula teatral dosis de fantasía y de ingenio que utilizan la realidad, convirtiéndola en un *mundo feliz* en que el amor, las buenas costumbres y una cierta dosis de magia conducen a los protagonistas a la realización de sus sueños. Autores: **Edgar Neville**: *El baile*; **José López Rubio**: *Celos del aire*; **Víctor Ruiz Iriarte**: *Juego de niños*.
- b) **El teatro de humor** se alejaba de la realidad inmediata mediante la presentación de obras insustanciales e intrascendentes. Los autores más interesantes fueron **Enrique JARDIEL PONCELA**, cuya producción teatral se caracteriza por la incorporación de lo inverosímil, con ingredientes de locura y misterio. Sus personajes son burgueses que entran y salen de escena constantemente, creando un dinamismo que provoca la risa. Representan una sociedad feliz, que tiene como objetivos alcanzar el amor y el dinero; en los diálogos se mezclan el humor verbal, con chistes y retruécanos, y el de situación, basado en lo ilógico y disparatado: *Eloísa está debajo de un almendro*, *Angelina o el honor de un brigadier*, *Un marido de ida y vuelta*. También destaca **Miguel MIHURA**, que con su obra pretende idealizar la vida mediante la humanización de sus personajes y el triunfo de la bondad y la ternura. Su humor es producto de la asociación inverosímil de elementos, de la exageración y de la distorsión de la causalidad lógica, que muestra que los hechos no son explicables de una única manera, y que, por tanto,

todas las explicaciones están de más: *Tres sombreros de copa*, *El caso de la señora estupenda*, *Maribel y la extraña familia*, *Ninette* y *un señor de Murcia*.

- c) **El teatro comercial:** A finales de los años cincuenta y sobre todo en los sesenta, todas estas tendencias del teatro burgués de posguerra desembocan en un **teatro comercial**, acorde con los gustos del público, que, a sus temas actuales y leves toques críticos, añade resortes que suscitan el interés de los espectadores, con una buena construcción dramática y calidad en los diálogos. Autores: **Alfonso Paso:** *Vamos a contar mentiras*; **Juan José Alonso Millán,** *El cianuro, ¿solo o con leche?*; **Antonio Gala:** *Anillos para una dama, ¿Por qué corres, Ulises?*

4. El teatro de los cincuenta: los realistas

Desde mediados de los años cincuenta se estrenan en el teatro algunas piezas de intención social. Los dramaturgos se dividen en dos tendencias: los que están dispuestos a atenuar su crítica para conseguir que sus obras se representen y sean conocidas por el público o **posibilistas**, y los que pretenden expresarse con toda libertad y aun a riesgo de que la censura impida que sus textos sean estrenados. Entre los primeros destaca Antonio Buero Vallejo, y entre los segundos, Alfonso Sastre.

- **Antonio BUERO VALLEJO** comienza escribiendo obras de tipo existencial, entre las que destaca *Historia de una escalera* (1949), drama que revela la falta de salidas de una comunidad atrapada en un mundo miserable y sin futuro. Desde fines de los cincuenta, la intención social se acentúa en sus obras. Muchas de ellas tienen un carácter histórico, con lo que Buero sitúa los problemas de la España de su época en el pasado para así sortear la censura: *Un soñador para el pueblo* (centrada en Esquilache, ministro reformista de Carlos III), *Las Meninas*, *El concierto de San Ovidio* (ambientada en el París de los años previos a la Revolución francesa), *El sueño de la razón* (sobre la figura de Goya y el terror absolutista del reinado de Fernando VII) y *La detonación* (que tiene por protagonista a Larra). Fuerte crítica social hay en otras obras, como *La doble historia del doctor Valm.*, estrenada en Inglaterra en 1968 al haber sido prohibida en España por mostrar las torturas y la represión de la policía, y *El tragaluz*. Estas obras constituyen una síntesis de realismo y simbolismo, con un conflicto entre personajes contemplativos y personajes activos. Buero defiende la dignidad del hombre, su libertad, la justicia, la honradez y la verdad, en unos espacios simbólicos (escalera, sótano), y con temas como la soledad, el amor, la hipocresía, la frustración.
- Entre los llamados **imposibilistas** se encuentra **Alfonso SASTRE**; escribió durante los años cincuenta numerosas piezas teatrales en las que planteaba problemas de carácter moral, existencial y social: *Escuadra hacia la muerte*, *La mordaza*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes...* La preocupación social se acrecentó en obras posteriores, que ya mostraban la influencia de Bertold Brecht: *La cornada*, *En la red*. A partir de la década de los sesenta, Sastre compone lo que denomina "tragedias complejas", obras que incorporan el humor a la tragedia clásica, poniendo en escena una realidad risible y grotesca para convencer al espectador de la necesidad de cambiar este mundo: *La sangre y la ceniza*, *La taberna fantástica*. En cierto modo, estas tragedias constituyen una forma de evolución del esperpento de Valle-Inclán.
- **Otros dramaturgos** de crítica social de estos años son, por ejemplo, **Lauro OLMO**, **José MARTÍN RECUERDA**, **José M^a RODRÍGUEZ MÉNDEZ**, o **Carlos MUÑIZ**. Manejan como temas la explotación del trabajador, el egoísmo de los poderosos, la tristeza de la vida española o el recuerdo de la Guerra Civil; sus protagonistas suelen ser víctimas, que utilizan un lenguaje directo, sin eufemismos, y se valen de técnicas propias del expresionismo, el esperpento o la tragedia grotesca de Arniches.

Sin embargo, las obras críticas no eran las más habituales en los teatros de la época, sino que predominaban las comedias sentimentales y humorísticas. En este tipo de teatro continuó destacando, como en la época anterior, **Miguel MIHURA**, y también **Alfonso PASO**

5. Teatro de los sesenta: los vanguardistas

El teatro español de los últimos lustros del franquismo sigue dividido entre el que rutinariamente sube a la escena de las salas comerciales, y el que difícilmente consigue llegar a un público amplio.

- Dentro del **teatro comercial**, como ya señalamos antes, los escenarios continúan dominados por las comedias melodramáticas, de intriga o de humor. Uno de los autores de mayor éxito ahora y en adelante será **Antonio GALA**, con obras como *Los buenos días perdidos*, *Anillos para una dama* o *Las cítaras colgadas de los árboles*. Otros autores de la llamada **alta comedia burguesa** que triunfaban por entonces eran **Alfonso PASO**, **Jaime de ARMIÑÁN**, **Jaime SALOM** y **Juan José ALONSO MILLÁN**, con un tipo de teatro inmovilista que crean comedias de enredo, con la defensa del amor romántico y personajes burgueses.
- **El teatro realista** de intención social se encuentra con muchas dificultades de representación debido a la censura y a que al público que llena las salas no le gustan las revoluciones escénicas ni las ideológicas.
- El deseo de **experimentación formal** se da también en un grupo de escritores de modo paralelo a como ocurre en la narrativa y en la poesía. Consideran caducado el realismo social y se proclaman herederos de la tradición **vanguardista** teatral que consideraba el teatro como un espectáculo en donde el texto literario es un ingrediente más y no necesariamente el elemento central de la representación. De ahí la importancia que cobran los efectos especiales, la escenografía, la luminotecnia, el sonido, los objetos de la escena, el vestuario, el maquillaje expresionista de los actores, la mímica, las máscaras, la expresión corporal, la música, etc. Asimismo, se pretende romper con la tradicional división entre el escenario y los espectadores, convirtiendo la sala en un espacio dinámico que invita al público a participar en la función. Todo esto explica que, muchas veces, más que de “obra” se pueda hablar de “espectáculo”, pues, a menudo, el texto literario sólo es el punto de partida para que director, actores, y escenógrafos realicen todas las modificaciones y añadidos que consideren convenientes para llegar a una creación colectiva. Temáticamente, sigue siendo habitual la denuncia social y política del régimen franquista, y también, la falta de libertad, la opresión, la injusticia, la alienación, la nueva sociedad de consumo... y otros asuntos más genéricos. Entre las influencias extranjeras presentes en este teatro experimental y vanguardista destacan las de Bertold Brecha (y su teatro épico), Ionesco y Beckett (y su teatro del absurdo, sin ningún argumento), el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el teatro independiente. Entre los dramaturgos innovadores pueden citarse a **los simbolistas José RUIBAL o Luis RIAZA**, que se valen del símbolo –frecuentemente con animales- para exponer el tema del poder opresor, y que usan elementos provocadores, como los relacionados con la sexualidad, la violencia física y verbal y un lenguaje escatológico; **Fernando ARRABAL**, que ya desde los años cincuenta da cabida al antirrealismo en su llamado “teatro pánico”: imaginación, elementos surrealistas, lenguaje infantil, ruptura con la lógica, en *Pic-nic*, *El triciclo*, etc., y **Francisco NIEVA**, que utiliza como eje temático en sus obras el de la represión de la sociedad, que degrada al ser humano al impedir el desarrollo de sus necesidades profundas, y ante esto, se erige la transgresión, a menudo debida a la necesidad de una liberación sexual. Utiliza técnicas cinematográficas (divide las piezas en secuencias) y el lenguaje popular, con pinceladas del teatro del absurdo: *Pelo de tormenta*, *Malditas sean Coronada y sus hijas*.
- En los últimos años del franquismo alcanzó importancia el fenómeno del **teatro independiente**. En 1975 existían en España más de cien grupos teatrales que, al margen del teatro comercial establecido, procuraban llevar el teatro a los más diversos rincones del país representando obras del realismo social y del experimentalismo, precisamente las que no encontraban sitio en el teatro comercial. Algunos alcanzaron una notable repercusión: **Los Goliardos**, **Tábano**, **Els Joglars**, **Els comediants**, **La cuadrada** y otros. Hacia finales de los años setenta se impuso el **teatro de calle**, en el que disminuyen los elementos verbales en beneficio de los paraverbales: gestos, música, ruidos... Y superada la transición política, se produjo la progresiva desaparición de este tipo de teatro; ya no necesitaron autofinanciarse, sino que los poderes públicos comenzaron a subvencionarlos, de manera que se integraron paulatinamente en los sistemas habituales de producción.

6. Las últimas dramaturgias

En el teatro español de las últimas décadas también se advierte una variedad de tendencias, parecida a la señalada en la lírica y la narrativa, ya que existe el teatro comercial, con melodramas, obras cómicas o musicales, junto a los dramas históricos, los sainetes costumbristas, las piezas experimentales, las farsas más o menos esperpénticas y las obras con intención social. En términos generales, podemos decir que la dramaturgia de fines del siglo XX posee una estética realista, sin excluir lo onírico o lo fantástico, y una moderada renovación formal. Citemos a tres dramaturgos destacados:

- **José SANCHÍS SINISTERRA** ha escrito numerosas y muy divertidas obras, lo que prueba su voluntad de explorar el fenómeno teatral. Sus piezas más conocidas parten de textos literarios previos modificados convenientemente: *Moby Dick*, *La leyenda de Gilgamesh*, *La noche de Molly Bloom*. O bien son dramas históricos situados en diferentes épocas: *Lope de Aguirre*, *traidor*, *¡Ay, Carmela!*, sobre la guerra civil española.
- **José Luis ALONSO DE SANTOS** mezcla en sus obras ingredientes de la comedia tradicional con el tono humorístico y satírico propio del sainete. Sus obras más conocidas son *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*.
- **Fermín CABAL** es también autor de obras críticas de corte sainetesco y costumbrista, como *Tú estás loco*, *Briones* y *Castillos en el aire*.
- **Otros dramaturgos** relevantes de este periodo son **Fernando FERNÁN GÓMEZ** (con su logrado drama realista *Las bicicletas son para el verano*, ambientado en el Madrid de la guerra civil), **Ignacio AMESTOY** o **M^a Manuela REINA**.

Sin embargo, el teatro ha dejado de ser el espectáculo por excelencia. Sufre la despiadada competencia de la televisión, el cine, el DVD, el fútbol o el baloncesto, y numerosas formas de entretenimiento. Las formas de vida actuales, la moderna dispersión urbanística de las grandes ciudades... son factores del alejamiento del gran público de las salas teatrales, además de que el mundo teatral tampoco ha sabido encontrar nuevas fórmulas capaces de atraer al espectador.

EL GÉNERO LÍRICO

1. Características de la poesía lírica
2. La poesía lírica del siglo XX hasta 1939
 - ANTONIO MACHADO: Estudio y Antología poética
 - JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: Estudio y Antología poética
 - POETAS ANDALUCES DEL 27: Estudio y Antología poética.
3. La poesía lírica desde 1940 a los años 70.
4. La lírica desde los años 70 a nuestros días.

1. Características de la poesía lírica

La literatura es una forma especial y privilegiada de conocimiento: frente a la ciencia, que explora facetas de la realidad mediante el análisis, la observación y la experimentación, la **literatura**, como el arte en general, nos revela otras realidades: sentimientos, emociones, ideas, actitudes, comportamientos, mentalidades diversas... que difícilmente podríamos conocer de otro modo. Por ello, la literatura alcanza su más noble significado cuando se aproxima a ese carácter revelador de los resquicios menos evidentes de la realidad.

En este arte literario, es preciso distinguir los llamados **géneros**, que son formas generales o modelos básicos de estructuración consolidados por la tradición literaria occidental: **lírica, épica y dramática**. Estos géneros se justifican por la actitud que el autor adopta ante el contenido que transmite, lo que condiciona la variedad de discurso que predomine en el texto.

LA LÍRICA implica una visión subjetiva pura de la materia tratada. Lo que aparece es la perspectiva íntima y personal de quien habla, la cual revela el sentimiento, el estado de ánimo y las vivencias de esa "voz", aunque hay que reseñar que ese "yo" poético que se muestra en el poema no es, en sentido estricto, el escritor, sino un trasunto suyo, es decir, la imagen en el poema de la persona real del autor. Todo ello es así incluso cuando aparentemente se está representando una realidad exterior, objetiva: en la lírica, la descripción de los elementos reales o la narración de hechos sirven siempre para evocar el estado espiritual o emocional del poeta.

De manera errónea se ha definido a veces la poesía como expresión de sentimientos exclusivamente amorosos; bien es verdad que éste es el tema más frecuente, pero no el único, ya que la contemplación del mundo también puede producir en el autor **emociones** como soledad, miedo, fracaso, alegría, desamparo, nostalgia y otros muchos. Y estos temas suelen verse sometidos a una gran depuración técnica y estética; por ello, la característica más reconocible de la poesía es la de su forma: el **verso**, que busca dotar de musicalidad a este género (no olvidemos que la poesía nació íntimamente unida a la música, y de ahí su adjetivo: "lírica", que hace referencia a una composición que era recitada o cantada con el acompañamiento de una lira). A su vez, los versos son expresados en un lenguaje rico en **figuras retóricas**, con la finalidad de proporcionar originalidad a la creación y llamar la atención del lector.

La mayor parte de los poemas están escritos en verso, pero hay que tener en cuenta que la emotividad del poeta puede tener otros cauces de expresión, como la llamada prosa poética, que sigue manteniendo todos los rasgos propios de la poesía lírica, es decir, uso de gran número de recursos literarios y cuidado formal y estético. Grandes cultivadores de la prosa poética fueron **Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Gustavo Adolfo Bécquer**, y más recientemente, **Antonio Gala o Antonio Muñoz Molina**.

Una vez definida la poesía lírica, ofrecemos a continuación de forma esquematizada las características de este género literario:

- El autor transmite un determinado **estado de ánimo**, y se suele caracterizar por la expresión de sentimientos.

- Un poema no narra una historia propiamente dicha, no recoge ninguna acción, sino que ofrece una **emoción** determinada de manera directa e inmediata.
- Predomina en la obra lírica la **función poética**, ya que el poeta debe seleccionar y combinar los elementos del código lingüístico de manera distinta a la habitual para sorprender al lector.
- Dicho proceso se llama “**desviación**”, y hace posible la sucesión de los movimientos estéticos.
- Los procedimientos que potencian el lenguaje para dotarlo de literariedad o peculiaridad poética son las **figuras retóricas**, que enriquecen el texto en los tres niveles lingüísticos: fónico, donde destaca el ritmo; morfosintáctico y léxico-semántico.
- Suele haber una gran acumulación de imágenes y elementos con valor simbólico, es decir, que el lenguaje utilizado es **connotativo** y **plurisignificativo**. Todo ello exige un esfuerzo de interpretación al lector.
- La estructura suele ser **recurrente**, con versos organizados en estrofas que se repiten periódicamente según unas normas formales que dicta la **métrica**.
- La unión de la temática sentimental, la métrica, la depuración estilística y los recursos literarios conforman la llamada **poética**; así, la poética de un autor o de un movimiento literario concreto será el conjunto de rasgos que los individualizan frente a otros autores o movimientos literarios, respectivamente.

En el género lírico, al igual que en los demás géneros literarios, se distinguen una serie de **subgéneros** que podrían clasificarse de la siguiente manera:

1. ODA: Poema de cierta extensión y tono elevado, que sirve al poeta para expresar de forma refrenada y racional sentimientos o ideas, por ejemplo, la *Oda a la vida retirada*, de Fray Luis de León.
2. HIMNO: Composición solemne destinada al canto que expresa sentimientos patrióticos, religiosos, etc.
3. ELEGÍA: Poema extenso que expresa sentimientos de dolor ante desgracias colectivas o individuales, por ejemplo, las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.
4. CANCIÓN: De extensión variable, expresa habitualmente emociones de tipo amoroso. Ej: *A la flor de Gnido*, de Garcilaso de la Vega.
5. ÉGLOGA: Exposición de sentimientos amorosos y de exaltación de la naturaleza, puesta en boca de pastores, con un diálogo estilizado y un vocabulario culto. Ej. las tres *Églogas* que escribió Garcilaso.
6. EPÍSTOLA: Bajo la forma de carta, aborda temas filosóficos o morales. Ej. *Epístola moral a Fabio*, de Fernández de Andrada.
7. SÁTIRA: Composición habitualmente breve con tono burlesco, en la que el autor censura vicios, individuales o colectivos. Ej. poemas de Quevedo.
8. EPITALAMIO: Poema en que se resalta la solemnidad de una boda y el amor de los recién casados. Ej. Antonio Machado en el poema que le dedicó a Francisco Romero.

2. LA POESÍA LÍRICA DEL SIGLO XX HASTA 1939

2.1 Modernismo y Generación del 98

2.2 Poesía de principios de siglo. Antonio Machado

2.3 Las Vanguardias europeas y su difusión por España

2.4 La poesía de los años diez y veinte: Juan Ramón Jiménez

2.5 El Surrealismo

2.6 La poesía en los años veinte y treinta: La Generación del 27

2.1. Modernismo y Generación del 98

A principios de siglo, muchos de los escritores jóvenes se enfrentaron a la literatura anterior.; a estos jóvenes se les llamó **modernistas**. Posteriormente, se empleó también la denominación de **Generación del 98** para referirse de entre los nuevos autores a aquellos que mostraban una actitud crítica en el terreno social y político. La mayoría de los modernistas y de los noventayochistas tienen en común su **actitud rebelde** frente a los valores burgueses. En su oposición al industrialismo capitalista, estos artistas jóvenes adoptaron diferentes posturas, no sólo estéticas, sino también ideológicas, por ejemplo, el socialismo de Unamuno, el anarquismo de Baroja y Azorín, o el carlismo de Valle-Inclán.

El Modernismo nace prácticamente a la vez en Europa y en América, aunque es cierto que los primeros fueron los autores hispanoamericanos, representados fundamentalmente por Rubén Darío. Considerado en muchos casos un neorromanticismo, utiliza un nuevo lenguaje basado en una sensibilidad que rechaza el prosaísmo y la retórica vacía de la literatura anterior, y para encontrar un modelo se deja influir por dos movimientos literarios franceses de la segunda mitad del siglo XIX: el **Parnasianismo** (con su búsqueda de la perfección poética desde un punto de vista formal), y el **Simbolismo** (recurre a los símbolos para expresar los significados ocultos de la realidad).

Muchos de estos escritores buscan a toda costa la **originalidad**, con la que manifiestan no sólo su deseo de provocación, sino su oposición al asfixiante conformismo. El artista, heredero del espíritu romántico, se sentía al margen de la sociedad, rebelde ante ella, y protestaba contra el orden burgués al tiempo que rechazaba la indeseable realidad, en la que ni podía ni quería integrarse.

Igual que los románticos, los modernistas vuelven los ojos hacia el pasado: la Edad Media, la Grecia clásica.... Este **primitivismo** los lleva a revalorizar lo antiguo y a buscar la verdad en lo impercedero.

Otro mito que defienden algunos de estos escritores del fin de siglo, los considerados como miembros de la Generación del 98, es el de la austera y espiritual **Castilla**, en la que ven la esencia de España y donde buscan antiguos valores en trance de desaparición con el desarrollo de la nueva sociedad burguesa y urbana.

El **decadentismo** es otro rasgo del arte modernista, que se complace en lo mortecino y ruinoso, en las miserias humanas, la enfermedad y la muerte. Se extiende una sensación general de cansancio vital, que se expresa en el escepticismo, el pesimismo, la insatisfacción, el descontento, la desconfianza en los gobernantes, el desánimo, la melancolía y la abulia.

Al lado de la angustia, el dolor y la muerte, es muy frecuente en la literatura modernista la aparición del **erotismo**, afirmación del deseado vitalismo. Existe también cierta atracción hacia **lo marginal**: prostitutas, bebedores, delincuentes...

El rechazo de la vulgaridad de la sociedad de su tiempo se manifiesta asimismo en el **gusto por lo exótico**, que se busca en las civilizaciones asiáticas, en el mundo musulmán y en las antiguas culturas. Ese deseo de huir de la mediocridad más próxima explica, además, otro rasgo modernista: el **cosmopolitismo**; es común el gusto por los viajes, sobre todo a París, por conocer gentes y lugares distintos.

La insatisfacción con el mundo es también la causa de la angustia que lleva a estos escritores a buscar lo trascendente y espiritual, o a interesarse por el **esoterismo**: espiritismo u ocultismo.

Y sobre todo se exalta la **Belleza**, puesto que el arte empuja a los seres al terreno de lo ideal y el artista se siente capaz de penetrar en lo eterno e infinito. El **esteticismo** es, así, un culto casi religioso a la Belleza. La poesía se considera el arte supremo y se concibe como la búsqueda de la armonía, de lo absoluto.

2.2. La poesía de principios del siglo XX. Antonio Machado.

Los jóvenes poetas modernistas pretenden sugerir con las palabras las sensaciones que otras artes consiguen a través de la luz, el color o el sonido. Así, en sus poemas se alude a **colores** llamativos o delicados, sea directamente o a través de objetos preciosos: *azul, violeta, granate, oro, plata, rubí, zafiro, ébano, nieve...* Los **efectos sonoros** son también muy frecuentes con el uso de aliteraciones y referencias a instrumentos musicales: *arpas, liras, claves, pianos*. Asimismo, se recrean en la poesía modernista **olores** exquisitos y aromas refinados, insinuados por medio de flores y plantas: *rosas, claveles, lirios, nardos, nenúfares, sándalo, incienso*.

Todo ello explica la ornamentales, imágenes y atrevidas sinestias; el léxico exóticas, cultismos, esdrújulas o vocablos son característicos por su valor fuentes, surtidores, animales *unicornios, ruiseñores, pavos* o personajes reales o *caballeros, ninfas, bacantes*,

El ansia de renovación y el una gran **variedad métrica**: se versos, acentos y rimas; típicos **alejandrinos, los** y también los **versos libres**. En



abundancia de adjetivos sugerentes, símbolos variados, se enriquece con palabras neologismos, acumulación de extravagantes. Los **ambientes** simbólico y evocador: jardines, elegantes o fabulosos: *cisnes, reales, dromedarios, dragones* mitológicos: *princesas, sirenas*.

deseo de musicalidad llevan a experimenta con estrofas, versos modernistas son los **dodecasílabos, los eneasílabos** cuanto a las estrofas,

predominan los **sonetos, silvas, serventesios**, y, dado el interés por la **lírica popular** de muchos de estos poetas, abundan **coplas, seguidillas, romances, cuartetos**.

Los **autores modernistas** más destacados fueron los **hispanoamericanos** JOSÉ MARTÍ, poeta de versos aparentemente sencillos, pero en realidad, muy elaborados; JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, de poemas románticos, en los que predomina el gusto por la fatalidad, la sugerencia y la musicalidad de los versos; y sobre todo, RUBÉN DARÍO. Éste es considerado como el fundador del Modernismo desde la publicación en 1880 de su libro *Azul...*, y además fue el autor que trajo el movimiento a España. Sus obras fundamentales fueron la ya citada *Azul...*, en la que se exaltan los placeres, el amor y lo americano; *Prosas profanas*, con un marcado aristocratismo, y *Cantos de vida y esperanza*, donde aparece el desengaño vital y poético. Rubén Darío pretendía revelar el significado del mundo a través de los símbolos poéticos, y rescatar la magia de la creación.

En **España**, hubo precursores del movimiento, como SALVADOR RUEDA, MANUEL REINA y RICARDO GIL, pero ya en representación del Modernismo podemos citar a MANUEL MACHADO, que se enmarca en el Simbolismo (como su hermano Antonio) y el andalucismo tradicional, con poemas de tema pictórico de gran perfección técnica; a FRANCISCO VILLAESPESA, amigo de Rubén Darío y uno de los iniciadores del movimiento en España; a RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, bohemio y rebelde, gran literato que representa el simbolismo francés y usa un rico léxico en *Aromas de leyenda* o en *La pipa de kif*, y por último, a MIGUEL DE UNAMUNO, que también destaca en otros ámbitos literarios, pero que tiene una poesía exquisita, donde expone los mismos temas que le preocupan en su prosa: la religión, el paisaje castellano, y la regeneración nacional.

Este poema de RUBÉN DARÍO titulado *Sonatina* es muy representativo de la estética modernista; pertenece al libro *Prosas profanas*, y condensa la sensualidad, el exotismo, los tópicos y los efectos rítmicos y sonoros de la nueva poesía:

*La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
Sus suspiros se escapan de su boca de fresa,
Que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro;
Está mudo el teclado de su clave sonoro,
Y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.*

*El jardín puebla el triunfo de los pavos reales.
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
Y, vestido de rojo, piruetea el bufón.
La princesa no ríe, la princesa no siente,
La princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.*

*¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China,
O en el que ha detenido su carroza argentina
Para ver de sus ojos la dulzura de luz,
O en el rey de las islas de las rosas fragantes,
O en el que es soberano de los claros diamantes,
O en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?*

*¡Ay! La pobre princesa de la boca de rosa
Quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
Tener alas ligeras, bajo el cielo volar,
Ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
Saludar a los lirios con los versos de mayo,
O perderse en el viento sobre el trueno del mar.*

*Ya no quiere el palacio, ni la ruca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
Ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
Y están tristes las flores por la flor de la corte,
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
De Occidente las dalias y las rosas del Sur.*

*¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
En la jaula de mármol del palacio real,
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
Un lebrél que no duerme y un dragón colosal.*

*¡Oh, quién fuera hipsípila que dejó la crisálida!
(La princesa está triste, la princesa está pálida)
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe
(La princesa está pálida, la princesa está triste),
Más brillante que el alba, más hermoso que abril!*

*“¡Calla, calla, princesa –dice el hada madrina-,
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
A encenderte los labios con su beso de amor!”*

Los más importantes poetas modernistas españoles son ANTONIO MACHADO y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, del cual hablaremos más adelante

ANTONIO MACHADO

Nació en Sevilla en 1875, aunque en 1883 toda su familia se trasladó a Madrid; allí recibió una educación liberal, ya que estudió en la Institución Libre de Enseñanza. A fines del siglo XIX estuvo en París, donde conoció de primera mano las nuevas corrientes literarias del momento: Simbolismo y Parnasianismo, que ya iban formando parte del Modernismo. Desde 1907 ejerció como profesor de francés en un instituto de Soria, donde se casó con Leonor Izquierdo, una muchacha de dieciséis años que murió tres años después de la boda, lo cual dejó una honda huella en el poeta. Entonces decidió marcharse a Baeza (1912-1919) y más tarde a Segovia y a Madrid. Partidario de la República, a medida que las tropas nacionales de Franco avanzaban hacia el este durante la Guerra Civil (1936-1939), vivió sucesivamente en Valencia, Barcelona y, finalmente, en Collioure (Francia), un pueblecito cercano a la frontera española, donde murió.

Antonio Machado se educó en la **estética modernista** y en el empleo de un lenguaje simple y conmovedor. En su poesía se observa una doble influencia: Romanticismo, sobre todo de Bécquer y Rosalía de Castro, y Simbolismo; esto lo sitúa entre los autores modernistas, aunque él no considera la palabra poética como un simple juego estético, sino que la define como una “honda palpitación del espíritu”, la auténtica expresión de la emoción humana. Así, en 1903 publica **Soledades**, libro

plenamente modernista en el que predomina un tono melancólico y doliente, y los temas serán propios del modernismo intimista: el amor, el paso del tiempo, la soledad, la infancia perdida, los sueños. Es muy característico el uso de símbolos, con los que el poeta explora el misterio de lo escondido: el camino, el espejo, el laberinto, la fuente, el río, el mar, la tarde, el crepúsculo, y sus significados varían entre deseos e ilusiones, pero también de rutina de la vida (en el caso del agua), o de decadencia y muerte, o bien meditación (en el caso de la tarde y el crepúsculo). En 1907 se publica con numerosos cambios y con el título de **Soledades. Galerías. Otros poemas**.

En 1912 aparece por primera vez **Campos de Castilla**; obra en la que se atenúa el modernismo para dar paso a la descripción de paisajes reales que se pueblan de presencias humanas o aluden a circunstancias históricas. Machado pretende superar el intimismo de *Soledades* y vuelve, en cierto modo, a la poesía realista del siglo XIX. Abundan en el libro poemas que reflejan los paisajes y las gentes de Castilla, poniendo de relieve el contraste entre el pasado glorioso de esas tierras y su alicaído presente. Y junto a ellos, la prematura muerte de Leonor le inspira composiciones dedicadas a su recuerdo; y también se encuentran visiones nostálgicas e idealizadas desde Baeza de la tierra de Castilla, y poemas de paisajes y tipos andaluces, en los que Machado, después de haber observado el mundo de latifundios, señoritos y miseria, critica la España tradicional, conservadora y religiosa. El tratamiento de estos temas sociales lo ha asociado con otros autores llamados de la Generación del 98, coincidentes en estas preocupaciones del denominado “problema de España”, y de otras de tipo religioso y metafísico, como la búsqueda de Dios o el paso del tiempo. Esta obra se completa con una sección de poemas breves, llenos de sabiduría popular, titulados “Proverbios y cantares”, y con el largo romance “La tierra de Alvargonzález”.

En 1924 apareció su último libro de poemas: **Nuevas canciones**, donde adopta los metros cortos populares, la copla tradicional y los recursos expresivos del cante jondo, elementos que retomarán casi inmediatamente autores como Alberti o García Lorca. Hasta el final de su vida continuó componiendo textos poéticos, entre los que destacan sus “Canciones a Guiomar” y las poesías escritas durante la Guerra Civil.

En prosa publicó en 1936 un volumen muy interesante: **Juan de Mairena**, colección de textos diversos, editados antes en la prensa. Y en colaboración con su hermano Manuel, escribió siete obras teatrales, como la titulada *La Lola se va a los puertos*.

2.3. Las Vanguardias europeas y su desarrollo en España

En el primer tercio del siglo XX aparecen en Europa una gran cantidad de movimientos culturales y artísticos basados en la provocación, la ruptura con lo anterior y el intento de buscar caminos nuevos al arte; niegan todo valor al pasado artístico, reaccionan contra la sensibilidad romántica y manifiestan un marcado antisentimentalismo y un gran desprecio al público y a la burguesía, a la que escandalizan con actitudes insolentes. Son las **vanguardias**, también conocidas como los **ismos**, que exaltan la imaginación sin límites, se oponen a la lógica, experimentan constantemente y llevan a cabo un Arte alejado de la realidad. Su carácter fue minoritario y elitista, y por ello, efímero.

En literatura, los movimientos vanguardistas más relevantes son el **Futurismo**, **Cubismo**, **Dadaísmo** y **Surrealismo**, más tardío.

En el primero, el italiano Marinetti publica en 1909 su *Manifiesto futurista*, en el que cambia la mitología literaria al sustituir los objetos bellos por nuevos motivos de la vida moderna: el avión, el automóvil, las fábricas, la luz eléctrica, los deportes, en una palabra: los futuristas exaltan los avances técnicos de la civilización y prescinden de la puntuación y de la sintaxis. Entre los autores españoles, SALINAS y ALBERTI, del grupo del 27, compusieron poemas futuristas.

El **Cubismo** fragmenta la realidad y la reelabora creativamente, como en la pintura. Cuidan los aspectos visuales, como el tipo de letra, la disposición tipográfica de los textos, y escriben los llamados “caligramas”, o poemas visuales, ya que sus letras forman dibujos alusivos al contenido. El principal escritor cubista fue el francés Guillaume Apollinaire.

El **Dadaísmo** critica las razones que han dado lugar al desatino de la guerra (Primera Guerra Mundial) y propone la liberación de la fantasía, el regreso a la pureza infantil y el uso de un lenguaje incoherente. Su importancia radica en abrir el camino al **Surrealismo**, que se desarrollará en los años veinte y treinta.

La penetración en **España** de las vanguardias se produce a partir de 1910, y coincide la difusión del Vanguardismo con el desarrollo del Novecentismo, que se manifestará sobre todo en la prosa. Hubo un autor que sirvió de impulsor de estos movimientos ayudado por la revista *Prometeo*: **Ramón Gómez de la Serna**, creador de la “greguería” (frase breve que refleja una metáfora insólita a través del humor, el lirismo y el juego verbal), y que participó y defendió las nuevas tendencias.

Sin embargo, hasta el final de la Primera Guerra Mundial, en 1918, no surge en España un movimiento vanguardista organizado, y fue el **Creacionismo**, que recurre a la metáfora para establecer asociaciones ilógicas entre las realidades, y que estuvo en el origen del **Ultraísmo**, mezcla de Futurismo y Cubismo, que utiliza el verso libre, las imágenes y los poemas visuales. Los poetas de la Generación del 27 fueron los que más rendimiento sacaron de estas nuevas tendencias.

2.4. La poesía de los años diez y veinte: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Como ya hemos señalado, la poesía de los años diez y veinte busca diversos caminos que la alejen del Modernismo: eliminación de la retórica superficial (poesía pomodernista), freno del sentimentalismo y acentuación del componente intelectual (poesía novecentista), reelaboración de la poesía tradicional (poesía neopopularista) o ruptura radical con la práctica poética anterior (poesía vanguardista)

Pero, sin duda, el esfuerzo de renovación más importante en la lírica española de su tiempo es el que lleva a cabo desde esta época y durante mucho tiempo JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.

Nació en 1881 en Moguer (Huelva). Fue desde adolescente un ávido lector de poesía. Muestra síntomas de una salud débil, lo cual se agrava con la muerte de su padre. Ya en Madrid desde 1900, donde había ido “a luchar por el Modernismo”, mantuvo estrechas relaciones con Francisco Giner de los Ríos y otras figuras de la Institución Libre de Enseñanza, cuya huella perduró en él para siempre. Pronto fue reconocido como gran poeta. En 1916, se casó con Zenobia Camprubí, mujer de notable finura intelectual. Durante los años veinte era ya considerado guía y maestro por los jóvenes poetas que entonces comenzaban, pero, no obstante, llevó una vida social apartada, lo que, unido al tipo de poesía que escribía, cada vez más intelectual, contribuyó a su fama de escritor solitario encerrado en su torre de marfil. Al comienzo de la Guerra Civil, Juan Ramón y su mujer marcharon a Estados Unidos y después a Cuba, lugares donde el poeta expresó su solidaridad con la República española. Acabada la guerra, permaneció en el exilio hasta su muerte. Se estableció en 1951 en Puerto Rico y en 1956 le concedieron el Premio Nobel de Literatura. Murió en 1958.

Fue un hombre muy sensible, impresionable, amante de la Belleza y la perfección, que dedicó toda su vida a la Poesía, que era su refugio frente al mundo y sus miedos.. Por ello, es difícil clasificarlo dentro de un movimiento literario determinado; sus obras muestran características neorrománticas, modernistas, novecentistas y vanguardistas, y esta evolución nos hace pensar en un poeta en constante experimentación, con una poesía de creciente dificultad, dedicada “a la minoría, siempre”. Sin embargo, él mismo dividía en tres etapas su obra poética:

- La primera etapa o época sensitiva llegaría hasta 1915. Sus primeros libros, *Ninfeas*, *Almas de violeta*, influidos por Bécquer y por los simbolistas franceses, muestran un tono decadente y neorromántico. En la órbita del Modernismo intimista, e inspirado en Rubén Darío, se encuentran *Arias tristes* y *Jardines lejanos*, en los que comienza su búsqueda de lo Absoluto a través de la poesía. Presentan una atmósfera doliente, sentimientos de soledad y melancolía, presencia de la muerte, recuerdos, jardines, flores, crepúsculos, importancia de lo musical y un léxico decadente. Pronto se apartará de esta estética, que acaba con *Sonetos espirituales*, y anuncia su etapa posterior.
- La época intelectual se inicia con *Diario de un poeta recién casado*, de 1917, libro importantísimo que rompe definitivamente con el Modernismo a la busca de una poesía pura o desnuda, poesía que persigue la expresión de lo inefable casi a la manera de los antiguos místicos. Elimina el poeta los adornos innecesarios, el argumento o el sentimiento, y sus

poemas son cada vez más cortos y densos. Se incluyen en esta etapa libros como *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Belleza.*, en los que el mundo de las ideas da forma al mundo natural, y ello se manifiesta en la libertad de la forma de las composiciones. La obra *La estación total*, que recoge poemas escritos entre 1923 y 1936, sirve de puente con la tercera etapa, ya que en ella se encuentran poemas de carácter metafísico, en las que el poeta desea escapar de la muerte alcanzando un estado de conciencia que se asocia a plenitud, desnudez, armonía, eternidad o inmensidad.

- La última etapa de la poesía de Juan Ramón –época suficiente o verdadera– sería la de sus años de exilio. Obras como *En el otro costado*, o *Dios deseado y deseante* acentúan la naturaleza metafísica de *La estación total* y aparecen poemas más profundos y herméticos, con un dios que representará la “propia conciencia del poeta”. Llegará a expresar ideas acerca de la poesía como conciencia antes que palabra en el poema en prosa *Espacio*.

El más conocido de sus escritos en prosa, en prosa poética, naturalmente, es *Platero y yo* (1914). En él, con un estilo en el que abundan los rasgos modernistas, muestra su anhelo de armonía con la Naturaleza, pero el orden y la armonía cósmicas se ven amenazados de continuo por la violencia, el odio, la injusticia, el dolor y la muerte. Por ello, esta obra ni es didáctica ni un libro para niños.

2.5. El Surrealismo

Tras la desaparición de la mayoría de las corrientes vanguardistas, desde finales de los años veinte y hasta la Segunda Guerra Mundial, la vanguardia más importante es el **Surrealismo**, nuevo movimiento impulsado por André Breton. Los surrealistas muestran especial interés por el subconsciente, los sueños y por aspectos del pensamiento humano no sometidos a la lógica y a la razón: la obra de arte debe ser el lugar donde aflore todo aquello que, reprimido por las normas morales o sociales, se encuentra oculto en el interior de las conciencias. Se presenta como un movimiento emancipador de los seres humanos para liberarlos de las ataduras de la lógica racional. Ello tiene como consecuencia la renovación estilística al dar entrada a imágenes visionarias, sorprendentes metáforas, relaciones insospechadas entre los seres y las cosas, y el cultivo de nuevos temas, como el sueño, la magia, los fetiches y lo misterioso.

El Surrealismo contribuyó a la rehumanización de las vanguardias al insistir en el compromiso social y en la revolución moral. Los surrealistas superarán la concepción del arte como juego intrascendente y la literatura ganará bastante con ello.

2.6. La poesía española durante los años veinte y treinta. LA GENERACIÓN DEL 27.

A principios de los años veinte, junto a la figura, ya estudiada, de Juan Ramón Jiménez, destaca en la poesía española la difusión de las ideas vanguardistas a través de los textos de los poetas creacionistas y ultraístas. Cuando estos movimientos entran en decadencia a mediados de la década, surge un conjunto de jóvenes poetas que terminarán por constituir un grupo poético de extraordinaria importancia: la **GENERACIÓN DEL 27**, fecha ésta de 1927 en la que se reunieron muchos de ellos en Sevilla para homenajear a Góngora en el tercer centenario de su muerte. Integrarían esta generación, en orden de edad, **PEDRO SALINAS, JORGE GUILLÉN, GERARDO DIEGO, VICENTE ALEIXANDRE, FEDERICO GARCÍA LORCA, EMILIO PRADOS, RAFAEL ALBERTI, LUIS CERNUDA** y **MANUEL ALTOLAGUIRRE**. Es frecuente añadir a esta nómina a **DÁMASO ALONSO**, pero sus más importantes libros de poesía los publicó ya en la posguerra. **MIGUEL HERNÁNDEZ**, aunque más joven, ha sido considerado, por sus influencias y relaciones personales y por la fecha de publicación de sus libros, un epígono de la Generación del 27.

Aunque muy diversos entre sí, hay en la mayoría de estos escritores ciertas características comunes que permiten hablar en conjunto de una generación poética: entusiasmo por Góngora, en cuya obra descubrieron una literatura, la barroca, basada en la imaginación, el ingenio y la metáfora; la influencia de Juan Ramón Jiménez, el poeta creador de la poesía pura, Ortega y Gasset (el filósofo) y Ramón

Gómez de la Serna (introdutor de las vanguardias); neopopularismo, vanguardismo y posterior rehumanización de sus versos.

Como **características literarias** podemos señalar las siguientes:

- Gran influencia de la **tradición literaria clásica española**: Leyeron e imitaron a los poetas de los *Cancioneros* de los siglos XV y XVI; a autores medievales y renacentistas, como Jorge Manrique o Garcilaso de la Vega, y a los clásicos del Siglo de Oro: Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca.
- Esta tradición la combinaron con la originalidad de las **vanguardias**.
- En cuanto a los **temas**, tratan el de la ciudad, vista como modelo de progreso, por ejemplo, Nueva York y Moscú; la naturaleza y el amor, en poemas donde la felicidad se concentra en una habitación en la que triunfa el ser humano desnudo y elemental; el compromiso, con su tiempo y con el arte, y en la guerra, con lo político. Después de la contienda, unos abandonaron la actitud comprometida con lo político y lo social, como Cernuda y Prados, otros la continuaron, como Alberti, y otros la abordaron entonces: Alonso y Guillén; preocupación religiosa, escasa en casi todos menos en Gerardo Diego y en Dámaso Alonso, que hacen una poesía trascendente cristiana, frente a Cernuda y Prados, cuya poesía es agnóstica y anticristiana.
- La métrica es cuidada y en concordancia con los contenidos, según la teoría de los clásicos. Utilizan sonetos, romances, villancicos, y también los versos blancos, libres y el versículo, para dar mayor riqueza expresiva.

En todos ellos se produce una evolución que permite hablar de **tres etapas** hasta la Guerra Civil:

- a) **Hasta 1928: Purismo y Vanguardia**: Hasta 1928 se va configurando el lenguaje poético del grupo, que muestra ya algunas de las pautas generacionales: la apertura a la innovación, la fusión de experimentación vanguardista y popularismo, la alternancia de erudición y creación, y siempre con una visión optimista del mundo. El **lenguaje poético** de esta primera época es deshumanizado, desprovisto de sentimiento. Se busca la perfección formal y un cierto hermetismo, propiciado por el uso de la imagen visionaria que desrealiza la vida y la convierte en una vivencia poética; la influencia clásica del estilo gongorino, que alterna con el neopopularismo de inspiración andaluza; la concepción autónoma del poema con un valor por sí mismo y el carácter intrascendente del arte, que no tiene más valor que el de su propio mundo poético, sin ningún fin social, moral o sentimental. Destacan en este periodo los siguientes poetas:
- **GERADO DIEGO**, que sigue los dictados de los movimientos de vanguardia, en concreto el **creacionismo**: *Manual de espumas, Imagen*; más tarde se guiaría por la inspiración tradicional, con preocupaciones religiosas y sonetos y canciones: *Versos humanos, Alondra de verdad (1941)*.
 - **JORGE GUILLÉN**, en la línea de la **poesía pura**, heredada de Juan Ramón Jiménez, en que se canta la belleza de las cosas y se extrema la perfección formal. Así se crea un mundo bien hecho pero deshumanizado. Su obra es *Aire nuestro*, una trilogía que abarca tres poemarios: *Cántico, Clamor, Homenaje*, en los que evoluciona desde el universo luminoso hasta el dolor ante el caos de la guerra y la injusticia y muerte.

PERFECCIÓN

Queda el curvo firmamento,
compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposa,
central sin querer, la rosa,
a un sol en cénit sujeta.
Y tanto se da el presente
que el pie caminante siente
la integridad del planeta.

- **PEDRO SALINAS**, también en la línea de la poesía pura y cultivador del ultraísmo: el canto a las máquinas modernas, el cine y la velocidad: *Seguro azar*, *Fábula y signo*, *La voz a ti debida*, *Razón de amor*, dos de sus obras más relevantes y en las que exalta la relación amorosa que da sentido a la vida, transfigura el entorno y enriquece a los amantes.

1

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta.
vivir en los pronombres!

Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible, tú.
Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
sólo tú serás tú.
Y cuando me preguntes
quién es el que te llama,
el que te quiere suya,
enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.
Iré rompiendo todo
lo que encima me echaron
desde antes de nacer.
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
"Yo te quiero, soy yo".

2

¿Por qué tienes nombre tú
día, miércoles?
¿Por qué tienes nombre tú,
tiempo, otoño?
Alegría, pena, siempre
¿por qué tenéis nombre: amor?

Si tú no tuvieras nombre
yo no sabría qué era
ni cómo ni cuándo. Nada.

¿Sabe el mar cómo se llama,
que es el mar? ¿Saben los vientos
sus apellidos, del Sur
y del Norte, por encima
del puro soplo que son?

Si tú no tuvieras nombre
todo sería primero,
inicial, todo inventado
por mí,
intacto hasta el beso mío.
Gozo, amor: delicia lenta
de gozar, de amar, sin nombre.

Nombre: ¡qué puñal clavado
en medio de un pecho cándido
que sería nuestro siempre
si no fuese por su nombre!

Ayer te besé en los labios.
Te besé en los labios. Densos,
Rojos. Fue un beso tan corto
Que duró más que un relámpago,
Que un milagro, más.
El tiempo
Después de dártelo
No lo quise para nada
Ya, para nada
Lo había querido antes.
Se empezó, se acabó en él. (...)

- **FEDERICO GARCÍA LORCA**, cuyos primeros libros están inspirados en el **neopopularismo**, con poesía tradicional castellana, canciones breves, exaltación de la naturaleza y abundancia de referencias andaluzas (como en ALBERTI), mezcla de

inspiración popular y forma culta: *Romancero gitano*, recreación de la Andalucía legendaria y folclórica en que los gitanos adquieren una aureola mítica; *Poema del cante jondo*, que exalta las formas del cante andaluz. En ambas, lo tradicional se hace poesía mediante una retórica de imágenes vanguardistas. Otras obras serían *Poeta en Nueva York*, con recursos de tipo onírico y surrealista, verso libre, y como tema, la rebelión contra la injusticia y la deshumanización que conlleva la civilización y el progreso. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *El diván de Tamarit*, *Sonetos del amor oscuro*.

- **Desde 1928: Humanización poética:** Ya desde los últimos años veinte se advierte en los poetas del 27 una nueva sensibilidad, que en buena parte se basa en el surrealismo; afectará a los poetas en dos asuntos: en cuanto al contenido, la poesía se **rehumaniza**, dando cabida a los sentimientos y las pasiones humanas: el amor, el sentido de la vida, el dolor y el sufrimiento, la muerte, y la opresión, la injusticia, la moral hipócrita, la libertad personal y social. En cuanto a la forma, se propugna el libre fluir del subconsciente, las imágenes oníricas, sin relación con la realidad pero sugestivas. Destacan los siguientes autores:
 - **VICENTE ALEIXANDRE**, de inspiración surrealista en su primera etapa, expresa la soledad, el dolor y la frustración del ser humano en medio de una naturaleza perfecta y paradisíaca: *Pasión por la tierra*, *La destrucción o el amor*, *Sombra del paraíso*. Los libros siguientes son de solidaridad con el esfuerzo del hombre: *Historia del corazón*, y sobre la vejez y la muerte: *Poemas de la consumación*.
 - **LUIS CERNUDA**, que agrupa su poesía con el nombre genérico de *La realidad y el deseo*, título simbólico que expresa el conflicto entre su deseo de vivir en libertad gozando del amor y de la belleza y el estigma de desarraigado y maldito que se deriva de su carácter retraído y de su condición de homosexual, lo que lo lleva al pesimismo y a la desesperación: *Los placeres prohibidos*, *Donde habite el olvido*. Tras la guerra civil publica en el exilio *Las nubes*, *Desolación de la quimera*.
- **Después de 1935: Compromiso, desarraigo, exilio:** Las convulsiones sociales y políticas de los años treinta (la instauración de la República y sus problemas, el triunfo de los fascismos en Europa), la consolidación de la vertiente crítica del surrealismo, el contacto con Pablo Neruda a partir de 1935 y, sobre todo, la sublevación franquista y la guerra civil son factores que acentúan el **compromiso** de los poetas del 27 con la defensa de la libertad y de la legalidad republicana (salvo Gerardo Diego). En unos se hace patente en una literatura de combate en que prima lo ideológico: Rafael Alberti y Miguel Hernández, y en otros la creación estética muestra la conciencia crítica y las preocupaciones sociales. Tras la guerra, el grupo se disgrega trágicamente. García Lorca ha sido asesinado en 1936 y Miguel Hernández muere en la cárcel en 1942; otros se quedan en España, desarraigados en un exilio interior que los lleva a posturas existenciales de tono angustiado y solidario: Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre. Y la mayoría marcha al exilio exterior, donde continuarán su labor creativa, alimentada por la nostalgia de su país.
 - **DÁMASO ALONSO**, más que poeta, erudito y profesor. Su obra más importante fue *Hijos de la ira*, en la que clama ante la soledad, la desesperanza y el sinsentido de la vida, a la vez que expresa su ternura y compasión por el hombre. En otros libros se compaginan las preocupaciones existenciales y el sentimiento religioso.
 - **RAFAEL ALBERTI**. Su obra poética es un muestrario de las más variadas corrientes y estilos literarios de su siglo. De inspiración neopopular es *Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*. La retórica gongorina y la vanguardia futurista se unen en *A cal y canto*. Fruto de una profunda crisis espiritual y de la asimilación del surrealismo es *Sobre los ángeles*. El largo exilio alimenta poemas de recuerdo de su tierra: *Entre el clavel y la espada*, *Roma, peligro para caminantes*, y otras.

Como “hermano menor” o “genial epígono” es considerado **MIGUEL HERNÁNDEZ** por Dámaso Alonso. Aunque pertenece por edad a la Generación del 36, a causa de sus afinidades personales podría ser incluido junto a los del 27. Será el primer poeta español del siglo XX que se ocupe de temas sociales en su poesía, por ejemplo, en *Viento del pueblo*, y actuará como puente entre la generación del 27 y los

autores de posguerra. Su obra destaca por su apasionamiento, su hermosura, y, sobre todo, por su sinceridad.

ANTONIO MACHADO (1875-1939): Del Modernismo al 98.

Antonio Machado sigue una trayectoria personal y literaria que lo lleva de los tonos modernistas y la vivencia interior a una progresiva toma de conciencia de la realidad, que lo acerca al paisaje y a las gentes de España, vistas desde una perspectiva emotiva o crítica, en sintonía con las inquietudes de la Generación del 98.

a) El autor y su época

En Machado, la **vida y la literatura se confunden** como una experiencia única: el poeta se refugia en su mundo interior o se siente conmovido por el entorno, y la poesía no es más que la expresión de esos estados de ánimo. De esa manera, la poesía es el reflejo de un viaje interior que recoge cada una de las vivencias que en el poeta provocan los sucesos de su vida.

Estas vivencias se polarizan en torno a **dos hechos decisivos**, que marcan un antes y un después en la existencia de Machado: su estancia en Soria y en Castilla y su relación con Leonor Izquierdo.

Datos personales: Antonio Machado Ruiz nace el 26 de julio de 1875 en Sevilla, en el seno de una familia intelectual de marcado talante liberal. Su padre fue uno de los primeros folkloristas españoles y, al igual que su abuelo, colaboró frecuentemente con la prensa republicana o con la Institución Libre de Enseñanza, de la cual fue alumno nuestro autor y que tanto había de influir en su formación intelectual, humana y poética.

Machado fue un joven ocioso, frecuentador de tertulias, de cafés, teatros y los ambientes bohemios característicos de la época, en donde se relaciona y conoce a figuras destacadas del momento: Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Villaespesa... En 1899, un año después del desastre de Cuba, marcha a París y trabaja con su hermano Manuel en la editorial Garnier; allí conocería a Wilde, y se empapó de la poesía de los simbolistas franceses. Un año después vuelve a España y hacia finales de 1902 publica su primer libro poético: *Soledades*, posteriormente reformado y ampliado con el nombre de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, donde refleja estas experiencias literarias; a partir de entonces proliferan sus colaboraciones en revistas o prensa. En 1907 gana la vacante de profesor de francés y se traslada a Soria, donde conocerá a Leonor Izquierdo, joven hija de los caseros donde se alojaba y con la que se casará dos años más tarde. En 1911, se traslada a París con una beca para seguir los cursos del filósofo Bergson, cuya concepción del tiempo le influirá fuertemente y le inspirará su idea de la poesía como "palabra en el tiempo". Poco después, Leonor cae enferma de tuberculosis y deben regresar rápidamente a Soria, donde morirá en julio de 1912. Con la esperanza de superar el dolor y la depresión en que había caído, se traslada a Baeza, donde conocería la miseria y el caciquismo del campo andaluz. El contacto con este mundo aumenta su conciencia social y su compromiso político, factores decisivos en su evolución literaria.

Durante la guerra civil se alinea en el bando republicano. En 1937, publica su último libro, *La guerra*, que se abre con el poema "El crimen fue en Granada", dedicado a la muerte de García Lorca.

Desde 1928 hasta el estallido de la guerra civil, tuvo amores con una mujer conocida en sus versos como Guiomar, y cuya verdadera identidad, Pilar Valderrama, no se sabría hasta hace poco tiempo. El 22 de enero de 1939, Machado emprende con su madre el último viaje: el de Barcelona a Gerona, pasa

a Francia y se refugia, ya muy enfermo, en Collioure, donde muere el 22 de febrero. Tres días después fallecería también su madre.

Situación de Machado en su época: Para Machado, el 98 es sólo un punto de partida. Esto lo confirma su progresiva evolución ideológica hacia un socialismo comprometido, y es esta evolución la que marca una de las principales diferencias con el resto de su generación, pues Machado va a mantener a lo largo de toda su vida una coherencia elogiada con sus principios. En este sentido, el poeta se aparta de los “vaivenes ideológicos” que caracterizaron a sus compañeros de generación.

Ya en su primer libro de *Soledades*, y a pesar de tener matices modernistas, aparece como tema central “el hombre”, pero el hombre sencillo, el del trabajo cotidiano. Donde mejor se expresa su pensamiento en este primer periodo es en los artículos de prensa, como el titulado “Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz” (Soria, 1908), en el que manifiesta una concepción de la patria similar a la de los del 98. Machado institucionista, conocedor de tertulias madrileñas, toma contacto de lleno con la realidad rural española cuando la vida profesional lo lleva a Soria. En estos años va madurando su obra. Ha descubierto el paisaje castellano como los otros del grupo del 98, pero irá más lejos, ya que su interés por la comunidad nacional va más allá del modo regeneracionista y noventayochista, que se traducían en una simple preocupación patriótica. En Machado se producirá este paso de lo simplemente patriótico a lo político, y ya desde *Campos de Castilla* sus reflexiones van siendo sociales al mismo tiempo que filosóficas o metafísicas. Así observamos cómo vive los acontecimientos españoles de 1917 (huelga general revolucionaria apoyada por la CNT, UGT y socialistas; encarcelamiento de líderes obreros), que le hacen participar directamente en una campaña pro amnistía, o los de la Revolución rusa ocurridos en el mismo año, que para el poeta significan el umbral de nuevos tiempos cargados de esperanza. Machado ha elegido su camino, y su postura contra el orden establecido, la injusticia social, el caciquismo, etc aparecerá reiteradamente en sus textos en prosa.

No es difícil deducir, por todo lo dicho anteriormente, la tesis machadiana sobre la cultura: los valores culturales deben radicar en el pueblo. En un texto escrito en 1922, dice: “Acaso el deber del Estado sea, en primer término, velar por la cultura de las masas (...). Pero los partidarios de un aristocratismo cultural piensan que, mientras menor sea el número de los aspirantes a una cultura superior, más seguros estarán ellos de poseerla como un privilegio. Arriba, los hombres capaces de conocer el sánscrito y el cálculo infinitesimal; abajo, una turba de gañanes que adora al sabio como un animal sagrado”.

Su concepción de la literatura: La evolución ideológica de Machado se refleja en su propia concepción de la poesía, pues pasará de su inicial poética, basada en el subjetivismo y la introspección, a aceptar que el ejercicio de la poesía lleve al sentido de la comunidad humana, al mundo objetivo; en definitiva, al mundo del “otro”.

Machado nos habla de su inicial individualismo en la tercera edición de *Soledades* (1919). En ésta nos comenta el momento en que compuso este primer libro, finales del XIX, y se refiere a la ideología dominante de entonces que era esencialmente subjetivista, en la que el poeta sólo pretendía cantarse a sí mismo a través de una poesía que quedaba reducida al más puro intimismo, individualismo; ideal, por otra parte, perseguido por los románticos.

Pero ya desde algunos poemas de *Soledades*, Machado comienza a preguntarse por el sentido subjetivo, individual de la expresión, y se cuestiona hasta qué punto existe y es auténtico ese yo particular, y no es algo que está fuera de nosotros, en el otro. Así, en el poema XXXVII: “¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja, (...)” se produce la desintegración de este YO del poeta, que queda multiplicado como si se mira en un laberinto de espejos: “te vi vagando en un borroso laberinto de espejos”. Significativo al respecto es el diálogo de Juan de Mairena con Jorge Meneses, del que entresacamos lo siguiente: *Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse.*

Machado se vuelve hacia la realidad del mundo y de los demás, hacia el camino de la comunión cordial con el prójimo en *Campos de Castilla*, 1912. Literariamente esto se manifiesta en narraciones poéticas que, siendo suyas, puedan ser de todos: “*Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta en coro, aunque su voz sea para mí la mejor timbrada*”.

Esta actitud también se refleja en la línea folclorista de coplas, anunciada por él en 1920, que, si bien no pretendía imitar la manera popular, sí contenía cuanto había en Machado de identificación con el alma del pueblo. Es la tendencia que seguirá en su libro *Nuevas canciones*, de 1924, aunque junto a ésta se encuentra otra tendencia nada folclorista que enlaza con el primer Machado de *Galerías*. Estas dos líneas, **la formalista y la folclorista**, caracterizarán el resto de su producción poética.

Otro factor importante en su poética es el **tiempo**, pues constituye una de las preocupaciones más insistentes del poeta: “*La poesía es palabra en el tiempo, diálogo del hombre con su tiempo*”. La temporalidad constituye, por tanto, un requisito esencial del poema. Pero esto no quiere decir que el poeta deba escribir sobre el tiempo, es decir, que el tema de la poesía deba ser la fugacidad del hombre, sino que la poesía debe estar en el tiempo del poeta, ligada a su realidad, debe ser expresión de su propia experiencia, y, sobre todo, debe interpretar el estado emotivo y sentimental de un grupo humano. En este sentido, Machado critica a la poesía destemporalizada, la que refleja conceptos y reflexiones abstractas, más que emociones, y, por tanto, no ligada al mundo ni a las cosas: la poesía pura.

b) Trayectoria poética: Claves de interpretación de *Soledades*, *Campos de Castilla* y *Nuevas canciones*.

Soledades: La primera edición de *Soledades* aparece en 1903. Más tarde, en 1907, Machado corrige, refunde y aumenta la primera edición, y así se reimprime la segunda con el título de *Soledades, Galerías. Otros poemas*. Posteriormente, en 1919, aparecerá una tercera edición con muy pocos cambios.

Las palabras que escribió el autor como prólogo a su primera edición manifiestan las influencias que impregnan esta obra. Nos advierte de que, si bien es admirador de Rubén Darío, él pensaba seguir caminos bien distintos. Contrasta su poética con la del modernista argumentando que “*el elemento poético no es la palabra por su valor fónico, ni el color, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma*”. Pero, aun no siendo Machado un poeta modernista, presenta ciertos rasgos del **Modernismo**, como referencias al color o el uso de un determinado léxico, dada la enorme influencia de Rubén Darío en los poetas jóvenes. De hecho, *Soledades* es un ejemplo presenta ciertos rasgos del **Modernismo**, como referencias al color o el uso de un determinado léxico, dada la enorme influencia de Rubén Darío en los poetas jóvenes. De hecho, *Soledades* es un ejemplo más de los que ilustran la dificultad de establecer una distinción muy marcada entre Modernismo y 98.

Otra corriente que se refleja en esta obra es la **Romántica**. Machado conecta con la línea introspectiva e intimista becqueriana y usa los paisajes como medios expresivos de estados anímicos. *Soledades* es un libro teñido de melancolía romántica: plazas viejas, sombrías, ambientes estáticos, silenciosos, calles laberínticas, patios vacíos, edificios abandonados en ciudades muertas... que simbolizan la soledad del poeta; soledad producida por la falta de amor y por la sensación de juventud perdida que hacen que el poeta sienta la infelicidad, la pena, y que desee angustiosamente una emoción vital.

Toda poesía del primer Machado se desarrolla atendiendo a dos ejes temáticos principales:

- **Paisaje**
- **Sentimiento.**

Ambos elementos aparecerán unidos mediante la técnica de **yuxtaponer paisaje externo con un sentimiento interno**. Otras veces, el poeta mira sólo hacia dentro de sí para evocar una emoción pasada, perderse en su fantasía o buscarse en las galerías interiores (mundo subterráneo y fantasmal por el que muchas veces vaga su alma).

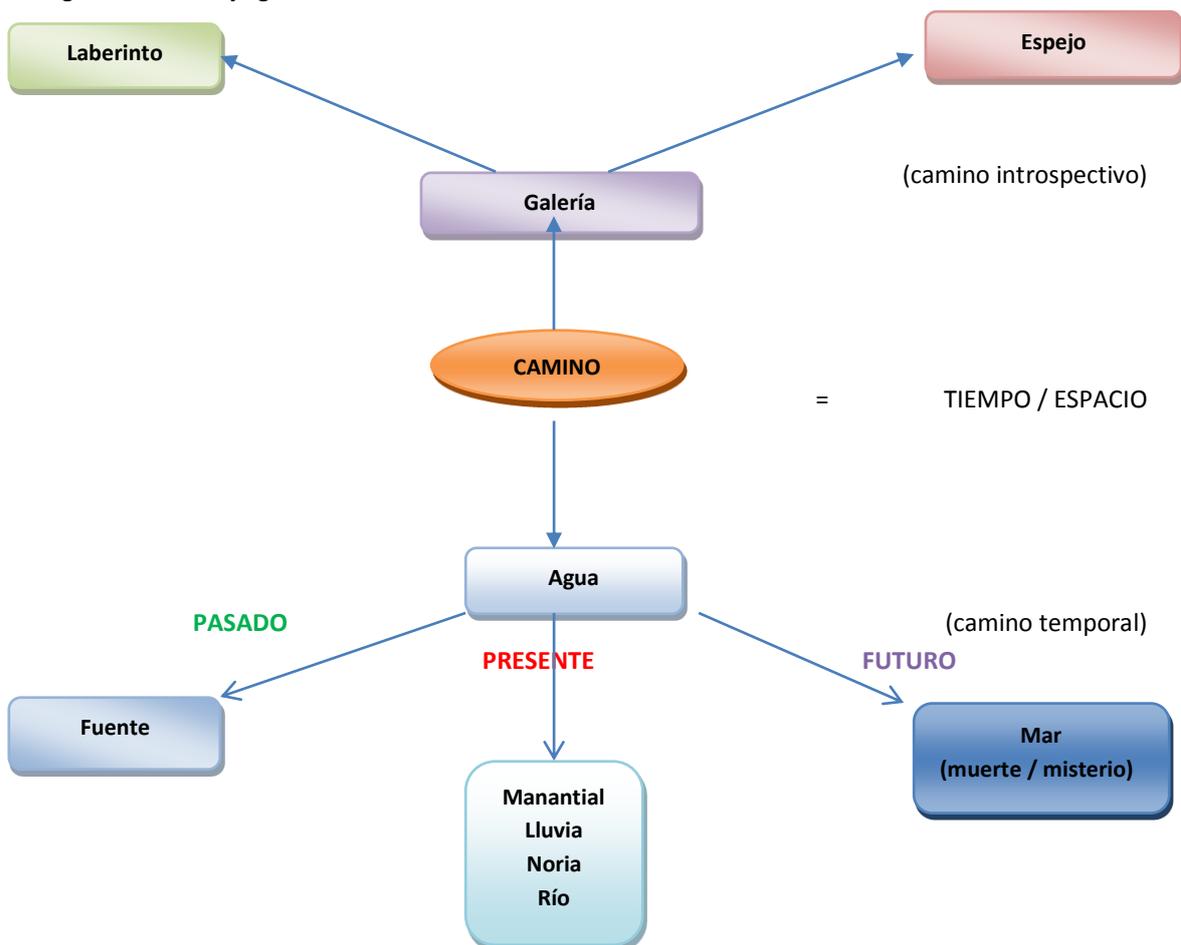
No hay que olvidar otro elemento importante que recorre sus versos: el **tiempo**, que extingue la vida, y, lo más importante para el poeta: sus recuerdos. Así, el tiempo para Machado y para toda la tradición literaria, desde Manrique a Quevedo, está orientado hacia la muerte, y la **vida** no es más que el **camino** simbólico hacia ella.

Un subgrupo especial dentro de *Soledades* lo forman aquellos poemas conectados con los recuerdos, las evocaciones, a los que Machado denomina **sueños**. Las experiencias están seleccionadas por la memoria; éstas, al pasar al fondo de la mente, quedan convertidas en recuerdos fijados para siempre; soñar es evocar estos recuerdos. Y esta forma de sueño es el camino para el **autoconocimiento** o para alcanzar un estado de serenidad o de felicidad.

*De toda la memoria, sólo vale
 el don preclaro de evocar los sueños.*

Poema LXXXIX

Finalmente, toda esta cosmovisión machadiana de la primera época se refleja en una serie de **símbolos** que constituyen un sistema estructurado en el que todos se relacionan entre sí hasta configurar un mensaje global:



- **Galería:** Camino introspectivo; búsqueda por los caminos interiores del alma, donde el poeta puede encontrarse consigo mismo.
- **Camino:** Relación entre el espacio y el tiempo. Expresa el curso de la vida.
- **Agua:** El simbolismo acuático se asocia sobre todo con el paso del tiempo. Se va transformando progresivamente: **fuente** (infancia), **manantial** (adolescencia), **lluvia** (juventud), **río** (madurez) y **mar** (muerte). Y además, también tienen otros significados:
- **Fuente:** Tiempo pasado que se va cargando de melancolía.
- **Manantial:** Tiempo presente, agua nueva que va llenando el alma de paz y serenidad.
- **Lluvia:** Connota el paso de las horas como monotonía del tiempo que fluye con lentitud.

- **Río:** Vida en sentido heraclitano.
- **Mar:** comienza por ser una vivencia intimista y subjetiva: un mar triste con olas grises que parecen envolver el alma. Pronto abandona este significado para enlazar con el caminar del hombre, cuyo destino es la muerte. También significa el misterio de la existencia humana. El río es la vida que camina hacia el **mar**, la muerte.
- **Noria:** Se contrapone a la fuente con una connotación de realidad presente desolada que además enturbia el ensueño del agua del manantial.
- **Tarde:** Parte del día propicia a la meditación y al ensueño. Es la hora crepuscular, la caída del sol, la frontera misteriosa entre la jornada que acaba (sin que se hayan realizado las ilusiones) y la noche oscura.
- **Naranja y limonero:** Asociados a los recuerdos infantiles del poeta.

Campos de Castilla: Esta obra incluye poemas publicados en Madrid en 1912, y escritos en Soria entre 1907 y 1912, y también los creados hasta 1917, cuando Machado, ya muerta Leonor, se encuentra en Baeza nuevamente solo.

Y es precisamente en 1917 cuando el autor comenta acerca de *Campos de Castilla*: “Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada (...) orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano. Ya era, además, muy otra mi ideología (...) Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero (...), pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, la campo de Castilla y al Génesis”. A este propósito responde su romance “La tierra de Alvargonzález”, cuyo tema gira en torno a la codicia como lacra que consume a las gentes de una vieja sociedad rural. Por toda la composición planea la sombra de Caín, aunque en ella no se cuente un fratricidio, sino un parricidio.

Si comparamos en su conjunto *Campos de Castilla* con *Soledades* se aprecia el cambio del que habla el poeta: hay una evolución consciente de intentar el paso del “yo al nosotros”, de desligarse de la intimidad, del individualismo de *Soledades*, para intentar compartir experiencias, ganar en objetividad, haciendo énfasis no en lo que él siente, sino en lo de fuera, en lo que contempla: paisajes, hombres, realidad de España.

Las causas de este cambio son varias, pues junto al ya mencionado querer salir de sí mismo en su quehacer poético, no podemos olvidar la estancia en Soria, cuyo paisaje lo impresiona profundamente y lo conecta con el modo de ver y sentir Castilla de los hombres del 98.

Por otra parte, señalaremos en este momento de su producción literaria la presencia/ausencia de Leonor, pues supondrá una concepción respecto al amor/soledad diferente a la de su etapa anterior.

Así pues, los **temas** de este nuevo libro se podrían resumir en los siguientes apartados, según traten de:

- a) el paisaje castellano y las gentes que lo pueblan
- b) la preocupación patriótica. España,
- c) evocaciones de Soria y Leonor (añadidos).

a) El paisaje castellano y las gentes que lo pueblan: Machado nos muestra una visión construida a partir de una gama muy limitada de elementos y colores. Para conseguir este propósito es característico el reiterado esfuerzo por crear una simbiosis entre el paisaje y sus habitantes a través de diferentes recursos, como la comparación del color del suelo con las vestiduras de quienes lo trabajan, “como tosco sayal de campesina”, o al contrario, “aldeanos del color de los caminos”. También la utilización de una serie de adjetivos que tienden a personificar esas tierras: “varonil, guerrera, adusta...” Incluso a veces, esta personificación abarca a toda Castilla: “¿Castilla espera, duerme o sueña?”

Por otro lado, en ocasiones, la descripción de la naturaleza es una acumulación de elementos visuales que tienden deliberadamente a subrayar la rudeza del paisaje, eliminando todo aquello que podría llevar

o incidir en la suavidad del mismo. Así, los colores predominantes serán el violeta, plumizo, cárdeno, acero...; las plantas, el tomillo, las hierbas montaraces..., y sólo, a veces, diminutas margaritas blancas; y por último, los pájaros se convierten en aves de rapiña.

En todo este grupo de poemas se puede observar que a la pretendida "objetividad" de Machado se le debe añadir un claro componente subjetivo, puesto que es una visión propia en la que proyecta, como es habitual en él, su sentir por aquellas tierras.

b) La preocupación patriótica. España. Los constitutivos básicos de los poemas sobre España parecen ser: la conciencia inmediata del pasado, el rechazo del presente y una cautelosa mirada hacia el futuro.

Se trata de un grupo de poemas en los que Machado refleja su honda preocupación por España y su grotesca visión sobre el porvenir que ésta tenía todavía por delante. Machado analiza el tema de España desde una visión historicista; así, distinguirá: "la España del Ayer", rural caciquil, supersticiosa, la que muere sin que otra tome el relevo y sea capaz de dar el progreso que exigen las circunstancias. De ahí que esta España engendre "otra que bosteza", "la España del Hoy", la del desastre del 98. Ésta es la que ha seguido a la cabeza de la sociedad, y es tan vana y dañina como la que muere: "Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón". Frente a estas dos, Machado propugna con esperanza la otra España, la "España del Mañana", trabajadora, culta, progresista, que reacciona y se rebela contra la injusticia: "España de la rabia y de la idea".

c) Evocaciones de Soria y Leonor. En este grupo de poemas se refleja la angustia del poeta por la pérdida de su mujer y su amarga nostalgia de la vida en común que significó su estancia en Soria. La mayor parte de ellos son evocaciones que debieron de ser escritas en Andalucía a principios de 1913 o hacia finales de 1912. A pesar del estado de ánimo del poeta, no hay en ellos una exhibición del dolor, ni un contemplarse, ni un embellecer su pena. Más parece un gemido, un suspiro que se le escapa a pesar suyo. Es como si no llegara a comprender ni a aceptar como real su pérdida: "¿No ves, Leonor, los álamos del río...?"

Además de los ya citados, aparecen en *Campos de Castilla* una serie de poemas muy breves que integran el grupo de **Proverbios y Cantares**, y que, posteriormente, cultivará en mayor grado.

Nuevas canciones: A comienzos de 1924 se publica *Nuevas canciones*, aunque en 1928 se añadirán otros poemas y la prosa y verso del "Cancionero apócrifo", el cual aumentará en años sucesivos. En estas obras se observa un intento de escribir una poesía diferente a la de la época anterior, y ello puede apreciarse en la desaparición del alejandrino, el predominio de las coplas, de honda raigambre popular, o en la incorporación del soneto.

Algo típico de este ciclo es el centenar de *Proverbios y cantares* que, según el autor, responden a un esfuerzo por buscar la esencialidad, la reducción a "unas pocas palabras verdaderas". En ocasiones, lo lírico cede el puesto a lo conceptual, son más "proverbios" que "cantares", o, como los calificó Salinas, son "cantares de pensador".

Los temas de que tratan responden a las preocupaciones de Machado en ese momento, no del todo nuevas: la **temporalidad**, y su concepto de duración permanente: "hoy es siempre todavía" ejemplifica su deseo de anclarse y de vencer el tiempo. También aparece su **concepción de la poesía** entendida no como imitación, no como subjetividad, sino como **comunicación**, como algo derivado de la vida y no del arte.

Encontramos también una parte de poesía amorosa en la que expresa la concepción de un amor al que no le es posible romper las barreras del otro. "Se canta lo que se pierde", escribe por esas fechas a Guiomar, pero en este momento, parece que lo que había perdido era su confianza en el poder del amor para vencer la soledad. A este apartado pertenecen las "Canciones a Guiomar", testimonio de su nuevo y tardío amor.

Hacia los años veinte, el panorama de la lírica española se ha transformado, ya que han aparecido los movimientos de vanguardia, se defiende un arte deshumanizado, surge la Generación del 27... y aunque su figura como poeta y persona es respetada, Machado mostrará su desacuerdo con la nueva estética tachándola de "intelectualizada, fría, artificial y hermética".

c) Prosa y teatro de Antonio Machado

La obra en prosa más importante de Machado es *Juan de Mairena*, de 1936, colección de escritos diversos consistente en reflexiones singulares atribuidas al apócrifo profesor Juan de Mairena. Fueron publicados en el *Diario de Madrid* y en *El Sol* desde fines de 1934. En sus cincuenta capítulos, su protagonista el profesor adopta una actitud ante la vida tolerante, incrédula y burlona, y la hace patente en sus clases ante los alumnos o en las charlas de un café.

Escribió otros textos en prosa en forma de reseñas de libros, comentarios literarios o prólogos en las ediciones de sus poesías, y fueron recogidos más tarde en el libro titulado *Los complementarios*.

En cuanto al teatro, produjeron siete obras en total entre él y su hermano Manuel, en verso, en prosa o alternándolos; destacan *La duquesa de Benamejí* o *Juan de Mañara*, ambientados en Andalucía.

ANTOLOGÍA DE POEMAS

SOLEDADES (1899-1907)

VI

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

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
Con agrio ruido abriose la puerta
De hierro mohoso y, al cerrarse, grave
Golpeó el silencio de la tarde muerta

En el solitario parque, la sonora
Copla borbollante del agua cantora
Me guió a la fuente. La fuente vertía
Sobre el blanco mármol su monotonía.

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi canto presente?
Fue una tarde lenta del lento verano.

Respondí a la fuente:
No recuerdo, hermana,
mas sé que tu copla presente es lejana.

Fue esta misma tarde: mi cristal vertía
como hoy sobre el mármol su monotonía.
¿Recuerdas, hermano? ... Los mirtos talares,
que ves, sombreaban los claros cantares
que escuchas. Del rubio color de la llama,
el fruto maduro pendía en la rama,
lo mismo que ahora. ¿Recuerdas, hermano?...

Fue esta misma lenta tarde de verano.
-No sé qué me dice tu copla riente
de ensueños lejanos, hermana la fuente.

Yo sé que tu claro cristal de alegría
ya supo del árbol la fruta bermeja;
yo sé que es lejana la amargura mía
Que sueña en la tarde de verano vieja.

Yo sé que tus bellos espejos cantores
copiaron antiguos delirios de amores:
mas cuéntame, fuente de lengua encantada,
cuéntame mi alegre leyenda olvidada.

-Yo no sé leyendas de antigua alegría,
sino historias viejas de melancolía.

Fue una clara tarde del lento verano...
Tú venías solo con tu pena, hermano;
tus labios besaron mi linfa serena,
Y en la clara tarde, dijeron tu pena.

Dijeron tu pena tus labios que ardían;
la sed que ahora tienen, entonces tenían.

-Adiós para siempre la fuente sonora,
Del parque dormido eterna cantora.
Adiós para siempre; tu monotonía,
Fuente, es más amarga que la pena mía.

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abriose la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
sonó en el silencio de la tarde muerta.

1. Busca los temas del poema.
2. Señala la afinidad del tono de tristeza con el tono romántico y modernista.
3. Indica los rasgos modernistas en cuanto a la métrica y a la retórica.

V
(Recuerdo infantil)

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.

Es la clase. En un cartel
se representa a Caín
fugitivo, y muerto Abel,
junto a una mancha carmín.

Con timbre sonoro y hueco
truenan el maestro, un anciano
mal vestido, enjuto y seco,
que lleva un libro en la mano.

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

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de la lluvia en los cristales.

II

He andado muchos caminos,
He abierto muchas veredas;
He navegado en cien mares,
Y atracado en cien riberas.

En todas partes he visto
Caravanas de tristeza,
Soberbios y melancólicos
Borrachos de sombra negra,
Y pedantotes al paño
Que miran, callan y piensan
Que saben, porque no beben
El vino de las tabernas.

Mala gente que camina
Y va apestando la tierra.

Y en todas partes he visto
gentes que danzan o juegan,
cuando pueden, y laboran
Sus cuatro palmos de tierra.

Nunca, si llegan a un sitio,
preguntan adónde llegan.
Cuando caminan, cabalgan
a lomos de mula vieja,
y no conocen la prisa
ni aun en los días de fiesta.
Donde hay vino, beben vino;
Donde no hay vino, agua fresca.

Son buenas gentes que viven,
Laboran, pasan y sueñan,
Y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra.

Breve comentario

El poema pertenece a la obra *Soledades. Galerías. Otros poemas*, de Antonio Machado, autor modernista que optó por el simbolismo y el alejamiento del rubendarismo más sonoro para dedicarse a la búsqueda interior de su yo, a la introspección.

Aquí observamos cómo toda la composición se desarrolla a partir de uno de los símbolos más recurrentes del autor: el "camino", identificado con la vida, que también debe ser recorrida como un camino. Dicha metáfora recuerda a uno de los poetas más influyentes en Machado: Jorge Manrique. Otros símbolos que aparecen en el poema son los de la "muerte", al final: "descansan bajo la tierra", tema obsesivo en la obra, y el del "sueño", que evoca en Machado una situación feliz, ya sea el recuerdo de una infancia idealizada o las ilusiones de la vida.

Asimismo, la presencia de elementos modernistas también revelan la pertenencia de este poema al primer libro del autor, tales como imágenes del exotismo: "caravanas", o en los epítetos decadentes y bohemios: "soberbios y melancólicos / borrachos de sombra negra".

Por otra parte, la apología de la vida de las gentes humildes que se halla en la composición muestra que, junto a las inquietudes del Modernismo, están en él algunos de los intereses característicos de la Generación del 98, como el de la "intrahistoria", que sobresaldrá en su obra posterior *Campos de Castilla*.

El **tema** del poema podría enunciarse como “la defensa de las gentes sencillas”, que se obtiene mediante una antítesis con las otras gentes “soberbias”.

El **resumen** sería el siguiente: El autor ensalza el tipo de vida que lleva la gente del pueblo, que la acepta y la vive sin mayores preocupaciones, y denigra a otra gente, que parece tratarse de los bohemios hastiados de la vida, que no saben aceptarla e incluso la desprecian.

En el **esquema de ideas** diremos que el poema se construye sobre recurrencias sintácticas claras, que se centran en paralelismos y en la antítesis entre la “mala gente” y la “buena gente”.

1. Experiencia del autor.
2. Producto de sus observaciones
 - 2.1. Gentes soberbias
 - 2.2. Mala gente
 - 2.3. Gentes humildes
 - 2.4. Buena gente

La **estructura** resulta fácilmente visible:

- La primera estrofa sería la introducción, en la que el poeta demuestra su larga experiencia de la vida mediante la alegoría de los caminos recorridos a lo largo de ella.
- El resto del poema muestra lo que ha observado en sus viajes acerca de dos clases de gentes: la gente mala y la buena gente. El poeta los juzga según sus actos y toma partido por los “buenos”.

IX (Orillas del Duero)

*Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno,
de nevadas y ventiscas los crudos soplos de infierno.*

Es una tibia mañana.

El sol caliente un poquito la pobre tierra soriana.

*Pasados los verdes pinos,
casi azules, primavera
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente.*

*Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,
azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,
y mística primavera!*

*¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
espuma de la montaña
ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España!*

Machado escribió este poema en la primavera de 1907: había ido a Soria para preparar su próximo traslado a aquella ciudad, en cuyo Instituto había conseguido la cátedra de Francés. Estamos, pues, ante un anticipo de lo que será su libro *Campos de Castilla*, en el que habrá dos poemas de título semejante.

- Pero, ¿qué domina, por el momento, en su visión del paisaje soriano?
- El estilo nominal (ausencia de verbos), frecuente en *Campos de Castilla*, aparece aquí: ¿a partir de qué verso? ¿Qué sentimientos revelan las exclamaciones finales? (Se ha producido el encuentro del poeta con Soria, tan importante en su vida).

XI

*Yo voy soñando caminos
De la tarde. ¡Las colinas
Doradas, los verdes pinos,
Las polvorientas encinas! ...
¿Adónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero
A lo largo del sendero...
-La tarde cayendo está-
“En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón.”*

*Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.
La tarde más se oscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
Se enturbia y desaparece.
Mi cantar vuelve a plañir:
“Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada”.*

-
- Según Rafael Lapesa, esta composición procede de un poema de Rosalía de Castro que comienza así: *Unha vez tiven un cravo / cravado no corazón...*. ¿Qué sentido tiene la “espina” de que habla Machado?
 - Nota la presencia de característicos motivos machadianos: el camino, la tarde...

XXXII

*Las ascuas de un crepúsculo morado
Detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
Con su alado y desnudo Amor de piedra,
Que sueña mudo. En la marmórea taza
Reposa el agua muerta.*

- Frente a Ferreres, que lo interpreta como un puro cuadrado de paisaje, Bousoño sostiene que, por debajo de ello, el poemita sugiere algo más. Sería, así, un texto “bisémico”, que, además de representar la realidad exterior, sería indicio de preocupaciones profundas del poeta. Demuéstralo.
 - ¿Cuáles son las connotaciones de las palabras *ascuas, crepúsculo, morado, negro, cipresal*? ¿Pueden ser símbolos de otras realidades o de un estado de ánimo?
 - Al llegar al final, nota que el poeta pudo haber dicho “agua quieta”. El adjetivo “muerta”, ¿encaja con algunas de las connotaciones que habían aparecido en los versos anteriores?
 - ¿Se puede hablar de técnica simbolista?

XLVI (La noria)

*La tarde caía
triste y polvorienta.
El agua cantaba*

*Yo no sé qué noble,
Divino poeta,
unió a la amargura*

su copa plebeya
en los cangilones
de la noria lenta.
Soñaba la mula,
¡pobre mula vieja!,
al compás de sombra
que en el agua sueña.
La tarde caía
triste y soñolienta.

de la eterna rueda
la dulce armonía
del agua que sueña,
y vendó tus ojos,
¡pobre mula vieja!...
Mas sé que fue un noble,
Divino poeta,
corazón maduro
de sombra y de ciencia.

- Es un poema importante. Su tema es característico del primer Machado; enúncialo.
- El poema se divide en dos partes; ¿con qué recurso?
- La mula que da vueltas a la noria con los ojos vendados es un símbolo para el poeta, pero éste no dice de qué. Propón una interpretación, basándote en las ideas que preocupaban a Machado por entonces.

XLIII

Era una mañana y abril sonreía.
Frente al horizonte dorado moría
la luna, muy blanca y opaca; tras ella,
cual tenue ligera quimera, corría
la nube que apenas enturbia una estrella.

Como sonreía la rosa mañana,
al sol de oriente abrí mi ventana;
y en mi triste alcoba penetró el oriente
en canto de alondras, en risa de fuente
y en suave perfume de flora temprana.

Fue una clara tarde de melancolía.
Abril sonreía. Yo abrí las ventanas
de mi casa al viento... El viento traía
perfume de rosas, doblar de campanas...

Doblar de campanas lejanas, llorosas,
suave de rosas aromado aliento...
---¿Dónde están los huertos floridos de rosas?
¿Qué dicen las dulces campanas al viento?

Pregunté a la tarde de abril que moría:
¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?
La tarde de abril sonrió: La alegría
pasó por tu puerta –y luego, sombría:
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.

CUESTIONES

- Comenta el valor simbólico que tiene el término “ventana” en el poema
- Señala elementos que funcionen como símbolos de alegría o de tristeza
- Comenta la visión animada y alegre de la mañana en los versos 1-10
- Explica qué permanece y qué ha cambiado en el paisaje al llegar la tarde
- Analiza el contenido sentimental, desentrañando su sentido simbólico.

CAMPOS DE CASTILLA (1907-1917)

XCVII (A ORILLAS DEL DUERO)

Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,
Buscando los recodos de sombra, lentamente
A trechos me paraba para enjugar mi frente
Y dar algún respiro al pecho jadeante;

que aún van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!
Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada

*o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante
y hacia la mano diestra vencido y apoyado
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,
trepaba por los cerros que habitan las rapaces
aves de altura, hollando las hierbas montaraces
de fuerte olor –romero, tomillo, salvia, espliego-
Sobre los agrios campos caía un sol de fuego*

*Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo
cruzaba solitario el puro azul del cielo
Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,
y una redonda loma cual recamado escudo,
y cárdenos alcores sobre la parda tierra
-harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra-,
las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero
para formar la corva ballesta de un arquero
en torno a Soria. –Soria es una barbacana
hacia Aragón, que tiene la torre castellana-
Veía el horizonte cerrado por colinas
oscuras, coronadas de robles y de encinas;
desnudos peñascales, algún humilde prado
donde el merino paca y el toro, arrodillado
sobre la hierba, rumia; las márgenes del río
lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,
y, silenciosamente, lejanos pasajeros,
¡tan diminutos! –carros, jinetes y arrieros-,
cruzar el largo puente, y bajo las arcadas
de piedra ensombrecerse las aguas plateadas
del Duero.*

*El Duero cruza el corazón de roble
de Iberia y de Castilla.*

*¡Oh tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;
Decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones*

*recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.
¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra
de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.
La madre en otro tiempo fecunda en capitane
madrstra es hoy apenas de humildes ganapanes
Castilla no es aquella tan generosa un día,
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
ufano de su nueva fortuna, y su opulencia,
a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;
o que, tras la aventura que acreditó sus bríos,
pedía la conquista de los inmensos ríos
indianos a la corte, la madre de soldados,
guerreros y adalides que han de tornar, cargado
de plata y oro, a España, en regios galeones,
para la presa cuervos, para la lid leones.
Filósofos nutridos de sopa de convento
contemplan impasibles el amplio firmamento;
y si les llega en sueños, como un rumor distante
clamor de mercaderes de muelles de Levante,
no acudirán siquiera a preguntar ¿qué pasa?
Y ya la guerra ha abierto las puertas de su casa
Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora
El sol va declinando. De la ciudad lejana
me llega un armonioso tañido de campana
-ya irán a su rosario las enlutadas viejas-.
De entre las peñas salen dos lindas comadreas;
Me miran y se alejan, huyendo, y aparecen
de nuevo, ¡tan curiosas!... Los campos se oscure
Hacia el camino blanco está el mesón abierto
al campo ensombrecido y al pedregal desierto.*

-
- Con este poema y el siguiente, Machado inicia su **visión crítica de Castilla y de España**. Ahora será cuando se perciban en sus versos ecos regeneracionistas y notas coincidentes con los escritores del 98.
 - Señala cómo se pasa de la descripción del paisaje a la reflexión crítica.
 - ¿Qué aspectos del presente se muestran o se critican?
 - El tema de la decadencia.
 - ¿Por qué se dice que la métrica es aún hija del Modernismo? ¿en qué consiste?
-

XCIX (POR TIERRAS DE ESPAÑA)

*El hombre de estos campos que incendia los pinares
y su despojo aguarda como botín de guerra,
antaño hubo raído los negros encinares,
talado los robustos robledos de la sierra*

*Hoy ve a sus pobres hijos huyendo de sus lares;
la tempestad llevarse los limos de la tierra
por los sagrados ríos hacia los anchos mares;*

*Abunda el hombre malo del campo y de la aldea
capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,
esclava de los siete pecados capitales.*

*Los ojos siempre turbios de envidia o de trist
guarda su presa y llora la que el vecino alcanza;
ni para su infortunio ni goza su riqueza;*

y en páramos malditos trabaja, sufre y yerra
Es hijo de una estirpe de rudos caminantes,
pastores que conducen sus hordas de merinos
a Extremadura fértil, rebaños trashumantes
que mancha el polvo y dora el sol de los caminos
Pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto,
hundidos, recelosos, movibles; y trazadas
cual arco de ballesta, en el semblante enjuto
de pómulos salientes, las cejas muy pobladas

le hieren y acongojan fortuna y malandanza.
El numen de estos campos es sanguinario y fie
al declinar la tarde, sobre el remoto alcor,
veréis agigantarse la forma de un arquero,
la forma de un inmenso centauro flechador.
Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
-no fue por estos campos el bíblico jardín-;
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín.

BREVE COMENTARIO

1. Situación del poema en la obra de Machado

El poema pertenece a la obra *Campos de Castilla*, donde el paisaje soñado e interior o el paisaje simbólico, de raigambre modernista (los jardines silenciosos, el parque mustio y viejo, o los ocasos cárdenos), propios de *Soledades*, han sido sustituidos por los paisajes reales de Castilla. Este cambio de un mundo interior y simbólico por otro exterior y concreto se hace evidente en el título del poema: "Por tierras de España", y muy especialmente, en los elementos que componen el espacio representado en el texto, tomados de modo directo del paisaje castellano: "pinares, encinas, robledos, ganados trashumantes". Destaca, en este sentido, la mención de esa "Extremadura fértil", adonde van a pastar las ovejas, pues muestra el nuevo propósito del poeta de acercarse a la realidad del mundo, al referirse a una labor de gran importancia durante siglos en las tierras castellanas.

Pero la relación de Machado con Castilla no es la de un escritor fascinado por una tierra y que aspira a mostrarla como es. Machado sólo escoge Castilla como tema para revestir el paisaje de sus sentimientos, identificando elementos de ese espacio con sus vivencias más íntimas, o para evocar la dura vida de sus gentes. En este poema, es este segundo aspecto el que ha decidido tratar el poeta. Lo que se ha llamado "el paso del yo al nosotros" en la obra machadiana se aprecia aquí con claridad: ajeno a las obsesiones anímicas por la muerte y el tiempo, Machado se concentra en este poema en describir la vida de los campesinos castellanos ("El hombre de estos campos") para mostrar la miseria económica ("hoy ve a sus hijos huyendo de sus lares") y moral ("abunda el hombre malo"), que una tierra pobre ("páramos malditos") le imponen. En consecuencia, la composición es reflejo de la defensa de los oprimidos que Machado hará suya a partir de *Campos de Castilla*.

2. Tema. Resumen. Esquema de ideas. Estructura.

El tema del texto es el de la descripción de los habitantes castellanos, miserables económica y moralmente, debido al duro paisaje.

El poeta se centra en un cuadro poco halagador de los campesinos castellanos, sobre los que recae la mala influencia del duro paisaje, y debido a ella los pinta como pobres y envidiosos.

Las ideas sobre las que gira el poema serían las siguientes:

1. El duro presente de los campesinos castellanos
 - 1.1. Su pobreza
 - 1.2. Su estirpe
 - 1.3. Retrato físico y moral
2. Topografía del paisaje, causa de tanto mal.

Esta opresión que ejerce la tierra sobre el hombre que la habita se desarrolla en tres partes:

- A) La primera ocuparía las tres primeras estrofas, y muestra el duro oficio del campesino para sobrevivir.
- B) La segunda, integrada por las tres siguientes estrofas, hace un retrato de los hombres del campo castellano.
- C) La tercera, en las dos últimas estrofas, insiste en el espíritu duro y violento que nace de estas tierras.

3. Conclusión (a modo de comentario crítico)

Este poema está fuertemente vinculado a la ideología de la generación del 98, sobre todo por medio de dos aspectos: la identificación de Castilla con el espíritu de lo español y el reflejo del concepto de la “intrahistoria” o, dicho de otra manera, de la preocupación social de Machado. El primero resulta bastante claro si se compara el título con el tema de la composición: mientras que leemos en el texto “Por tierras de España”, las tierras de las que se ocupa el poeta parecen ser exclusivamente las castellanas, según se deduce de los árboles que pueblan el paisaje: pinares, robles, encinares, o de la mención de la trashumancia del ganado merino a Extremadura. Este contraste se explica porque aquí Machado realiza la misma identificación entre lo español y lo castellano que también llevaron a cabo otros escritores del 98.

De acuerdo con el pensamiento del 98, la austeridad castellana dio lugar a una casta guerrera que, unida a un sentir religioso sobrio y ascético, creó la grandeza de España. La aceptación de esta idea por Machado aparece en el poema, sobre todo en la referencia explícita a la guerra y a la religión que conformaron ese espíritu español evocado en los libros del 98, en la última estrofa: *“el numen de estos campos es sanguinario y fiero”*

En cuanto a la preferencia por la intrahistoria, o historia de las gentes humildes y desconocidas, en detrimento de la historia tejida en torno a los grandes hombres de Estado, está manifestada ya desde el principio del poema en ese “hombre de estos campos”, que no representa a ningún hombre en concreto, sino al campesino castellano en general. Por eso, el poeta lo evoca a través de referencias temporales que lo muestran inserto en un proceso histórico donde sucesivas generaciones se enfrentan a los mismos problemas para sobrevivir, puesto que se nos dice que es “hijo de una estirpe de rudos caminantes”.

Finalmente, señalaremos también que, junto a estos dos grandes temas del 98, Machado también se ocupa de uno que, para algunos de estos escritores, provocó los principales males del país: el cainismo. Esta intrahistoria marcada por la supervivencia en una tierra casi estéril dio lugar al espíritu de lucha y a una experiencia religiosa reconcentrada, sin lujos. Sin embargo, también provocó el nacimiento de hombres crueles (“capaz de insanos vicios y de crímenes bestiales”), que esperan mitigar su miseria acrecentando la de los demás (“y llora lo que el vecino alcanza”).

- Y ahora, continúa tú comentando las ideas del poema en 20 líneas.

CXIII (CAMPOS DE SORIA) (fragmentos)

VII

*¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, oscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierras,
caminos blancos y álamos del río,
tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón, tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!*

VIII

*He vuelto a ver los álamos dorados,
álamos del camino en la ribera
del Duero, entre San Polo y San Saturio,
tras las murallas viejas
de Soria –barbacana
hacia Aragón, en castellana tierra-*

*Estos chopos del río, que acompañan
con el sonido de sus hojas secas
el son del agua, cuando el viento sopla,
tienen en sus cortezas
grabadas iniciales que son nombres
de enamorados, cifras que son fechas.*

*¡Álamos del amor que ayer tuvisteis
de ruiseñores vuestras ramas llenas;
álamos que seréis mañana liras
del viento perfumado en primavera;
álamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña,
álamos de las márgenes del Duero,
conmigo vais, mi corazón os lleva!*

IX

*¡Oh, sí! Conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrepita.*

*Me habéis llegado al alma,
¿o acaso estabais en el fondo de ella?
¡Gentes del alto llano numantino
que a Dios guardáis como cristianas viejas,
que el sol de España os llene
de alegría, de luz y de riqueza!*

-
- Esta serie poemática es la pieza capital del libro. Aclaremos que no es su poema de despedida de Soria tras la muerte de Leonor, ya que apareció tres meses antes del triste suceso. El tono de despedida del poema debe relacionarse con un viaje de Machado a París.
 - Las cinco primeras estrofas, que no hemos leído, se refieren a unos cuadros de paisajes y gentes de Soria en distintas épocas del año, donde se recrea la naturaleza, y en la parte VI aparece una visión de la ciudad de Soria.
 - Las partes VII – IX, estrechamente enlazadas, están presididas por ese tono de despedida: constituyen como una última mirada a las cosas más queridas, una especie de selección y síntesis del paisaje. Veámoslas de una en una:
 - **Parte VII:** Nota el predominio de locuciones sustantivas y frases sin verbo: es el “estilo nominal”, que apunta a la esencia de las cosas; pero también es abundante la adjetivación: señala ese estilo “impresionista”. ¿Qué aspectos del paisaje seleccionan los sustantivos y adjetivos? ¿Qué notas dominan en esta visión de Castilla? ¿Qué sugerencias añaden los adjetivos “mística y guerrera” ¿ ¿Qué impresión te produce el hecho de que, al final, se vuelva a los versos iniciales?
 - **Parte VIII:** Señala una metáfora de connotaciones guerreras. ¿Alude a la posición y a la historia de Soria? Señala la aliteración en la segunda estrofa. ¿Qué revela la repetición de la palabra “álamos”? ¿Cómo se llama esta figura? En la alusión al amor, ¿puede haber resonancias íntimas?
 - **Parte IX:** enlaza con la VII: ¿por qué? Entre estos versos, hay dos que formulan claramente la correspondencia entre el paisaje de Soria y el alma del poeta: coméntalo. En el final han podido verse ecos “regeneracionistas”; discute si es cierta la apertura del yo al nosotros.
 - ¿Puede verse en la visión machadiana de Castilla un trasunto de sus hondas preocupaciones? (Azorín decía que en esta obra, “paisaje y sentimiento son una misma cosa: el poeta se traslada al objeto descrito y, en su manera de describirlo, nos da su propio espíritu”)

CXV (A UN OLMO SECO)

*Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido
¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento
No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores
Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
Urden sus telas grises las arañas*

*Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que roje en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.*

-
- Este poema responde a una técnica simbolista que vimos en *Soledades*: primero, presentación de un objeto; al final, se desvela su sentido profundo. Señálalo.
 - ¿Se referirán los versos finales a la grave enfermedad de Leonor? ¿O es preferible darles una interpretación más amplia?
-

CXXXV (EL MAÑANA EFÍMERO)

*La España de charanga y pandereta,
cerrado y sacristía,
devota de Frascuelo y de María,
de espíritu burlón y de alma quieta,
ha de tener su mármol y su día,
su infalible mañana y su poeta
El vano ayer engendrará un mañana
Vacío y ¡por ventura! pasajero
Será un joven lechuzo y tarambana,
Un sayón de hechuras de bolero,
a la moda de Francia realista,
un poco al uso de París pagano,
y al estilo de España especialista
en el vicio al alcance de la mano.
Esa España inferior que ora y bosteza,
vieja y tahúr, zaragatera y triste;
esa España inferior que ora y embiste,
cuando se digna usar la cabeza,
aún tendrá luengo parto de varones
amantes de sagradas tradiciones
y de sagradas formas y maneras;*

*florecerán las barbas apostólicas,
y otras calvas en otras calaveras
brillarán, venerables y católicas.
El vano ayer engendrará un mañana
vacío y ¡por ventura!, pasajero,
la sombra de un lechuzo tarambana,
de un sayón con hechuras de bolero;
el vacuo ayer dará un mañana huero.
Como la náusea de un borracho ahito
de vino malo, un rojo sol corona
de heces turbias las cumbres de granito;
hay un mañana estomagante escrito
en la tarde pragmática y dulzona.
Mas otra España nace,
la España del cincel y de la maza,
con esa eterna juventud que se hace
del pasado macizo de la raza.
Una España implacable y redentora,
España que alborea
con un hacha en la mano vengadora,
España de la rabia y de la idea.*

- Ahora nos ofrece Machado meditaciones de carácter más amplio y de más clara inspiración política. Ésta es la composición en que las ideas y deseos del poeta sobre España se expresan con un tono más intenso. Enuncia el tema central del texto. ¿Cómo ve Machado el futuro de España? Distingue entre el futuro inmediato y el futuro posterior.
- ¿Cuál es la estructura del texto? ¿Y la métrica?

- Los seis primeros versos tienen carácter de planteamiento: ¿con qué España se enfrenta Machado?
- En los versos 7-14, el futuro inmediato queda personificado en la figura de un “joven lechuzo y tarambana”. Comenta las connotaciones de estas palabras.
- En los versos 15-24, la visión se amplía y la invectiva hacia la España caduca alcanza suma violencia. Señala los recursos en que ello se manifiesta: léxico, recurrencias, imágenes. ¿Cómo aparece la sátira?
- ¿Qué función desempeñan los versos 25-29 en el desarrollo del poema? El verso 29 insiste en una expresión que ya había aparecido dos veces, pero ahora es algo más breve y se construye como un quiasmo. Analízalo desde el punto de vista de la intensificación de la idea.
- Los versos 30-34 recogen la sensación que produce en el poeta el cuadro anterior: ¿de qué sensación se trata? ¿Qué adjetivo destaca por su carácter coloquial?
- Hasta aquí nos ha hablado de un futuro inmediato nada halagüeño; ¿por qué era así? ¿De qué pasado y de qué presente sería producto tal “mañana”? ¿Y por qué lo llama “efímero”?
- En cambio, los últimos versos (35-42) aluden a un “pasado mañana”: ¿de dónde surgirá? ¿Cómo ve Machado esa otra España y ese futuro distinto?
- Como conclusión, ¿cabe entroncar la posición de Machado con la de los noventayochistas? ¿O podría calificarse de revolucionaria?

POESÍAS DE LA GUERRA (1936-1939)

El crimen fue en Granada

(A Federico García Lorca)

I

(El crimen)

*Se le vio caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba
El pelotón de verdugos
no osó mirarle a la cara
Todos cerraron los ojos;
Rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
-sangre en la frente y plomo en las entrañas-
...Que fue en Granada el crimen
sabed -¡pobre Granada!-, en su Granada...*

II

(El Poeta y la Muerte)

*Se le vio caminar solo con Ella,
sin miedo a su guadaña
-Ya el sol en torre y torre; los martillos
en yunque- yunque y yunque de las fraguas
Hablabla Federico,
requebrando a la muerte. Ella escuchaba
“Porque ayer en mi verso, compañera,
sonaba el golpe de tus secas palmas,
y diste el hielo a mi cantar, y el filo*

*a mi tragedia de tu hoz de plata,
te cantaré la carne que no tienes,
los ojos que te faltan,
tus cabellos que el viento sacudía,
los rojos labios donde te besaban...
Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!*

*III
Se le vio caminar...
Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llora el agua,
y eternamente diga:
El crimen fue en Granada, ¡en su Granada!*

-
- Es espléndido “El crimen fue en Granada”, elegía en tres partes a Federico García Lorca. Nota la perfección constructiva: ¿Cómo empieza y cómo termina cada una de las partes? ¿Qué dice del poeta asesinado?
 - El poema emplea la silva como forma métrica; sin embargo, en la primera parte, ese ritmo se rompe para dar entrada a varios octosílabos: indica cómo adopta Machado en estos versos un tono lorquiano, como voluntario homenaje.
-

PRUEBA DE SELECTIVIDAD RESUELTA

LA SAETA

*¿Quién me presta una escalera
para subir al madero,
y quitarle los clavos
a Jesús el Nazareno?*

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!
¡Cantar del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!
¡Cantar de la tierra mía,
que echa flores
al Jesús de la agonía
y es la fe de mis mayores!
¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar, ni quiero,
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en la mar!

Cuestiones:

1. Escriba un breve resumen del texto (1 punto)
2. Indique el tema y la organización de ideas en el texto (2 puntos)
3. Comentario crítico sobre el contenido del texto (3 puntos)
4. Responda a una de las siguientes cuestiones: (2 puntos)
 - Analice las relaciones oracionales en el siguiente fragmento: *¡No puedo cantar, ni quiero / a ese Jesús del madero, / sino al que anduvo en la mar!*
 - Conjugue las siguientes formas verbales del verbo *pedir*: futuro imperfecto de indicativo, condicional simple, imperativo y pretérito imperfecto de subjuntivo.
5. Desarrolle una de las siguientes opciones:

- La poesía española hasta 1939.
- Recursos estilísticos más relevantes que aparecen en el texto.

SOLUCIÓN A LA PRUEBA

1. El poeta rechaza el culto por el Cristo dramático de la pasión, clavado en la cruz y en agonía, muy extendido entre el pueblo andaluz, y prefiere, en su lugar, la imagen del Jesús vivo que anduvo con los hombres de su tiempo haciendo milagros.

2. El poema pertenece a la segunda obra más importante de Antonio Machado, poeta sevillano de finales del siglo XIX y principios del XX, titulada *Campos de Castilla*. En ella, su temática no será tan introspectiva como en *Soledades*, pero no dejará de expresar las preocupaciones filosóficas y religiosas, de búsqueda metafísica, que lo acompañaron toda su vida. Por eso, se podría enunciar el **tema** de esta composición como el rechazo de la religiosidad trágica del pueblo andaluz.

En cuanto a la **organización de ideas**, sabemos que todo el poema es un comentario o glosa de la saeta popular que encabeza la composición. Los versos machadianos se organizan en cuatro estrofas, de las cuales la 1ª, la 2ª y la 4ª son redondillas, y la 3ª es una cuarteta, que se estructuran en dos partes, al frente de cada una de las cuales aparece repetida (en anáfora) la exclamación ¡Oh!:

1. **Planteamiento y Desarrollo:** Tres primeras estrofas.

1.1. Explicación del concepto “saeta” y exposición de dos rasgos propios de la imagen de Cristo en la cruz (1ª estrofa)

1.2. Actitud del pueblo andaluz (2ª estrofa)

1.3. Identificación con la tradición religiosa andaluza (3ª estrofa)

2. **Conclusión:** Rechazo del poeta por esa imagen y su tipo de Cristo preferido. (4ª estrofa)

Aunque en toda la composición predomina un tono emotivo, transmitido por los signos de exclamación, se observa en la estructura un paso gradual desde una mayor objetividad (en el planteamiento, donde se expone el significado de la saeta en la Semana Santa andaluza, y en el desarrollo, con los detalles de la muerte de Jesús y la actitud devota del pueblo) hasta una total implicación personal del poeta, con su presencia explícita en los últimos versos (*no eres tú mi cantar, no puedo cantar ni quiero*), en los que se rebela ante esa imagen doliente y presenta como alternativa la del Jesús vivo y hacedor de milagros que aparece en los Evangelios: *al que anduvo en la mar*.

3. (Respuesta abierta. Como ayuda, plantearemos algunas cuestiones que pueden abordarse en el comentario)

Machado contrapone dos tipos de religiosidad en el texto: una tremendista, trágica, dolorida; y otra distinta, la que él desea, que sólo enuncia pero no se detiene a explicar. El último verso, tan enigmático, sugiere varias interpretaciones. Como está contraponiendo dos imágenes de Cristo, que dan lugar a dos formas opuestas de culto, debemos considerar que, frente al aspecto trágico que el poeta ha conocido desde su infancia sevillana, donde la Semana Santa es la semana grande y el fervor recorre las calles en medio del respeto y del dolor de la gente, y ello debió de haber calado hondo en un niño de la sensibilidad de Antonio Machado, se halla otra visión más amable y cercana, la del Jesús que “anduvo en la mar”, un dios en la Tierra que convivía con los hombre como uno más, y cuya predicación y resurrección dio pie al nacimiento de la “fe de nuestros mayores”.

Pero también habría que considerar qué representa para el poeta “andar en el mar”; si nos fijamos en su simbología personal, nos señala en sus obras que caminar es vivir, y vivir es hacer camino; si el mar es el mundo, la vida de los hombres, donde hay que hacer caminos porque no existen previamente, podemos suponer que el poeta pensara en una imagen de Jesús como la del hombre embarcado en una

búsqueda constante, como él mismo, y no la del Cristo crucificado, que por repetido, quizás le resultara incluso artificial y demasiado lejano, escondido tras la imaginería tradicional.

(A partir de esta reflexión, cada comentarista podría continuar dando su visión del tema: si le parece actual, interesante en el mundo de hoy, vigente, o si coincide con el autor o no, y después, concluir en unas breves líneas).

4. a) *¡No puedo cantar, ni quiero, / a ese Jesús del madero, / sino al que anduvo en la mar!*

Los tres versos constituyen un enunciado formado por un Grupo oracional de dos Oraciones relacionadas por Coordinación Copulativa de modalidad negativa, unidas por el nexa *ni*: la primera sería: *no puedo cantar a ese Jesús del madero sino al que anduvo en la mar*, y la segunda estaría formada por el verbo principal *quiero*, y compartirían ambas los dos complementos.

La Oración primera: *no puedo cantar a ese Jesús del madero sino al que anduvo en la mar* es Compleja, ya que incluye una Proposición Subordinada Adjetiva Sustantivada Declarativa Flexionada: *al que anduvo en la mar*, en función de Complemento Indirecto de la perífrasis verbal de posibilidad: *puedo cantar*; dicha Proposición se encuentra en Coordinación adversativa excluyente con el otro Complemento Indirecto, un simple Sintagma Preposicional: *a ese Jesús del madero*.

La Oración segunda: *quiero*, de modalidad negativa, es también Compleja, pero Transitiva, ya que ese verbo permite que el grupo formado por el Sintagma Preposicional *a ese Jesús del madero*, y la Proposición Subordinada Adjetiva Sustantivada *al que anduvo en la mar*, funcione como un Complemento Directo.

b) El verbo “pedir” es irregular porque muestra variaciones fónicas en su lexema y en algunos de sus tiempos o de sus personas, respecto de los verbos que se consideran como modelos de la conjugación.

Futuro Imperfecto de Indicativo: pediré, pedirás, pedirá, pediremos, pediréis, pedirán.

Condicional simple: pediría, pedirías, pediría, pediríamos, pediríais, pedirían.

Imperativo: pide tú, pedid vosotros. Para el resto de las personas se acude al presente de Subjuntivo: pida usted, él o ella, pidamos nosotros, pidan ustedes, ellos o ellas. Es irregular en el lexema por cierre del timbre vocálico: la vocal “e” pasa a “i”. Delante de los pronombres “-nos” y “-se”, las primeras personas del plural pierden la “-s” final: pidámonos, pidámoselo. En el uso reflexivo, desaparece la –d de la segunda persona del plural: pedíos.

Preterito imperfecto de subjuntivo: pidiera o pidiese, pidieras o pidieses, pidiera o pidiese, pidiéramos o pidiésemos, pidierais o pidieseis, pidieran o pidiesen. Se produce la misma irregularidad que en el tiempo anterior: cierre del timbre vocálico.

5. a) Para responder a esta pregunta hay que utilizar los apuntes del tema correspondiente.

b) El poema es, según dijimos más arriba, el comentario de los versos de una saeta popular. Lo primero que destaca es la forma genérica que adopta la composición, pues está concebida como una forma de quejido, de lamentación, que incluye la visión crítica y personal de Machado en relación con la religiosidad tradicional. El procedimiento que utiliza el autor es el mismo que mantiene en toda su obra: algo del mundo exterior despierta en él una impresión o un pensamiento, y lo transmite, pero escondiendo hasta el final la alusión directa al “yo”. Así, habrá que esperar hasta la exclamación del verso 13: *¡Oh, no eres tú mi cantar!*, para que se nos revele plenamente el verdadero significado de los versos anteriores.

En líneas generales, llama la atención la sencillez expresiva, pero no olvidemos que estamos tratando con un texto poético, en donde la principal intención del autor es que el lector se concentre en el placer del mensaje en sí, y ello es conseguido a través de la “literariedad” o extrañamiento del lenguaje con el uso de recursos estilísticos y métricos, que vamos a analizar según tres niveles de lengua:

En el nivel **fónico** destacan especialmente las figuras métricas y el tono exclamativo. Como ya hemos indicado, el poeta utiliza los versos cortos en la composición, dispuestos como redondillas (las estrofas 1ª, 2ª y 4ª), y una cuarteta (la 3ª), con rima consonante abrazada (abba) en las primeras, y cruzada

(abab) en la segunda. Todos los versos son octosílabos excepto el décimo, que es tetrasílabo (*que echa flores*), al igual que los versos quebrados de las sextillas usadas por su admirado Jorge Manrique en las *Coplas por la muerte de su padre*. Predomina el tipo de encabalgamiento suave (*que todas las primaveras / anda pidiendo escaleras / para subir a la cruz; que echa flores / al Jesús de la agonía*), con lo cual se consigue que la lectura vaya fluyendo con suavidad; pero en el verso 13: *¡Oh, no eres tú mi cantar!* se rompe esta descripción del Cristo de la pasión y surge la rebelión del poeta ante la tradición, encerrada en un único verso exclamativo, y el recurso se repite en la última estrofa, cada uno de cuyos versos presenta una pausa versal; esta figura métrica se llama esticomitía, y permite dotar de una mayor contundencia a la voluntad de Machado: *¡No puedo cantar, ni quiero, / a ese Jesús del madero, / sino al que anduvo en la mar!*. Respecto al tono, predomina en todo el poema el de tipo exclamativo, a la manera de un grito o un lamento que refuerza la emotividad y el sentimiento plasmados por Machado.

En el nivel **morfosintáctico** destacamos el dominio de los **sustantivos**, incluso de infinitivos sustantivados: *el cantar, mi cantar*, la escasa presencia de adjetivos y el uso de verbos en presente atemporal: *anda pidiendo, echa, es, quiero*, lo cual puede responder al deseo del poeta de reflejar lo esencial, su grito apasionado de protesta. También llama la atención en este nivel la utilización de la **anáfora** en la interjección repetida *¡Oh!*, que abre la composición y acentúa la carga afectiva en la estrofa final, o en el infinitivo sustantivado “cantar”, que se repite en todas las estrofas y las va vertebrando: en la primera aparece con el artículo “el”: *¡Oh, la saeta, el cantar...* , en las dos intermedias se encuentra al principio, versos 5 y 9: *¡Cantar del pueblo andaluz..., ¡Cantar de la tierra mía...* , y por fin, en la última estrofa se encuentra individualizado mediante el posesivo “mi”: *¡Oh, no eres tú mi cantar...*, cuando el poeta ya lo ha interiorizado para rechazarlo a continuación. Otra figura de este nivel y también destacable es el **paralelismo** de los versos 3 y 4, que señalan los rasgos más relevantes de las imágenes del Jesús en la cruz: *siempre con sangre en las manos, / siempre por desenclavar*, y que dan una impresión de agonía repetida y cruel. Por último, se da el uso de las construcciones sinonímicas: *Cantar del pueblo andaluz = cantar de la tierra mía; al Cristo de los gitanos = al Jesús de la agonía = a ese Jesús del madero*. Todas estas figuras reiterativas son muy comunes en la literatura popular, a la que Machado será muy aficionado debido a la labor de recopilación que llevó a cabo su padre, “Demófilo”, y la idea de recurrir a la sabiduría del pueblo y a sus composiciones la veremos igualmente reflejada, tanto en los autores de la Generación del 98 como en la del grupo del 27.

Finalmente, en el nivel **léxico-semántico** observamos el uso de un vocabulario sencillo, directo y esencial, que sirve para la expresión de la base semántica del poema: el contraste o antítesis de los dos tipos de culto que entran en confrontación: el del pueblo andaluz y el que esboza el autor, mucho más amable y humano, según interpretamos con el símbolo de “andar en el mar”.

1.2. LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (1881-1958)

a) El autor y su época

Datos personales: Juan Ramón Jiménez nació en Moguer (Huelva) en 1881. Estudió con los jesuitas en el Puerto de Santa María. Su entrega a la poesía es temprana y total: renuncia a seguir estudios universitarios y marcha a Madrid para dedicarse a “luchar por el Modernismo”. La muerte de su padre le produce una intensa crisis y ha de ser internado en un sanatorio mental de Burdeos. Convalece en otro de Madrid, pero su depresión no cede y en 1905 se traslada a Moguer. Allí permanece retirado durante seis meses y escribe *Platero y yo*. Vuelve a la capital y se hospeda en la Residencia de Estudiantes, que evocará más tarde en su libro *La colina de los chopos*.

En 1916 se casa con Zenobia Camprubí, con la que traduciría a Rabindranath Tagore. Viven en Madrid hasta que, al comenzar la guerra civil, abandonan España y residen en varios países americanos. En 1951 se instalan definitivamente en Puerto Rico, gracias a la generosa acogida de su Universidad. En 1956 se

le concede el Premio noble de Literatura y la noticia coincide con la muerte de su esposa, su compañera y colaboradora. Juan Ramón, totalmente destrozado, sólo la sobrevivirá dos años: murió en 1958.

Situación del autor en su época: el Novecentismo: Hacia 1914, escribía Azorín: “otra generación ha llegado. Hay en estos jóvenes más método, más sistema, más preocupación científica... Son historiadores, filólogos, eruditos... Dejémosles paso”.

Para englobar a estos nuevos autores de los que habla Azorín, nacidos aproximadamente hacia los años ochenta, que ya no son modernistas ni tampoco vanguardistas, se han propuesto varios nombres: de entre ellos, **Generación del 14 y novecentistas** son los que han triunfado.

El Novecentismo se gesta en la primera década del siglo, alcanza su madurez en 1914 y convive con las vanguardias de los años veinte para decaer con el proceso de politización literaria a partir de 1930, también llamado de “rehumanización de la poesía”. Asimismo, coincide con la aparición de un tipo de intelectual mucho más especializado, tendente a un mayor rigor de formación y anhelo de precisión, todo ello junto a una sólida formación universitaria que, a veces, deriva hacia una vocación magistral para educar a las minorías.

Respecto a las posibles orientaciones estéticas del grupo, destaca:

- el rechazo del sentimentalismo,
- la huida del tono apasionado y vehemente
- la propuesta de una visión pulcra, conseguida a través de la selección y el perfeccionamiento en temas y estilo,
- la constante preocupación por el lenguaje, apartándose de lo fácil y desmañado,
- obsesión por la obra meditada y bien hecha, lo cual los conduce al intelectualismo y a una literatura para minorías (“A la minoría siempre”, dirá Juan Ramón).

Juan Ramón participa de toda esta estética, y él mismo, mediante su evolución y magisterio, preside casi todos los rumbos de la creación de su tiempo, pues sirve primero de guía a los poetas puros, y luego a los poetas del 27, al menos en una primera etapa de éstos últimos. Por otra parte, nunca creyó ni admitió un arte comprometido políticamente

Su concepción de la literatura: Al enfrentarnos a la concepción que de la literatura tiene Juan Ramón Jiménez, hay que tener en cuenta que su idea sobre ésta no cambia a lo largo de su producción, sino que sólo evoluciona. Así, desde el comienzo, su inquietud estética se basa en explorar caminos distintos para encontrar una expresión que refleje la “infinita nostalgia”, y en la persecución de algo que está “detrás del horizonte, hacia lo que no se ve”. Por tanto, para él, la creación poética consiste en el hallazgo de una palabra que le permita entrar en lo desconocido que hay dentro (**Yo más íntimo**) y fuera de uno mismo (**el misterio existencial del universo**, pues para el poeta, el universo es como un libro de símbolos, y a él como autor le corresponde descifrarlos). El resultado es el descubrimiento de lo que llamó **“palabra desnuda”**. El significado de este concepto implica toda una visión del mundo y de las cosas que ha ido madurando en el poeta y que repercute en su propia concepción del arte.

Lo que le interesa a Juan Ramón es el “más allá” de las cosas, pues piensa que éstas sólo son puros signos, el vestido, y lo que él busca es el “desnudo” que hay tras ellas. Lo primero que se requiere es la descontextualización de esas cosas en el espacio y en el tiempo. Eso es lo que hace el poeta, pero no le basta; si las palabras hablan de las cosas, es necesario inventar una “nueva palabra” que le permita hablar de ese “desnudo” que ve tras ellas, una palabra que, verdaderamente, designe el “nombre exacto” de las cosas. Este nombre exacto, que es elaborado por la conciencia o inteligencia del poeta, (*“inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas”*), crea la verdadera realidad de las cosas; por lo tanto, la realidad no tiene una existencia autónoma, fuera de nosotros, sino que es creada por el poeta a través del arte, único instrumento capaz de tal creación.

¿Cómo se formaliza todo esto en los poemas? Muchos de ellos tienen como tema el acceso feliz a esta nueva realidad, y entonces predomina el tono exclamativo; otros hablan de todo el proceso: la búsqueda y el hallazgo, y entonces el tono meditativo y el exclamativo se alternan. Es fácil comprender, llegados a este punto, que el autor piense que el mismísimo Dios no es más que una creación del

hombre: “conciencia mía”. Se trata de un dios que no está al principio, sino en el final, puesto que sólo se llega a él tras una lucha, un trabajo por alcanzarlo. Una vez conseguido, el silogismo es evidente: si Dios es creación suya, ese dios es él mismo, su propia conciencia, y fuera de ésta no existe, claro, que esto ha sido posible sólo a través de la poesía que le ha dado el don de su trabajo creador. En esto consiste su concepción estética, basada en una visión muy personal de la poesía. Naturalmente, esta teoría poética lo conduce siempre hacia una poesía intelectualista y hermética. Ahora podemos entender su consigna “a la minoría siempre”.

b) Trayectoria poética

Juan Ramón Jiménez se refirió varias veces a las épocas de su creación poética, y hacia el final de su vida, en *Animal de fondo*, distingue tres momentos –**modernista, poesía desnuda, experiencia de lo divino**– que, en síntesis, responden a los actualmente más citados. Sin embargo, hay que insistir en que las diversas épocas no representan un cambio terminante de orientación, ni afectan a la unidad esencial de la obra: “Ni más nuevo al ir, ni más lejos, ni más hondo: la depuración constante de lo mismo”, escribió el poeta al respecto. Así, se podrá hablar de una “obra en sucesión”, con una gran continuidad en lo esencial, pero sin excluir la constante transformación y ruptura con lo accesorio.

Primeros pasos hacia el Modernismo y posterior aceptación

Esta primera etapa comprende las primeras poesías de juventud y todo el periodo modernista, digamos que abarcaría toda su producción hasta 1914. El título de sus dos primeras obras: *Ninfeas* y *Almas de violeta* le fue sugerido por Rubén, Villaespesa y Valle-Inclán; recogen poemas neorrománticos, influidos por Bécquer, y modernistas al estilo de Salvador Rueda, cromático y sensual. Juan Ramón abominó de estos libros años después.

Un segundo momento se inicia con *Rimas*, (1902), de mayor profundidad que las obras anteriores y dominada por el miedo a la muerte; siguen *Arias tristes*, *Pastorales*, *Baladas de primavera*, *Jardines lejanos*: en todos estos libros se utiliza, esencialmente, el romance lírico como base de versificación, lleno de matices simbolistas, recuerdos, ecos de músicos y pintores; también se observa una cierta influencia mística y la imagen idílica de la vida campestre a través de la mirada hipersensible del poeta. Aparece el sentimiento de soledad, melancolía, paso del tiempo, muerte, y en general, se transmite un mundo de visiones imaginativas, más que de realidades: imágenes de espectros, el mendigo, el hombre enlutado. En el vocabulario, si bien no falta la luz, la primavera y el azul, el poeta prefiere lo oscuro, la noche, con luna o sin ella, las sombras, la tarde, y adjetivos como “lloroso, lánguido, dormidos”, que fácilmente derivan hacia sinestesias: “clama oliente y negra”, “noche verde de domingo”.

Juan Ramón siente como confusiones, a veces agradables, pero otras angustiosas y obsesivas, que ya nunca lo abandonarán: No distingue entre lo vivido y lo soñado, y confunde seres vivos y muertos. A estas confusiones se añadirán después otras referentes al espacio y al tiempo, que nos llevará a situarnos en ese mundo irracional y consciente de la poesía juanramoniana.

Un poema que puede representar bien a este primer momento es el siguiente:

*Tristeza dulce del campo.
La tarde viene cayendo.
De las praderas segadas
Llega un suave olor a heno
Los pinares se han dormido
Sobre la colina, el cielo
es tiernamente violeta
Canta un ruiseñor despierto*

*Vengo detrás de una copla
que habla por el sendero,
copla de llanto, aromada
con el olor de este tiempo;
copla que iba llorando
no sé qué cariño muerto,
de otras tardes de setiembre
que olieron también a heno.*

Breve comentario: El poeta pasea en busca del recuerdo de un amor; en sus dos partes básicas, el poema conjunta un hoy –de paisaje natural sensible–, al que se superpone un ayer ya perdido –“no sé qué cariño muerto”–. La correspondencia entre las dos partes se debe a una coincidencia de los elementos espaciales y temporales, sobre los cuales incide, como dominante, la presencia de sensaciones: paisaje, estación casi otoñal, crepúsculo de la

tarde, olor a heno. El propósito del poeta –la reviviscencia de un amor de ayer- no se ofrece como cumplido, sino sólo como proceso de busca, con un tinte nostálgico y melancólico.

La combinación de sensaciones: sinestesias como “tristeza dulce”, “tiernamente violeta”, “copla de llanto”, la personificación y animación del paisaje, como “la tarde viene”, “los pinares se han dormido”, “un ruiseñor despierto”, “copla que iba llorando”, así como también la correspondencia fundamental sobre la que está construyendo el poema, son recursos estilísticos propios de la época. El poeta, con un tono melancólico y lírico, muestra su reacción íntima ante el paisaje y ante el paso del recuerdo.

Podemos decir que con *Elejías puras* de 1909, se inicia la etapa del verso largo, alejandrino, que llega a las *Elejías lamentables*, *La soledad sonora*, *Laberinto* y los *Sonetos espirituales*, alguno de los cuales cobra ecos de San Juan de la Cruz. En estas obras se refleja la estética modernista de jardines, flores, fuentes, noches de luna y una naturaleza, en fin, envuelta en una atmósfera vaga, de suave colorido, con los temas del amor, la mujer y la melancolía de fondo.

Elegimos un poema de los *Sonetos espirituales* como prueba de la depuración constante de los materiales poéticos juanramonianos:

Nada

A tu abandono opongo la elevada
torre de mi divino pensamiento.
Subido a ella, el corazón sangriento
Verá la mar, por él empurpurada.
Fabricaré en mi sombra la alborada,
mi lira guardaré del vano viento,
buscaré en mis entrañas mi sustento...
Mas ¡ay!, ¿y si esta paz no fuera nada?
¡Nada, sí, nada, nada!... –O que cayera
mi corazón al agua, y de este modo
fuese el mundo un castillo hueco y frío...-
Que tú eres tú, la humana primavera,
la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!
...y soy yo sólo el pensamiento mío!

Breve comentario: Es un soneto de rimas clásicas, en apóstrofe lírico a un “tú” femenino. El poeta siente su pequeñez ante la floración, el mundo perfecto de la personalidad femenina, “humana primavera... todo”. De nada sirve que el poeta se encastille en sus reductos: pensamiento, contemplación, poesía. Sólo queda la exigüidad de los dones del poeta frente a la plenitud de los dones de la amada. La conciencia de lo no conseguido, de un cierto fracaso ante la naturaleza y el mundo, evidente ya en el poema anterior, se hace mucho más clara en este soneto. La amada reúne en sí misma todos los dones de la naturaleza.

Este soneto de elevación de la mujer a símbolo de naturaleza y poesía, como en Bécquer, y de trasfondo de fracaso íntimo a pesar de todos los esfuerzos del poeta, está en la línea de la más depurada lírica intimista de Juan Ramón Jiménez

Segunda época: poesía desnuda

El libro de los Sonetos cierra el primer momento de su trayectoria, y el siguiente, *Estío*, sirve de llave en 1916 para abrir otra etapa vital cuyo rasgo básico será la depuración del verso. En esta obra se señala ya definitivamente el deseo de lograr la sencillez, la desnudez de la palabra; ésta deberá ser la cosa misma. Vuelve al octosílabo, a la asonancia, e intentará la supresión de todo lo ornamental para buscar otra poesía fuera de escuelas o tendencias.

El 2 de marzo de 1916 se casa con Zenobia Camprubí en Estados Unidos, y Juan Ramón tuvo que efectuar un viaje de “tierra, mar y cielo”, durante el transcurso del cual escribe *Diario de un poeta recién casado* (1917), inspirado, por tanto, en esta primera travesía del Atlántico, la estancia en Norteamérica y la vuelta a España.

En este libro apunta día a día lo sentido, lo que va viviendo; cualquier visión, o momento es motivo de un poema. La finalidad de su *Diario* es la de desvelar la realidad de las cosas que se presentan ante sus ojos y la “realidad de su alma ante esas cosas”. El poeta ya se ha cansado de tanta tristeza, melancolía y colorido modernista; de ahí que “recién casado” haya que entenderlo como “recién nacido” a una nueva poesía y a una nueva experiencia amorosa que contribuyó a este renacimiento poético.

El *Diario* tiene dos protagonistas fundamentales: el Amor y el Mar. El mar se presenta como una inmensidad que envuelve al poeta. La conciencia del poeta presiente su futura absorción por esa “gran inconciencia” que es el mar. Esto lo lleva a sentir su debilidad ante el mar, y lo llena de temeror, ya que envidia no sólo su serenidad, que él no tiene, sino, sobre todo, su eternidad. A partir de esta realidad, el poeta se esforzará en mantener un diálogo y una armonía con el mar para no sentirse tan indefenso. Pero sabe que es inútil porque el mar es “ciego y sordo”, y dado que ni nos ve ni nos escucha nadie (ni el mar ni el infinito), Juan Ramón acaba por cuestionarse la propia existencia, y concluye que en esta eternidad del mar, en este infinito, sólo somos un “punto fugaz”, un “grito inútil”. Infatigable contemplador durante largas horas, Juan Ramón ve objetivado, en el permanente flujo y reflujo del mar, el permanente fluir de su conciencia y de su pensamiento, que luchan por conseguir un autoconocimiento y por descubrir un Yo esencial y eterno como el mar:

(...)
tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen,
besándose, apartándose,
con un eterno conocerse,
mar, y desconocerse
(...)

En resumen, éstas serán las novedades estilísticas:

- En el *Diario* hay una expresa voluntad de borrar las fronteras entre el verso y la prosa
- Por primera vez utiliza el verso libre.
- El verso nace con un ritmo que quiere imitar el del mar, recién descubierto por el poeta.
- Desaparece el léxico modernista y el adjetivo sensorial, que quedan sustituidos por el concepto de **poesía pura**, términos que definen su nueva poética: Juan Ramón busca una poesía desnuda de toda ornamentación, depurada de todo lo anecdótico, para centrarse en lo conceptual. La palabra que resume su ideal de lenguaje poético es “sencillez”, que significa lo conseguido con el menor número de elementos, es decir, lo justo, lo sintético, lo exacto. Poesía abstracta en la que todos los elementos y temas se reducen al tema central: el MAR, simbolizador de su anhelo creciente de totalidad e intemporalidad.

El periodo que comprende desde la publicación de este libro hasta 1936 constituye la etapa madrileña, caracterizada por su aislamiento de los jóvenes poetas, a los que desprecia. Y los libros de estos años son *Piedra y Cielo, Eternidades, Poesía y Belleza*. El hilo conductor que guía la creación en este momento es un ideal de perfección que suprime el sensualismo y la anécdota, tiende a lo abstracto, y los versos son de luz y pensamiento. Los temas tratados serán la búsqueda de la perfección plena, que se alcanza al comprender que la muerte es parte de la vida, y el proceso creador, que le supone incluso sufrimiento, aunque también le sirva para justificar su existencia. Se agudiza su ansia de abarcar el mundo en su totalidad, y sabe que el hombre está hecho de luz y de sombra; por eso, sólo con la muerte incorporada a la vida se puede estar completo:

*Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú te unas con mi vida
y me completes así todo;*

*hasta que mi mitad de luz se cierre
con mi mitad de sombra
(...)*

Después de 1936, Juan Ramón se muestra cada vez más empeñado en la búsqueda de la expresión exacta, y llega, en ocasiones, a una poesía de tipo popular depurado, como en la copla

*El dormir es como un puente
que va del hoy al mañana:
por debajo como un sueño,
pasa el agua.*

Y escribirá obras como **Voces de mi copla**, **Romances de Coral Gables** y las **Canciones de la nueva luz**.

En esta colección de poemas, Juan Ramón rindió tributo a la lírica tradicional de la Edad Media. Así, en el ejemplo que se ofrece, el paralelismo de los Cancioneros gallego-portugueses y castellanos encuentra una nueva elaboración:

Viento de amor

*Por la cima del árbol iré
y te buscaré.*

*en la cima del árbol se viene
de la dicha que ya se tiene.*

*Por la cima del árbol he de ir,
por la cima del árbol has de venir,
por la cima del árbol verde
donde nada y todo se pierde.*

*Por la cima del árbol iré
y te cogeré.*

*El viento la cambia de color
como el afán cambia el amor,
y a la luz de viento y afán
hojas y amor vienen y van.*

*Por la cima del árbol iré
y te encontraré.*

*En la cima del árbol se va
a la ventura que aún no está,*

*Por la cima del árbol iré
y te perderé.*

El estribillo, en vez de permanecer inalterable, expresa una constante progresión, circular o cíclica, en que la canción podría repetirse infinitamente: *por la cima del árbol ... y te buscaré ... y te encontraré ... y te cogeré ... y te perderé.*

El amor participa también en esa idea del constante retorno: *“la ventura que aún no está”* es, al tiempo, *“la dicha que ya se tiene”*. De una manera paradójica, Juan Ramón expresa aquí una de las intuiciones básicas de este segundo periodo: cómo la belleza absoluta que el poeta busca es, a la vez, la misma que posee en su interior.

Tercera época: experiencia de lo divino

Este último periodo puede considerarse como culminación del que le precede. El poeta se encuentra sumergido en un estado de ánimo de misticismo que se traduce en una sed de eternidad y en la posesión de un dios. Sus dos obras fundamentales de esta época serán **La Estación Total** y **Animal de fondo**.

La Estación Total o “quinta estación”, por encima de las cuatro estaciones del año, es una totalidad que absorbe pasado y futuro en un vivo presente. El espacio se reduce a una ensimismación, paisaje desde dentro (*“Lo infinito está dentro, yo soy el horizonte recogido”*). El poema más denso es “El Otoñado”: *Estoy completo de naturaleza, en plena tarde de áurea madurez ... chorreo luz..., emano son..., filtro sabor...*

Animal de fondo es un libro hermético, el momento metafísico-religioso del poeta, concretado en el tema de Dios “deseado y deseante”, con influencias de Kant y de Unamuno, sobre todo. Está formado por veintinueve poemas y una serie de notas aclaratorias, a la manera de los místicos. Y si en el libro anterior, Juan Ramón se sentía personificación de la naturaleza, con toda ella más el espacio y el tiempo

dentro de él, ahora aspira a fundirse con Dios, conservando viva la conciencia: *Mar desierto, con Dios / en redonda conciencia.*

Se ha visto en esta obra cierto panteísmo, ya que la divinidad aparece identificada o sumada con la naturaleza y con la conciencia que el poeta siempre ha tenido de la Belleza. De manera que el encuentro con Dios supone, al mismo tiempo, el encuentro con la Belleza, y el dios de la Naturaleza que está en el fuego, el aire o el agua, también se imbrica con la propia conciencia del autor, y lo mismo ocurre con el amor. Por tanto, Juan Ramón llegó a Dios sin salir de sí mismo; antes bien, lo trajo a su propia conciencia. Y todo ello aparece expresado en verso libre y mediante un lenguaje sustancial y hermético. Veamos un ejemplo, donde se podrá apreciar cómo el cromatismo del primer estilo ha sido sustituido por la simple impresión de la luz:

Que se ve ser...

*En la mañana oscura,
una luz que no sé de dónde viene,
que no se ve venir, que se ve ser
fuente total, invade lo completo.
Un ser de luz, que es todo y sólo luz,
luz vividora y luz vivificante,
una conciencia diamantina en dios,
un dios en ascua blanca,
que sustenta, que incita y que decide
en la mañana oscura..*

Breve comentario: Juan Ramón nos presenta el fenómeno inexplicable de una luz invasora que va llenando lo oscuro, en la amanecida, como un poder total que se identifica con un Dios de luz suprema, que llena el alma del poeta. Es la visión místico-poética de un Dios de la Belleza.

El poeta rehúye de la rima y se llena de expresiones globales: “*luz vividora y luz vivificante*”, “*que sustenta, que incita y que decide*”, de formas abstractas: “*se ve ser*”, “*lo completo*”, y de símbolos: “*fuente total*”, “*Dios en ascua blanca*”, “*mañana oscura*”, que recuerdan a los místicos del Siglo de Oro.

En resumen: la pluralidad de elementos naturales, de sensaciones, la atmósfera natural estilizada de los poemas de la primera época, ha dado paso ahora a la sequedad, a la palabra desnuda, con aristas, sin concesiones sensoriales, de ceñido concepto, de esta última etapa de la aventura mística de Juan Ramón en busca de un Dios de la belleza que lo penetra todo. Este afán de la belleza y de eternidad ha sido una constante a lo largo de su toda su obra. No ha habido, pues, un abandono de tema de su primer estilo en el último, sino tan sólo una selección, cada vez más estricta, de los elementos que componen el poema hasta su mayor adelgazamiento, hasta conseguir una intuición seca, dura, cuajada de estremecimientos dentro de una idea esencial de belleza. Juan Ramón culmina así su máximo deseo: un proceso, casi ascético e inhumano, tras la más pura perfección y belleza.

ANTOLOGÍA POÉTICA

(con notas aclaratorias de los poemas seleccionados tomadas de Javier Blasco en su obra *Antología poética*)

RIMAS (1902)

1

*Aquella tarde, al decirle
Que me alejaba del pueblo,
Me miró triste, muy triste,
Vagamente sonriendo*

*Me dijo: ¿Por qué te vas?
Le dije: Porque el silencio
De estos valles me amortaja
Como si estuviera muerto*

*-¿Por qué te vas?- He sentido
que quiere gritar mi pecho,
y en estos valles callados
voy a gritar y no puedo.*

*Y me dijo: ¿Adónde vas?
Y le dije: A donde el cielo
esté más alto y no brillen
sobre mí tantos luceros.*

*La pobre hundió su mirada
allá en los valles desiertos
y se quedó muda y triste,
vagamente sonriendo.*

(Por lo que se refiere a este poema hay que resaltar que la insatisfacción del que quiere escapar hacia otro lugar no es sino el trasunto anecdótico de otra insatisfacción más profunda: la del que se siente social, pero sobre todo metafísicamente, “desterrado del cielo”, la del que “sintiéndose dios, se ve condenado a vivir como un mendigo”. Insatisfacción que hunde sus raíces en el Romanticismo.)

5

*Los sauces me llamaron, y no quise
Decir que no a las voces de los muertos:
Abrí la verja y penetré tranquilo
En el abandonado cementerio*

*Lucía por Oriente la mañana
Su celeste dulcísimo y sereno,
Y los rayos de un sol de primavera
Doraban la campiña con sus besos*

*Dentro del camposanto, entre las zarzas
Y los agrios rosales, unos huesos
Carcomidos y oscuros se escondían
En la tierra mojada, y por el seco
Y crujiente ramaje, los lagartos*

*se entraban en los ojos siempre abiertos
con que las calaveras, bajo lirios,
miraban melancólicas al cielo.*

*A lo lejos cantaban las alondras;
mi corazón alzó su sentimiento.*

*Un sepulcro caído, desde el fondo
del patio, me llamó con su misterio:
Su losa de alabastro estaba rota
sobre la yerba exuberante, y dentro,
con espantosa mueca, sonreía,
cuajado de rocío, un esqueleto.*

(La atracción por lo lúgubre y macabro que revelan algunos textos de Juan Ramón de este libro debe mucho, al menos en la expresión, a un romanticismo reivindicado desde la decadencia fin de siglo)

ARIAS TRISTES (1903)

3

*Mi alma es hermana del cielo
Gris y de las hojas secas;
Sol enfermo del otoño,
¡mátame con tu tristeza!*

*¡Qué ternura tiene el pobre
sol para las hojas secas!
Una tristeza infinita
Vaga por todas las sendas.*

*Los árboles del jardín
Están cargados de niebla:
Mi corazón busca en ellos
Esa novia que no encuentra;*

*Y en el suelo frío y húmedo
Me esperan las hojas secas:
¿si mi alma fuera una hoja
y se perdiera entre ellas!*

*El sol ha mandado un rayo
De oro viejo a la arboleda,
Un rayo flotante, dulce
Luz para las cosas muertas.*

*lenta, antigua sinfonía
de músicas y de esencias,
algo que dora el jardín
de ensueño de primavera.*

*Y esa luz de ensueño y oro
que muere en las hojas secas
alumbra en mi corazón
No sé qué vagas tristezas.*

(El gusto por lo otoñal y decadente –emblemático aquí en la hermandad del poeta con el “cielo gris y las hojas secas”-, tiene que ver con la idea de la muerte como solución del vago anhelo del poeta)

JARDINES LEJANOS (1904)

7

*Soy yo quien anda esta noche
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín
al caer la tarde?... Miro*

*en torno y hallo que todo
es lo mismo y no es lo mismo...
la ventana estaba abierta?
yo no me había dormido?*

*El jardín no estaba blanco
de luna?... El cielo era limpio
y azul... Y hay nubes y viento
Y el jardín está sombrío...*

*Creo que mi barba era
negra... Yo estaba vestido
de gris... Y mi barba es blanca
y estoy enlutado... ¿Es mío*

*este andar? tiene esa voz
que ahora suena en mí, los ritmos
de la voz que yo tenía?
Soy yo?... o soy el mendigo*

*que rondaba mi jardín
al caer la tarde?... Miro
en torno... Hay nubes y viento...
El jardín está sombrío...*

*...Y voy y vengo... Es que yo...
no me había dormido?
Mi barba está blanca... Y todo
es lo mismo y no es lo mismo...*

(Como el “hombre enlutado” de otros poemas, este “mendigo” –que es y no es el poeta-, personifica al “yo sombrío”, en oposición al “yo lúcido”. Es la encarnación del inconsciente, el antagonista enfermo y débil de la conciencia)

PASTORALES (1903-1905)

2

*Al irse del campo, el sol
pone en los árboles verdes
un oro en lágrimas, trémulo
como un llanto de mujeres...*

*Y hasta los pájaros van
a las copas a esconderse,
que no están bien tantas alas
cuando las ramas se duelen...*

*El campo tiene, a la tarde,
claros verdos dolientes,
dulces verdos, tan pálidos
que parece que se mueren*

*Son verdos que se ponen
todo lo tristes que pueden,
porque el valle sepa cómo
los árboles se enternecen*

*Todo por el corazón
que, en una colina alegre,
mira la puesta de sol
sobre los árboles verdes.*

(Al contrario de la teoría poética de Baudelaire sobre las “correspondencias”, ya no se trata de establecer la correlación del mundo exterior con el interior, sino de resaltar la fuerza transformadora que el mundo de dentro del poeta tiene sobre el paisaje exterior. Estamos en la prehistoria del concepto de poesía como creación de la realidad, base de la obra *Eternidades*)

BALADAS DE PRIMAVERA (1910)

1

BALADA DEL MAR LEJANO

*La fuente aleja su sonata,
despiertan todos los caminos...
Mar de la aurora, mar de plata,
¡qué limpio estás entre los pinos!
Viento del Sur, ¿vienes sonoro
de soles? Ciegan los caminos...
Mar de la siesta, mar de oro,
¡qué alegre estás sobre los pinos!*

*Dice el verdón no sé qué cosa...
mi alma se va por los caminos..
Mar de la tarde, mar de rosa,
¡qué dulce estás entre los pinos!*

(Impresionismo potenciado por la estructura misma del poema: tres tiempos diferentes de un mismo cuadro)

ELEJÍAS (1908-1910)

1

*Oh rosas, que, en la sombra del muro abandonado
volvéis a abrir, llorando, vuestras sangrientas hojas,
volvéis a abrir en mi corazón arruinado,
aunque os abráis de llanto, aunque os abráis de rojas!*

*La fragancia hace dulce la sombra, y yo he perdido
aquella claridad que me embelleció un día...
una rosa a mi alma es un beso al olvido,
rosas, ¡sed galardón de mi melancolía!*

*Rosas de sangre, rosas de llanto, pero rosas
que evoquen, corazón, tu doliente realeza...
¡La ilusión tornará, como las mariposas,
y me perfumaré mi lúgubre belleza!*

(Hasta ahora hemos tropezado con una múltiple gama de formas al servicio de la expresión de la tristeza y la melancolía del poeta. Las *Elejías* (con la jota de Juan Ramón) inician un camino diferente: ya no se trata de expresar el sentimiento, sino de reflexionar sobre él sometiéndolo a un cuidadoso análisis de causas y efectos, análisis que se

resuelve muchas veces en preciosas imágenes simbólicas: *rosas en el muro abandonado, pájaro de risa en un ciprés*. Una poética emerge de este análisis: fundir belleza a partir de la melancolía.)

ESTÍO (1916)

2

CANCIÓN DE DESPACHO

*¡Qué buen hijo me dio a luz
aquella sombra! Lo que era
luna en mutilada cruz,
es sol en rosa primera.*

*Allí queda, en un montón
teatral, el romanticismo;
fuerte, ahora, el corazón
está mejor y es el mismo.*

*¿Recordar? ¿Soñar? ¿Querer!
¡Bien por la alondra de Oriente!
¡No hay más que mirar y ver
la verdad resplandeciente!*

(Este texto nos remite a la conciencia, por parte del poeta, de haber superado los tópicos románticos y la reivindicación de la realidad como ámbito de esa “verdad” que antes se buscaba en mundo aparte. “Mirar” y “ver” frente a “recordar” y “soñar”.)

SONETOS ESPIRITUALES (1913-1915)

8

OTOÑO

*Esparce octubre, al blando movimiento
del sur, las hojas áureas y las rojas,
y en la caída clara de sus hojas
se lleva al infinito el pensamiento.*

*¡Qué amena paz en este alejamiento
de todo, oh prado bello, que deshojas
tus flores, oh agua, fría ya, que mojas
con tu cristal estremecido el viento!*

*¡Encantamiento de oro! ¡Cárcel pura,
en que el cuerpo, hecho alma, se entenece,
echado en el verdor de una colina!*

*En una decadencia de hermosura,
la vida se desnuda, y resplandece
la excelsitud de su verdad divina.*

(El libro es un cancionero amoroso, y este poema es clave en la elaboración de la idea de “desnudez” –surgimiento de la esencia al caer el vestido de la materia-, que tendrá tanto relieve en la obra posterior del poeta.)

DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO (1917)

EL AMOR EN EL MAR

1

Soledad

*En ti estás todo, mar, y sin embargo,
¡qué sin ti estás, qué solo,
qué lejos, siempre, de ti mismo!*

*Abierto en mil heridas, cada instante,
cual mi frente,
tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen,
besándose, apartándose,
con un eterno conocerse,
mar, y desconocerse.*

*Eres tú, y no lo sabes,
tu corazón te late y no lo siente...*

¡Qué plenitud de soledad, mar solo!

(El “mar”, con su eterno dinamismo, funciona en todo el libro como símbolo polivalente. Aquí lo es de la conciencia del poeta. En el permanente flujo y reflujo del mar ve objetivado Juan Ramón el permanente fluir, en su conciencia, de pensamientos que luchan por lograr un imposible autoconocimiento. Vivir es una inacabable pugna por convertir la existencia en conciencia, por dar a luz el “yo esencial” a partir del “yo existencial”.)

4

Cielo

*Te tenía olvidado,
cielo, y no eras
más que un vago existir de luz,
visto –sin nombre–
por mis cansados ojos indolentes.
y aparecías, entre las palabras
perezosas y desesperanzadas del viajero,
como en breves lagunas repetidas
de un paisaje de agua visto en sueños...*

*Hoy te he mirado lentamente
y te has ido elevando hasta tu nombre.*

(Es la conciencia del poeta –el verbo “mirar” adquiere un relieve extraordinario– la que, proyectada sobre las cosas, convierte las existencias en esencias. De acuerdo con la teoría platónica, poner nombre a las cosas existentes es un ejercicio de apropiación y de descubrimiento del universo como esencia. El nombre remite a la esencia, y no a la existencia de las cosas. Y sólo cuando el poeta las mira “lentamente”, éstas se le revelan como esencia y se hacen merecedoras de su nombre.)

ETERNIDADES (1916-1917)

1

*¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
Los que no las conocen, a las cosas;
Que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas...
¡Inteligencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas!*

(Complejo poema que precisa la poética de *Eternidades*, a saber: buscar la palabra que le permita acceder a lo invisible, o lo que es lo mismo, a su conciencia y a la verdadera realidad, a la Belleza misma para edificar el “yo último”).)

PIEDRA Y CIELO (1919)

1

*¡Qué inmensa desgarradura
la de mi vida en el todo,
para estar, con todo yo,
en cada cosa;
para no dejar de estar,
con todo yo, en cada cosa!*

(Uno de los caminos de superación de la angustia ante la muerte pasa por la transformación y asimilación del “yo” con la naturaleza; otro camino, por la apropiación intelectual del universo en la conciencia del poeta. Idéntica ansia de totalidad guía ambas trayectorias, pero en este momento, la segunda será la preferida de Juan Ramón: el salvarse de la muerte apropiándose de la eternidad del universo va unido al hecho de realizarse el yo como conciencia sin límites.)

I

*Eternidad, belleza
Sola, ¡si yo pudiese
en tu corazón único, cantarte,
igual que tú me cantas en el mío,
las tardes claras de alegrías en paz!*

*¡Si en tus éxtasis últimos
tú me sintieras dentro,
embriagándote toda,
como me embriagas todo tú!*

*¡Si yo fuese – inefable-
olor, frescura, música, revuelo
en la infinita primavera pura
de tu interior totalidad sin fin!*

CUESTIONES:

- Comenta con quién habla el poeta y el tono desiderativo que emplea.
- Explica qué es la eternidad para el poeta y con qué elementos reales la identifica
- Comenta cómo quisiera el poeta que fuera su deseada relación con la eternidad

II

*¡Esta es mi vida, la de arriba,
la de la pura brisa,
la del pájaro último,
la de las cimas de oro de lo oscuro!*

*¡Esta es mi libertad, oler la rosa,
cortar el agua fría con mi mano loca,
desnudar la arboleda,
cojerle al sol su luz eterna!*

CUESTIONES:

- Señala qué son para Juan Ramón la vida y la libertad
- Analiza cómo expresa el poeta su deseo de pureza y perfección a partir de los elementos materiales de la naturaleza
- Comenta la desnudez expresiva de estos poemas, frente a la exuberancia de los de la etapa sensitiva

BELLEZA (1923)

13

*¿Dónde está la palabra, corazón,
que embellezca de amor al mundo feo,
que le dé para siempre –y solo ya-
fortaleza de niño
y defensa de rosa?*

(Muy vieja es ya, a estas alturas de la obra de Juan Ramón, la identificación de la belleza, verdad y bondad, lo que explica el poder que el poeta confiere al arte como forma de conocimiento y como instrumento ético. Esta identificación, de origen neoplatónico, llega al poeta por vía del krausismo, y desde 1914 orienta toda su escritura.)

DIOS DESEADO Y DESEANTE

*En un tremor de bronce derretido,
unánime ascua blanca y ondeante,
el olear del mediodía canta
hacia arriba, con verde y contenido hervor,
tu regreso conmigo,
dios conseguido,
mi regreso contigo,
al lugar donde tú me fijaste.*

*Me lo fijaste tú; y yo no supe
lo que era el milagro,
hasta que tú te me metiste dentro
o me metiste en ti;
y yo fui dios seguro de ti mismo,
seguro de mí mismo,
y tú, seguro de mí mismo y de ti mismo,
dios.*

*Tú me significaste
la belleza que yo canté y conté que era
una belleza verdadera y siempre venidera:
la belleza que yo te había designado,
dios deseante y deseado,
como dios de mi vida conseguida;
que tú estabas conmigo
y que el mundo, contigo, era mi amigo.*

CUESTIONES:

- Explica a qué se llama “dios deseado y deseante”, y también “dios conseguido”.
- Analiza la relación mística entre el poeta, dios, la belleza y el mundo.

ANTOLOGÍA DE POETAS ANDALUCES DEL 27

FEDERICO GARCÍA LORCA

a) El autor y su época:

Datos personales: Nace en Fuentevaqueros, Granada, en 1898. En su ciudad se inicia en la universidad –Derecho y Filosofía y Letras- y en la poesía –*Impresiones y paisajes*-. Pero enseguida se marcha a Madrid, donde, instalado en la Residencia de Estudiantes desde 1919, conoce a Buñuel, Dalí, Prados, Alberti...

Lorca es un extraordinario poeta, dramaturgo y conferenciante, y un mal estudiante. No consigue terminar Filosofía y Letras, sí Derecho, y nunca logra aprobar unas oposiciones, como quería su familia. Pero su éxito en la poesía es muy temprano; sobre todo a partir del *Romancero gitano* queda consagrado por la fama. En el teatro, apenas un año después, 1928, logra igualmente un nombre con la obra *Mariana Pineda*.

Fue un hombre muy inquieto; fundó la revista “Gallo”, inspiró el grupo teatral “La Barraca”, cuyo objetivo era llevar el teatro clásico a los pueblos, y viajó por Inglaterra, Francia y Estados Unidos. En 1936, unas horas antes de la sublevación militar, se traslada de Madrid a Granada, donde poco después será fusilado por los nacionales.

Situación de Lorca en su época: Si hubiera que realizar la misión imposible de sintetizar lo más significativo de la Generación del 27 en una obra y en una persona, Lorca es el más próximo a esa realización: universitario, amigo de todo el grupo, se instala y participa activamente en las actividades culturales y folklóricas de la Residencia de Estudiantes, sobre todo en torno al centenario de Góngora en 1927.

Su poesía pasa del modernismo juanramoniano de *Libro de poemas* a la síntesis de surrealismo y neopopularismo que son el *Romancero gitano* y el *Poema del cante jondo*. Su obra *Poeta en Nueva York* se decanta hacia la expresión surrealista, pero recogiendo una intensa protesta social –por la situación de los negros- y humana en general, frente a la crueldad de la civilización de la gran ciudad. En varias de sus obras de sus últimos años se aproxima a otro problema humano que afectó a varios componentes de su generación: su homosexualidad. Poco explícito aún el tema en el *Diván del tamarit* –una colección de poemas de inspiración árabe sobre el amor-, es el objeto directo de *Sonetos del amor oscuro*, obra publicada hace sólo unos años.

En teatro realiza algo similar a lo expresado en la poesía, y él fue el único autor del 27 que popularizó sus obras dramáticas. Desde el modernismo de *Mariana Pineda* llega al surrealismo trágico populista de sus grandes obras: *Yerma*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, acompañadas de otras que desembocan en el claro y acentuado surrealismo de *Así que pasen cinco años*.

Lorca fue uno de los más brillantes componentes del grupo del 27, y destacó su producción literaria tanto por su diversidad como por la hondura de sus temas y su metáfora insólita.

Su concepción de la literatura: En el conjunto de la Generación del 27 impresiona cómo, partiendo de unas concepciones de la poesía en que predomina el juego y la experimentación estética, llegan a obras de gran complejidad y significado humano a través de la perfección y la exigencia personal.

En esta perspectiva, Lorca, desde unos inicios modernistas y ultraístas, se transforma en un intérprete, de calidad épica, de una parte de la tradición y del sentimiento andaluz. Más tarde, en *Poeta en Nueva York* logra alcanzar, como nunca después ninguna poesía social, la injusticia, la crueldad y el sentido deshumanizado de la gran ciudad. Y en los *Sonetos del amor oscuro*, sondea una dolorosa faceta del hombre con la que pocos poetas han aceptado enfrentarse.

La poesía ha dejado de ser un juego, y Lorca consigue un equilibrio entre el experimentalismo de los años veinte, la poesía centrada en sí misma hasta la obsesión –propia de Juan Ramón Jiménez-, y la posterior poesía “rehumanizada” que ya se iniciaba en el 30 y que culminaría con la poesía social. Deja de tener cualquiera de esas características, pero sin renunciar a ninguna de ellas.

Además, García Lorca es el gran maestro de la metáfora de su generación; sus figuras parten tanto de tradiciones y lenguajes populares como de oscuras intuiciones personales, que logra transformar en imágenes sorprendentes. La metáfora lorquiana tendrá múltiples significados: vitaliza lo caduco, vivifica lo inanimado, personifica la realidad, deshumaniza lo humano y desdiviniza lo divino, esquematiza el paisaje, traspone lo audible en visión y lo visible en audible... Lorca es, en definitiva, el renovador de la técnica metafórica en la poesía castellana contemporánea. Y su verso, sean estrofas tradicionales como el romance o el soneto, o sea el verso libre de *Poeta en Nueva York*, es de una gran musicalidad y sentido del ritmo

b) Trayectoria poética

La obra poética de Lorca se compone de ocho libros completos, acabados y publicados, y diversos proyectos parcialmente conocidos, como *Odas* o *Suites*. Estos ocho libros responderían a dos etapas distintas, aunque los temas serán comunes en ambas:

La primera etapa llega hasta 1928, y abarca: *Libro de poemas*, *Canciones*, *Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*. Se puede decir que en los centenares de textos de esta época, el poeta expresa un angustiado erotismo en el que son recurrentes los motivos del **amor perdido y la felicidad imposible**. Hay todavía en ello mucho de tópico literario próximo a las sensibilidades romántica y modernista, como ya hemos dicho, , pero también apuntan otras preocupaciones particulares del propio Lorca, y no sólo de índole amorosa.

El primer libro de versos, muestra antológica de su poesía inicial, lo publica en 1921: *Libro de poemas*. El poeta ha pasado por una crisis juvenil y son característicos de sus versos el desencanto y la desilusión; los temas centrales del Lorca posterior: **la frustración, el amor, la muerte, la rebeldía**, ya están ampliamente desarrollados en muchos de estos poemas de juventud. Estilísticamente, se advierten en él tanto la huella modernista (versos dodecasílabos y alejandrinos, y motivos diversos) como la neopopularista (romances, canciones, estructuras paralelísticas). No falta tampoco algún rasgo de las nacientes vanguardias, muy en línea con el postmodernismo que por entonces pretendía moderar los excesos retóricos de los seguidores de Rubén Darío. Veamos un ejemplo:

CANCIÓN MENOR

Diciembre de 1918 (Granada)

*Tienen gotas de rocío
las alas del ruiseñor,
gotas claras de la luna
cuajadas por su ilusión.*

*Tiene el mármol de la fuente
el beso del surtidor,
sueño de estrellas humildes.*

*Las niñas de los jardines
me dicen todas adiós
cuando paso. Las campanas
también me dicen adiós
Y los árboles se besan
en el crepúsculo. Yo
voy llorando por la calle,
grotesco y sin solución,
con tristeza de Cyrano
y de Quijote,
redentor
de imposibles infinitos*

*Y veo secarse los lirios
al contacto de mi voz
manchada de luz sangrienta,
y en mi lírica canción
llevo galas de payaso
empolvado. El amor
bello y lindo se ha escondido
bajo una araña. El sol
como otra araña me oculta
con sus patas de oro. No
conseguiré mi ventura,
pues soy como el mismo Amor,
cuyas flechas son de llanto,
y el carcaj el corazón.*

*Daré todo a los demás
y lloraré mi pasión
como niño abandonado
en cuento que se borró.*

con el ritmo del reloj

1. ¿Cuál es el tema de la composición? ¿Y la estructura?
2. Realiza el análisis métrico y el retórico.
3. ¿Qué elementos modernistas encuentras en el contenido y en la expresión?
4. Comenta la interrelación entre el estado anímico del poeta y la naturaleza exterior que describe.

Entre 1921 y 1924, García Lorca compuso varios libros, publicados más tarde: *Canciones* (1927), *Poema del cante jondo* (1931) y *Suites*, editadas parcialmente como *Primeras canciones* en 1936. Sus títulos revelan ya claramente su relación con la música, constante en la obra lorquiana. El poeta, al igual que el compositor Manuel de Falla, que le influyó en lo artístico y lo personal, pretende reelaborar la tradición popular desde la vanguardia, y así sucede con estos tres libros escritos a principios de los años veinte.

El *Poema del cante jondo* presenta en trabada unidad los diversos textos que lo integran: en ellos, los temas del amor y la muerte en el ambiente de una Andalucía trágica y legendaria, se expresan en versos cortos, asonantados o sin rima, en los que el ritmo popular y la intensa musicalidad no sirven, como en Alberti, de soporte a la gracia y a la ligereza, sino a la gravedad y a la densidad dramática.

Las *Suites*, en las que también predominan los versos breves, insisten en la idea de la frustración amorosa, pero el tema trasciende ahora la individualidad del poeta y se objetiva en diversos personajes que proporcionan a dicha frustración un sentido de desolación existencial más general.

Las *Canciones*, bajo la apariencia a veces del puro juego o de la ingenuidad infantil, esconden un sabio manejo técnico del ritmo popular, la introducción de ciertas innovaciones vanguardistas y el habitual universo lorquiano inquietante y dolorido, expresado en muchas ocasiones a través de motivos y símbolos que reaparecerán constantemente a lo largo de su obra. Veamos dos ejemplos:

LA GUITARRA

*Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra..
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.*

*Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas*

Poema del cante jondo

1. El tema de este poema es el deseo insatisfecho, la frustración. ¿En qué metáforas consecutivas expresa Lorca dicho tema? Coméntalas.
2. ¿De qué recursos se vale Lorca para conseguir la musicalidad del poema?
3. Explica el valor temático y estilístico de las frecuentes reiteraciones.

CANCIÓN DEL JINETE

*Córdoba.
Lejana y sola.*

*Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba*

*Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.*

*¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!*

*Córdoba.
Lejana y sola.*

Canciones

1. ¿Cuál crees que es el tema de esta conocida canción?
2. ¿Qué rasgos justifican dicha denominación de “canción”?
3. La palabra *Córdoba* se repite de forma significativa a lo largo de la composición: ¿con qué intención? ¿Le encuentras algún otro sentido más allá de la mera referencia geográfica?
4. Otros motivos muy lorquianos, como la jaca, la luna, el viento, el camino, la muerte, salpican estos versos. Coméntalos y explica su valor dentro del sentido general del poema.
5. Interpreta la pareja idéntica de versos que abren y cierran la composición.

Entre 1924 y 1927 escribe Lorca su *Romancero gitano*, libro con el que alcanzará una enorme fama – que acabó por incomodar al poeta-. Esta obra es una de las cumbres de la poesía lorquiana, porque en ella se dan cita la tradición culta, la audacia vanguardista y los ritmos y técnicas más populares. El gitanismo, el andalucismo y un supuesto folclorismo fácil esconden, en realidad, una visión del mundo y de la vida de los hombres en clave mítica, toda ella marcada por un destino trágico del mejor sabor clásico. Contra él se estrellan unos seres que arrastran una frustración de siglos y que sólo esperan una muerte inevitable.

Y aunque este sumergirse en la sustancia de los tiempos inmemoriales tiene una directa relación con la atracción por mundos primitivos tan característica del Romanticismo y del Modernismo, no existe en Lorca deseo alguno de evasión ni añoranza de paraísos perdidos, sino angustia ante una realidad que desde siempre parece haber sido hostil a las fuerzas de la vida. Hay en todo ello, por tanto, un reflejo directo de las obsesiones personales del poeta, que alcanzan trascendencia universal a través de unos personajes como los gitanos, históricamente marcados como grupo marginado y culpabilizado. Historia y mito se unen así en una poesía en que la culpa adquiere dimensiones cósmicas y afecta a todos aquellos seres cuya ambición de plenitud personal se estrella ante una realidad que, imponiendo su ley, ahoga los instintos más puros. Y este mundo mítico se expresa mediante símbolos que se repiten a lo largo de toda la obra, y que le dan un halo de misterio a esa realidad que nunca se conoce totalmente. Son símbolos como la **luna, la sangre, el agua, el caballo, las flores, las hierbas, los metales...** El sentido de estos signos, aunque se relaciona con la muerte, el destino trágico, el amor, la vida o la pasión, no tiene siempre un carácter unívoco, y será necesario interpretarlos en función del texto donde se encuentren:

ROMANCE DE LA PENA NEGRA

*Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.
Cobre amarillo, su carne
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados, sus pechos*

*Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca.
-¡Qué pena tan grande! Corro
mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.
¡Qué pena! Me estoy poniendo*

gimen canciones redondas.
-Soledad, ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
-Pregunte por quien pregunte,
dime, ¿a ti qué te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.
-Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.
-No me recuerdes el mar,
que la pena negra brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.
-¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!

de azabache carne y ropa.
¡Ay, mis camisas de hilo!
¡Ay, mis muslos de amapola!
-Soledad, lava tu cuerpo
con agua de las alondras,
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.
*
Por abajo canta el río:
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza
la nueva luz se corona.
¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota.

Romancero gitano

1. Señala la estructura del poema e indica la función de cada una de las partes.
2. ¿Con quién crees que conversa la protagonista? Caracteriza al interlocutor por la pregunta que le dirige a Soledad, por sus expresiones de afecto e identificación con ella y por las recomendaciones que le da.
3. ¿Cuál puede ser, en concreto, el motivo de la pena que aflige a Soledad Montoya? Fíjate para ello en los versos 27-34 e interprétalos.
4. ¿Cómo expresa Lorca el transcurrir del tiempo en los versos?
5. En el *Romancero gitano* se entrecruzan las imágenes vanguardistas con los motivos de origen popular. Identifica los ingredientes de ambas tradiciones en el poema.
6. ¿Cómo funde el poeta la pena particular con el problema más general?
7. Analiza estilísticamente el texto: valor de las repeticiones, metáforas, símbolos, léxico.

ROMANCE DE LA LUNA, LUNA

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
-Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
-Niño, déjame que baile.
Cuando vengán los gitanos
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
-Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
-Niño, déjame, no pises
mi bláncor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño
tiene los ojos cerrados.
*
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,
¡ay, cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

Romancero gitano

1. Busca los símbolos de esta composición: ¿qué significan?
2. ¿Qué valor tiene el diálogo en la narración?
3. ¿Qué figuras retóricas te llaman la atención?

La segunda etapa de la producción literaria de García Lorca llega hasta su muerte, y abarca las obras: *Poeta en Nueva York, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Seis poemas galegos, El diván del tamarit*.

Los poemas que compuso Lorca a raíz de su estancia en los Estados Unidos (1929-1930) no se publicaron en vida del poeta, sino en 1940 y en Méjico. Son fruto tanto de una aguda crisis personal del escritor como de una sensibilidad social que, en consonancia con la crisis económica general del final de la década de los veinte (la depresión de 1929), da lugar en el arte del momento a agudas críticas a la deshumanización, pobreza e insolidaridad existentes en las grandes aglomeraciones humanas. En esta obra existe una implacable denuncia de la sociedad capitalista, en la que todo queda subordinado al poder del dinero. (*De la esfinge de la caja de caudales hay un hilo tenso / que atraviesa el corazón de los niños pobres*). Pero además, Lorca proyecta en ese ambiente en el que predominan la explotación y el racismo sus propias obsesiones y conflictos personales: el desarraigo afectivo, la pérdida de la identidad personal, la proclamación de la libertad del amor homosexual... El poeta, que en libros anteriores había sido capaz de objetivar su desgarró íntimo en otros seres más o menos míticos, encuentra ahora en los débiles y en los desposeídos de la sociedad el "otro" con el que identificarse; de ahí el tono de dolor y de violenta protesta del autor que se rebela contra las injusticias que percibe y siente. Abandona el mundo de los gitanos y busca nuevos cauces expresivos recurriendo al surrealismo y el verso libre, en el que caben imágenes visionarias y metáforas alucinantes. Pero no se trata de escritura automática, ya que nunca se pierde el sentido general del poema, sustentado en las repeticiones, o en el desarrollo de una imagen, o en la reiteración de símbolos.

LA AURORA

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.

Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados:
Sabén que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

Poeta en Nueva York

1. Comprueba cómo aparece en este poema los rasgos temáticos y estilísticos de los poemas neoyorquinos de Lorca.
2. En el manuscrito que se conserva de este texto aparecen dos títulos tachados: "Obrero parado" y "Amanecer". Explica la intención del poeta con cada uno de los tres títulos y justifica la elección del definitivo.
3. Interpreta los significados de *juegos sin arte*, *sudores sin fruto*, *ciencia sin raíces*. Relaciónalos con el sentido del poema.
4. ¿Cómo son los versos? ¿En qué se basa el ritmo del poema?

Durante los años treinta, aunque la actividad de Lorca se centró preferentemente en el teatro, siguió escribiendo poemas en los que, si bien perduran los temas centrales de sus anteriores composiciones, experimenta con nuevas formas. Así, en *El diván del Tamarit* (1940), los moldes de la poesía árabe clásica sirven de cauce a un lirismo intimista y atormentado. Los *Seis poemas galegos*, escritos en lengua gallega, buscan inspiración en esa tradición literaria. La forma clásica del soneto es la utilizada en los *Sonetos del amor oscuro* para expresar su personal experiencia amorosa, siempre debatiéndose entre el gozo y el dolor. El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935) es, en fin, una elegía que combina la tradición popular y la culta, tanto en metros como en recursos, para plasmar la desolación del poeta por la muerte del torero amigo.

CASIDA DEL LLANTO

He cerrado mi balcón
Porque no quiero oír el llanto,
Pero por detrás de los grises muros
No se oye otra cosa que el llanto.

Hay muy pocos ángeles que canten,
Hay muy pocos perros que ladren,
Mil violines caben en la palma de mi mano.
Pero el llanto es un perro inmenso,
El llanto es un ángel inmenso,
El llanto es un violín inmenso,
Las lágrimas amordazan al viento,
Y no se oye otra cosa que el llanto.

Diván del Tamarit

1. Se ha dicho que la "Casida del llanto" puede considerarse como uno de los máximos ejemplos de la visión desolada del mundo y de los deseos de solidaridad de los que sufren que manifestó Lorca a lo largo de su vida. ¿Te parece apropiado tal comentario del poema? Razona la respuesta.
2. Estudia la estructura de la composición y comenta el valor que en ella alcanzan las insistentes repeticiones.

LUIS CERNUDA: VIDA, OBRA Y POEMAS

Vida: Nace en 1902 en Sevilla, dentro de una familia tradicional, en la que vivió una infancia tranquila. A pesar de ello, en el poema “*La Familia*” ofrece un duro retrato de un ambiente familiar “rígido y de silencio pesado”. Será un niño tímido y solitario. A los nueve años tuvo un encuentro temprano con la poesía a través de la lectura de Bécquer, y a los catorce escribe sus primeros versos. En 1919 comienza sus estudios de Derecho en Sevilla, y allí tiene como profesor de literatura a Pedro Salinas, cuyas orientaciones fueron muy importantes: clásicos españoles como Garcilaso, fray Luis de León, y escritores franceses modernos, como Mallarmé, Rimbaud o Gide, cuyos libros lo ayudarán a reconciliarse con su homosexualidad.

Antes de licenciarse en Derecho en 1926 ha ido intensificando su relación con la literatura: trabaja en los poemas de su primer libro *Perfil del aire*, conoce a Juan Ramón, viaja a Madrid, donde conoce a otros poetas. Acude en 1927 al homenaje de Góngora y allí traba amistad con Lorca.

Tras la muerte de su madre en 1928 abandona Sevilla para no volver, y marcha a Madrid, Toulouse y París, donde descubre el surrealismo. Luego vuelve a Madrid, es amigo de Lorca y de Aleixandre, y el rechazo de la sociedad es radical. En 1933 se compromete en política con el comunismo, en 1936 se edita su poesía completa con el título de *La realidad y el deseo*, y se alista en las milicias populares al comienzo de la guerra. En 1938 se va a Gran Bretaña para trabajar como profesor universitario y ya nunca volvió a España. Luego vivirá en Estados Unidos y en Méjico, donde murió en 1963.

Obra: Como se ha dicho, Cernuda reúne su poesía en un solo volumen bajo el título común y significativo de *La realidad y el deseo* en 1936. A partir de entonces irá presentando sus obras poéticas como secciones sucesivas de un gran libro. La primera de ellas es *Las nubes* (1937-1940), un poemario marcado por las circunstancias del momento: la guerra, el destierro, la historia y la religión, antes usada para fustigar el cristianismo como un pilar de la moral tradicional que él detesta, y ahora como parte del tono de elegía de su obra.

El exilio le sirve a Cernuda para profundizar en su producción literaria: tras haber indagado en el Romanticismo con Leopardó, se sumerge en la cultura inglesa, ya que, dejándose influir por ella, su poesía se enriquece y se hace más sobria, con tono reflexivo y con menor riqueza de imágenes. A esta tradición se le suma el “redescubrimiento” de los líricos españoles clásicos: Jorge Manrique, Juan de la Cruz; su poesía iluminará al poeta en el autoconocimiento.

Otras obras compuestas por él serán *Como quien espera el alba* (1944), sobre la meditación de la existencia humana; *Vivir sin estar viviendo* (1949), *Con las horas contadas* y *Desolación de la quimera*, sobre el amor, sus vivencias en Méjico, la soledad, la niñez y España.

Significado de su obra: El conflicto entre realidad y deseo, al que remite el título elegido por Cernuda para toda su obra, es el sustrato de su mundo poético desde sus primeros poemas. Es una confrontación que progresivamente ofrece diferentes matices y sentidos, y se llena de hondas reflexiones existenciales. Por un lado, la oposición realidad-deseo es el enfrentamiento entre la sociedad y el poeta, quien, frente a los valores y creencias establecidos, levanta la fuerza del deseo, de la pasión amorosa, siempre perturbadora de cualquier orden. Además, se trata explícitamente de la pasión amorosa homosexual, y con una abierta exaltación del erotismo, con lo que la lucha se hace más radical: *Una chispa de aquellos placeres / brilla en la hora vengativa, / su fulgor puede destruir vuestro mundo*.

Aunque la homosexualidad está en la raíz del desarraigo y de la enajenación del poeta, la imposibilidad de conciliar realidad y deseo revela también otro dramático conflicto interior: el deseo, moviéndose entre seres y mundos ideales, está condenado a la insatisfacción, pues la realidad es efímera, cambiante, precaria e imperfecta; en consecuencia, la posesión amorosa que se anhela –de cuerpos y conciencias– conduce a la frustración.

Con el tema de l amor surgen otros como la soledad, el hastío, la añoranza de un mundo más habitable, la exaltación de la belleza... Y, ya en la madurez, Cernuda se abre a lo colectivo y comenta la realidad española y la vida en la sociedad de consumo, reflexiona sobre el paso del tiempo, la vejez y la muerte, ofrece una visión más contemplativa del amor, y medita sobre su dedicación a la poesía y el

sentido del Arte. Su poesía siempre se nutre directamente de su experiencia vivida y del intento de comprenderla.

Ofrece así una “exploración de sí mismo”, y la aventura estética se convierte en una aventura ética, pues el principio que lo guía es la autenticidad. Al comunicar poéticamente el descubrimiento de la propia “verdad” que lo enfrenta al mundo, Cernuda nos ilumina sobre el destino de la condición humana, y da, por tanto, un alcance universal a la meditación sobre el hombre y su existencia a partir de lo que en principio era una íntima experiencia vital: en definitiva, va del encuentro de la propia verdad al de la verdad de los otros.

Por otra parte, de esta lucha del individuo contra la realidad brotan dos tendencias: una la lleva a alejarse de esa realidad, y otra a intentar sostenerse en ella. Por la primera busca una realidad plena, ideal, un mundo armónico presentido en la naturaleza con el que le poeta trata de unirse místicamente. Cernuda fue implacable en su lucha contra la sociedad deshumanizadora, pero su desconfianza en la humanidad alterna con la fe en el hombre.

En cuanto a su estilo, hasta los años treinta se movió en la órbita de los movimientos de su tiempo: poesía pura, neopopularismo, juegos vanguardistas, surrealismo. A partir de *Invocaciones* se dejará influir por el Romanticismo alemán y la poesía inglesa, y sus versos tenderán hacia la meditación, la sobriedad y la objetivación –evitando el “yo” mediante el uso del “tú” y del “él”, ocultándose tras un personaje y con el recurso del diálogo-, y huirán de la excesiva emotividad y de la musicalidad marcada.

Además de su obra en verso, Luis Cernuda escribió dos libros de poemas en prosa: *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*.

El valor de la poesía de Cernuda fue reconocido muy tardíamente en España: en los años cincuenta con el homenaje de la revista “*Cántico*”, y con la reivindicación que hizo de él la Generación de 1950: **José Ángel Valente, Francisco Brines, Gil de Biedma**. Hoy es el poeta más cercano y actual del grupo del 27

TEXTOS

*Escondido en los muros
este jardín me brinda
sus ramas y sus aguas
de secreta delicia.*

*Qué silencio. ¿Es así
el mundo? Cruza el cielo
desfilando paisajes,
risueño hacia lo lejos.*

*Tierra indolente. En vano
resplandece el destino.
Junto a las aguas quietas
sueño y pienso que vivo.*

*Mas el tiempo ya tasa
el poder de esta hora:
madura su medida
escapa entre sus rosas.*

*Y el aire fresco vuelve
con la noche cercana,
su tersura olvidando
las ramas y las aguas.*

Primeras poesías

- *Primeras poesías* constituye la sección inicial de *La realidad y el deseo*. Los poemas que se incluyen en ella participan de los rasgos de la poesía del momento, de la estética pura juanramoniana. En este sentido, analiza la concisión y la sencillez del lenguaje y de la métrica que caracterizan a este poema.
- En el primer Cernuda falta el conflicto radical entre realidad y deseo que se presentará posteriormente. No obstante, ya está delimitada la separación entre ambos mundos. ¿Cómo se manifiesta?
- ¿Cuál es el estado emocional del adolescente retratado en esta composición? Comenta el significado de la estrofa tercera.
- Si, por un lado, el poeta queda en la inacción y la impotencia, por otro, el deseo se ofrece levisimo y fugaz. ¿Cómo se expresa esto último?

*Si el hombre pudiera decir lo que ama,
si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
como una nube de luz;
si como muros que se derrumban,
para saludar la verdad erguida en medio,
pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor,
la verdad de sí mismo,
que no se llama gloria, fortuna o ambición,
sino amor o deseo,
yo sería aquel que imaginaba:
aquél que con su lengua, sus ojos y sus manos
proclama ante los hombres la verdad ignorada,
la verdad de su amor verdadero.*

*Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina,
por quien el día y la noche son para mí lo que quiera.
y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu
como leños perdidos que el mar anega o levanta
libremente, con la libertad del amor,
la única libertad que me exalta,
la única libertad por que muero.*

*Tú justificas mi existencia:
si no te conozco, no he vivido;
si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.*

Los placeres prohibidos

- Explica la estructura del poema.
- Analiza la importancia de las repeticiones y de los paralelismos. Observa que las dos primeras estrofas están constituidas por sólo una oración cada una de ellas, a pesar de su extensión; en cambio, los tres versos finales forman otras tantas oraciones.
- Este poema puede considerarse un manifiesto en el que Cernuda proclama la primacía del amor, lo único que puede salvar la vida. Explica las paradojas de que se sirve, que dan ala composición una profundidad y un tono característicos de las poesías de Shakespeare.
- El recuerdo de los juegos de palabras de Teresa de Jesús en los últimos versos permite fácilmente comparar el misticismo teresiano con el que canta Cernuda a través del amor. Indica las características de este último y sus diferencias respecto de aquél.
- *Los placeres prohibidos* es un libro que todavía se sitúa en la órbita del surrealismo. En este sentido, ¿qué se puede decir del poema que comentamos?
- Analiza el empleo de diferentes personas en las formas verbales y sus valores estilísticos.

*No quiero, triste espíritu, volver
por los lugares que cruzó mi llanto,
latir secreto entre los cuerpos vivos
como yo también fui.*

*No quiero recordar
un instante feliz entre tormentos;
goce o pena, es igual,
todo es triste al volver.*

*Aún va conmigo como una luz lejana
aquel destino niño,
aquellos dulces ojos juveniles,
aquella antigua herida.*

*No, no quisiera volver,
sino morir aún más,
arrancar una sombra,
olvidar un olvido.*

Donde habite el olvido

- ¿Por qué se puede decir que este poema está construido –al igual que otros muchos de Cernuda- de modo circular? Observa también el carácter unitario de cada estrofa.
- Explica cómo se expresan en estos versos las asociaciones amor-vida y ausencia de amor-muerte, recurrentes en la poesía de Cernuda.
- Tras el encuentro con el surrealismo, Cernuda se reencuentra en esta obra con Bécquer. Señala qué versos recuerdan al poeta romántico.
- *Donde habite el olvido* ofrece el testimonio de una historia de amor rota de modo muy doloroso; de ahí la amargura que sedesprende de sus versos y el deseo de ruptura con el pasado. En este poema, Cernuda expresa esos sentimientos de modo muy extremado. Comenta en este sentido el final del poema.

PEREGRINO

*¿Volver? Vuelva el que tenga,
tras largos años, tras un largo viaje,
cansancio del camino y la codicia
de su tierra, su casa, sus amigos,
del amor que al regreso fiel le espere.*

*Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
sino seguir libre adelante,
disponible por siempre, mozo o viejo,
sin hijo que te busque, como a Ulises,
sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.*

*Sigue, sigue adelante y no regreses,
fiel hasta el fin del camino y tu vida,
no echas de menos un destino más fácil,
tus pies sobre la tierra antes no hollada,
tus ojos frente a lo antes nunca visto.*

Desolación de la Quimera

- *Desolación de la Quimera* es el último libro de Luis Cernuda, un libro de recapitulación y despedida que nos conduce a temas ya antes cantados por el poeta. ¿Cuáles son los que trata aquí?
- Señala la persona verbal utilizada en el poema y sus efectos estilísticos.
- En el Cernuda de la madurez, a raíz de su contacto con la poesía inglesa, los poemas tienden progresivamente a la meditación, la sobriedad, la objetivación de las emociones y la contención sentimental, evitando la brillantez lingüística y la musicalidad muy marcada. Muestra estos rasgos en el texto que se comenta y señala también qué figuras literarias aparecen.
- Las referencias culturales de *Desolación de la Quimera* han llevado a hablar de un libro culturalista; no obstante, no estamos ante la superficialidad de carácter libresco. En este poema hay una referencia a la literatura clásica: ¿qué sentido tiene?

RAFAEL ALBERTI: VIDA, OBRA, POEMAS.

VIDA: Nació en el Puerto de Santa María, Cádiz, en 1902, en una familia de bodegueros de origen italiano venidos a menos, con la cual se traslada a Madrid en 1917. Su sensibilidad lo dirige en primer lugar al mundo de la pintura, e incluso en 1922 realizó una exposición, aunque ya por esta época había empezado a escribir versos. Durante sus obligados periodos de reposo en la Sierra de Guadarrama debido a una enfermedad pulmonar, se intensifica su dedicación literaria, y muy rápidamente destaca como poeta. En 1925 obtiene el Premio Nacional de Literatura, y desde entonces se suceden sus libros poéticos, mientras estrecha relaciones con muchos de sus compañeros de generación. Al final de la década de los veinte sufre una crisis espiritual, que se refleja en los angustiados poemas de la época y en la obra teatral *El hombre deshabitado*. Pero se recupera cuando encuentra un nuevo sentido a la vida por la vía del compromiso político y social; a principios de los treinta ingresa en el partido comunista, viaja con su compañera Teresa León por distintos países americanos y europeos, tuvo una activa participación en la Guerra civil y al terminar ésta se exilió a Francia, Argentina y Roma. Muerto Franco, volvió a España en 1977, fue diputado comunista en las primeras cortes democráticas y en 1983 recibió el Premio Cervantes. Murió en 1999.

OBRA POÉTICA: Su obra poética es muy extensa y rica en temas y formas. Al igual que Lorca, Alberti parte de una doble tradición a la hora de componer: **culta y popular**, puesto que reelabora los Cancioneros y las obras de **poetas clásicos** que escriben poesía culta de origen popular, como Gil Vicente, del siglo XV, Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, etc. A estas influencias, habría que añadir otras, como las de **Góngora**, de quien toma la concepción del poema como estructura pensada y difícil, el repertorio metafórico para trasponer la realidad y, sobre todo, el uso de estructuras métricas gongorinas, como el madrigal, el empleo de imágenes complejas y, en general, de una sintaxis y un léxico barrocos. Otras influencias serían las de **Antonio Machado**, como continuador de la tradición culta y popular y renovador del tono becqueriano; **Azorín** y el escritor novecentista **Gabriel Miró**, de quienes admiraba la captación impresionista de la realidad y la sensorialidad de sus escritos; y, por supuesto, **Juan Ramón Jiménez**, artífice de la depuración de la palabra poética.

Para abordar el estudio de la obra lírica de Alberti distinguiremos cuatro etapas en su producción: los libros iniciales, su época vanguardista, su poesía durante la República y el periodo del exilio.

- **Los libros iniciales:** Los primeros poemas de Alberti, escritos entre 1920 y 1923 y no publicados hasta 1969, revelan ya la variada inspiración poética de su autor: textos creacionistas, románticos y de aire popular. Pero el primer libro que publica el poeta es ***Marinero en tierra*** (1925); en él recuerda con nostalgia el mar de su infancia y la bahía de Cádiz, en unos versos en los que se combina la tradición popular y el vanguardismo. La idea poética básica de este libro es la de elaborar un poemario que mezcle armoniosamente lo culto y lo popular en una doble línea temática:
 - a) Poemas de la serranía de Guadarrama
 - b) Poemas de la nostalgia del mar de Cádiz.

La originalidad no radica en la novedad de tema, sino en el sentimiento y el tono: el libro representa el goce de los sentidos lanzados en todas direcciones y la mezcla irreverente de lo serio y lo cómico, aunque teñido todo de melancolía. El motivo central es el mar como nostalgia y la ciudad como destierro, y ello inspira la expresión directa y simple, de exclamaciones y pocos elementos: *El mar. La mar. / El mar. ¡Sólo la mar! / ¿Por qué me trajiste, padre, / a la ciudad? / ¿Por qué me trajiste, padre, / del mar?* Pero también se descubren otros como el sueño, o la construcción de mundos nuevos y edénicos (del Edén, el paraíso terrenal), sin problemas.

El neopopularismo se manifiesta en esta obra en el andalucismo, la presencia del folklore (refranes, los santos), uso de diminutivos (dedito, cabritilla), reelaboración de elementos

populares (aves típicas de la tradición literaria popular como el ruiseñor), uso de géneros de la literatura popular, como las nanas, poemas con diálogo y el empleo de estrofas y figuras estilísticas de la tradición: canciones, reiteraciones, paralelismos, estribillos, brevedad.

Pero no debemos olvidar que lo nuevo también está presente: hay elementos vanguardistas, como versos quebrados al estilo ultraísta, neologismos, elementos del mundo moderno: aviador, radiograma.

Los dos libros siguientes: **La amante** (1926) y **El alba del alhelí** (1927) continúan el tono festivo, pero con cierto trasfondo de tristeza. El primero es el diario poético de un viaje por Castilla hacia el Cantábrico, con dos temas: el del paisaje recorrido, teñido de subjetividad, y el paisaje evocado del mar y el litoral. Las formas métricas son simples (octosílabos y hexasílabos, romances, estructuras paralelísticas, estribillos, reiteraciones). Y el segundo libro se refiere a las gentes y a la geografía de Rute (Córdoba).

I

*Zarza florida.
Rosal sin vida.
Salí de mi casa, amante,
por ir al campo a buscarte.
Y en una zarza florida
hallé la cinta prendida,
de tu delantal, mi vida.
Hallé tu cinta prendida,
y más allá, mi querida,
te encontré muy mal herida
bajo del rosal, mi vida.
Zarza florida
Rosal sin vida.
Bajo del rosal sin vida*

II

*Madruga, la amante mía,
madruga, que yo lo quiero.
En las barandas del Duero,
viendo pasar la alba fría,
yo te espero.
No esperes que zarpe el día,
que yo te espero.*

La amante

- Explica en los poemas el amor y el paisaje idealizado.
- Analiza las composiciones sabiendo que se parecen a la poesía pura de Juan Ramón Jiménez.
- Estudia las formas métricas y los recursos rítmicos de ambos poemas.

III

*Si mi voz muriera en tierra,
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.
Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra.
¡Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla
y sobre el ancla una estrella
y sobre la estrella el viento
y sobre el viento la vela!*

Marinero en tierra

- ¿Cuál es el tema de la composición? ¿Y la estructura?
- Examina en la métrica y la estilística la influencia del neopopularismo.

La época vanguardista: Al final de la década de los veinte se acentúa la huella vanguardista, y aparece fusionada con el gongorismo en la obra **Cal y canto** (1929); aquí alternan composiciones en estrofas clásicas de deliberado hermetismo, como homenaje a la moda gongorina, y poemas de espíritu futurista, que cantan al moderno cinematógrafo, o al fútbol, o al billete del tranvía, (en un madrigal, que es una forma métrica clásica):

*Adonde el viento, impávido, subleva
torres de luz contra la sangre mía,
tú, billete, flor nueva,
cortada en los balcones del tranvía.
Huyes, directa, rectamente liso,
en tu pétalo un nombre y un encuentro
latentes, a ese centro
cerrado y por cortar del compromiso.
Y no arde en ti la rosa, ni en ti priva
el finado clavel, sí la violeta
contemporánea, viva,
del libro que viaja en la chaqueta.*

Pero ya existe en este libro una desilusión latente que se manifiesta de forma intensa en uno de los grandes poemarios de Alberti: **Sobre los ángeles** (1929). Esta obra es la expresión poética del desconcierto vital del autor. Ha desaparecido la jovialidad futurista, sustituida por una desolación existencial que se refleja tanto en las formas estróficas de arte menor y aire tradicional como en los largos versículos surrealistas. Todo el libro consiste en una gigantesca interrogación a unos ángeles que aquí son seres oscuros y negativos, adjetivados como *cruelles, bélicos, mohosos, desconocidos, de la ira, de las ruinas...* Imágenes surrealistas del mundo onírico dan cuenta del estado de ánimo atormentado del poeta, con un correlato exterior: un mundo degradado, visible en la ciudad, donde todo es destrucción y el hombre acaba por cosificarse: *hombres de brea y fango*. Al final, Alberti encontrará un sentido a su vida ocupándose de los demás en el compromiso social y político que para él representó la ideología comunista.

EL ÁNGEL DESCONOCIDO

¡Nostalgia de los arcángeles!

Yo era...

Miradme

Vestido como en el mundo,

ya no se me ven las alas.

Nadie sabe cómo fui.

No me conocen.

Por las calles, ¿quién se acuerda?

Zapatos, son mis sandalias,

mi túnica, pantalones

y chaqueta inglesa.

Dime quién soy.

Y, sin embargo, yo era...

Miradme.

- *Sobre los ángeles* es fruto de una crisis vital del poeta. El propio Alberti se refirió a esos “ángeles que poblaron su alma”: *Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba*. ¿quién es el “ángel desconocido” que da título al poema?
- En esta composición se contraponen el presente a un pasado del que se siente nostalgia. ¿Cómo sería ese pasado? Comenta la transformación que ha tenido lugar.

- Con esta obra, Alberti llama la atención sobre su propio mundo interior. ¿Cómo se manifiesta en este poema tal llamada?
- Analiza la pensada estructura del poema. (ya que, a pesar de tratarse de una obra surrealista, el poeta no se abandona a la arbitrariedad estética).

La poesía de Alberti durante la República.: La poesía políticamente comprometida comienza ya con la publicación en 1930 de la “elegía cívica” titulada **Con los zapatos puestos tengo que morir**, en la que el surrealismo sirve de molde a los ideales revolucionarios. De expresión más directa son sus libros **Consignas, 13 bandas y 48 estrellas, De un momento a otro**. En todos ellos, Alberti adopta un tono combativo denunciando la opresión y la injusticia, a veces de forma violenta; ni su propio entorno familiar escapa a la crítica:

*Quedad allí,
quedaos,
gritando en ese hoyo de ignominia,
muertos en esa cueva del olvido,
caritativos padres,
caritativas madres,
caritativa unión de saqueadores,
con vuestra caridad,
vuestra hiriente limosna,
con vuestro largo orgullo derrotado.*

En 1933, Alberti fundó la revista “Octubre”, en la que colaboraron Emilio Prados, Antonio Machado y Luis Cernuda, entre otros, y que sirvió para dar prestigio a los principios literarios que se oponían al concepto de arte deshumanizado de los años veinte. Durante la guerra será uno de los intelectuales más activos del bando republicano, y escribirá una llamada “poesía de urgencia”, que alienta a los combatientes y satiriza a los enemigos.

La época del exilio: En el destierro prosigue Alberti con su obra poética, con dos temas centrales: el hecho del exilio y la añoranza del país perdido y lejano. Vuelve, pues, al tema de su juventud: la nostalgia, pero esta vez será con un tono más grave y preocupado. Pero el recuerdo de elementos como la naturaleza, la bahía de Cádiz o la pintura equilibran emocionalmente al poeta: así ocurre en **Ora marítima** (1953), dedicada a su ciudad natal. Con **Baladas y canciones del Paraná** (1954) vuelve al ritmo de la canción y el romancillo populares para cantar la naturaleza y vida argentinas, y en la obra **Entre el clavel y la espada** (1945), dedicada a Pablo Neruda, descubre la doble motivación de la lírica albertiana: el combate político y social al lado de lo íntimo y bello. Otras obras reseñables serán **Roma, peligro para caminantes** (1968), o las **Coplas de Juan Panadero**, donde da testimonio de la situación de España con sátiras al estilo de Quevedo.

3. LA POESÍA LÍRICA DESDE 1940 A LOS AÑOS 70.

1. Poesía del exilio.
2. Poesía de los cuarenta: arraigada y formalista
3. Poesía de los cuarenta: desarraigada y existencial
4. Poesía social de los cincuenta.
5. Poesía de los años sesenta.

Tras la guerra civil, España quedó sumida en una depresión social, económica, política y cultural que repercutió en todos los órdenes de la vida, y por supuesto, en la literatura. Muchos autores murieron o se exiliaron, y esto, junto al aislamiento internacional, tuvo nefastas consecuencias en la vida cultural. No obstante, la poesía es un género que brilla con luz propia en las dos primeras décadas de posguerra, sobre todo debido a la **diversidad generacional, intencional y temática**. En esta época coexisten poetas de varias generaciones: Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27 publican algunos de sus mejores libros en estos años, mientras surge un amplio y variado grupo de poetas jóvenes, lo que se conocerá como la Generación de 1936. Asimismo, los poetas del exilio (Juan Ramón, buena parte de los del 27, León Felipe, Pedro Garfías, etc) son contemporáneos de los jóvenes que en el interior aceptan la nueva situación y en su poesía se evaden de la realidad y subliman el amor y la religión, o, por el contrario, se comprometen y muestran su desasosiego o su crítica ante el mundo en que viven.

El auge de la poesía lírica se polariza en torno a algunos instrumentos de difusión cultural que fueron cauce de expresión de sus diversas tendencias:

- a) Aparecen **numerosas revistas de poesía**, promovidas por el Régimen de Franco y publicadas en Madrid: *Escorial*, *Garcilaso*, *Poesía española*, o de carácter independiente y de ámbito provincial: *Espadaña* (en León), *Proel* (en Valencia), en torno a las cuales se agruparán las distintas corrientes poéticas. Se crea el **proyecto "Adonais"** en 1943, con dos actividades de gran repercusión: la publicación de una colección de libros de poesía, que dio salida a las obras de los poetas consagrados y jóvenes de todas las tendencias; y el premio del mismo nombre, recibido por la mayoría de los que serían grandes poetas en la segunda mitad del siglo XX: José Hierro, Eugenio de Nora, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Ángel González, etc.
- b) Algo más tardía es la **Antología consultada de la joven poesía española** (de 1952), que recoge la obra de los mejores poetas, a juicio de una serie de representantes de la cultura del momento. Allí aparecieron poemas de Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, José Hierro, Eugenio de Nora, Rafael Morales, Blas de Otero y José María Valverde.

1. Poesía del exilio:

Como queda dicho, muchos poetas españoles marcharon al exilio tras la guerra civil y continuaron fuera de España su labor literaria. En sus obras son comunes la evocación del país perdido, el recuerdo de la guerra, el deseo de recuperar el pasado y la experiencia del destierro: dolor, angustia, soledad. También puede advertirse, en casi todos, cierta evolución desde el apasionamiento inicial hasta la añoranza, el recuerdo melancólico y el ahondamiento en la interioridad personal. Mencionaremos a tres:

- **LEÓN FELIPE** (1884-1968) compone en Méjico una poesía vehemente e indignada, de aire profético y declamatorio. Temas de sus versos son la España perdida y la defensa de sus ideales republicanos, aunque también incorpora la realidad de los pueblos de América: *Ganarás la luz* es su obra fundamental.
- **PEDRO GARFIAS** (1901-1967) continúa también en Méjico su labor poética; ultraísta en los años veinte, recoge en sus versos del destierro la nostalgia de España y la soledad de los exiliados. Obra: *Río de aguas amargas*.
- **JUAN GIL-ALBERT** (1906-1994) regresó a España en 1947 para vivir retirado; sus versos son elegantes, y reflejan el mundo clásico y mediterráneo, con un tono melancólico; sus temas son el amor y la muerte. Obra: *Concertar es amor*.

2. Poesía de los cuarenta: arraigada y formalista:

Buena parte de los poetas de los primeros años de posguerra son de ideología falangista, surgidos del SEU (Sindicato de Estudiantes Universitarios), agrupados en el movimiento "Juventud creadora", con un concepto patriótico de la poesía y vinculados a las revistas *Escorial* y *Garcilaso*. Casi todos ellos defienden una **estética formalista y clasicista** que, inspirada en Garcilaso y los poetas del Renacimiento, da lugar a una poesía de gran rigor métrico y formal; pero **arraigada y conformista**, apegada a temas esenciales, como Dios, el amor o la naturaleza, dejando al margen la dura realidad social en que nace. Se trata de una poesía bella, pero fría y deshumanizada, o cuyo humanismo no va más allá de una visión alegre y confiada del mundo.

Entre los llamados **poetas garcilasistas** destacan los siguientes:

- **LUIS FELIPE VIVANCO**, con una poesía de tono grave y de preocupaciones religiosas: *Tiempo de dolor*.
- **LEOPOLDO PANERO**, en cuya poesía se mezclan la visión amable y machadiana de lo cotidiano y la búsqueda de Dios: *Escrito a cada instante*.
- **LUIS ROSALES**: poética de lo cotidiano, con imágenes barrocas y surrealistas: *La casa encendida*
- **DIONISIO RIDRUEJO**, de expresión intimista: *Elegías*
- **JOSÉ GARCÍA NIETO**, poesía de una concepción idealizada del amor y la naturaleza a la manera clásica: *Víspera hacia ti*
- **Otros: JOSÉ M^a VALVERDE, CARLOS BOUSOÑO, RAFAEL MORALES.**

3. Poesía de los cuarenta: desarraigada y existencial

La publicación de *Hijos de la ira* (1944) de **DÁMASO ALONSO**, libro desbordante de inconformismo y angustia existencial y de *Sombras del paraíso*, de **VICENTE ALEIXANDRE**, así como la aparición de la revista *Española*, en el mismo año, marcaron un giro importante en la poesía de posguerra, que salta de la serenidad y el formalismo a la expresión arrebatada, de la tradición a la visión directa de la realidad contemporánea, del elitismo de la poesía dirigida a una minoría a la asunción de los problemas de la inmensa mayoría: el dolor, la miseria, el sinsentido de la vida, la muerte: todo ello provocan el desasosiego y la angustia vital del poeta, que con tono dramático considera que el mundo no está bien hecho y se rebela contra la injusticia de los hombres o ante la pasividad de un Dios sordo y ciego ante lo que ocurre en la tierra. Autores que participaron en esta tendencia fueron **VICTORIANO CRÉMER, EUGENIO DE NORA, LEOPOLDO DE LUIS**, y los poetas de la revista cordobesa *Cántico*, que enlazan con el 27 por su poesía intimista y romántica, defensora de la poesía pura: **RICARDO MOLINA, JUAN BERNIER, PABLO GARCÍA BAENA**.

4. Poesía social de los años 50 :

El **realismo social** surge en la poesía como resultado natural de una serie de ingredientes que estaban en el mundo poético precedente o en el entorno social:

- a) **La tendencia a la "poesía impura"**, que fue arraigando en los poetas del 27 desde el comienzo de los años 30.
- b) **La poesía existencial**, con su tono arrebatado e inconformista, que evoluciona de la angustia vital al compromiso crítico con la realidad
- c) **La situación política de posguerra**, que convierte a la literatura en un instrumento de lucha contra la falta de libertades del régimen.

Se trata de una poesía de lenguaje sencillo y directo, a veces con un tono desarreglado y prosaico, en la que **interesa más el mensaje social que la forma**. Así se configura una poesía dirigida a *la inmensa mayoría*, como lo hace Blas de Otero, y convertida en un *arma cargada de futuro*, que abandona la neutralidad estética para comprometerse con la sociedad. Poetas significativos de esta poesía son **GABRIEL CELAYA** y **BLAS DE OTERO**, aunque también participa **José HIERRO**:

- **GABRIEL CELAYA** (1911-1991) compuso más de cincuenta libros. Durante los años 50 escribe varios poemarios muy representativos de la poesía social, como *Cantos iberos* (de tema beligerante), *Las resistencias del diamante* (con intención política y social) y *Episodios Nacionales* (busca la reconciliación nacional). Es una poesía la suya combativa, de carácter narrativo y de estilo sencillo y léxico coloquial, instrumento para transformar el mundo.
- **JOSÉ HIERRO** (1922-2002), que había compuesto poemas vanguardistas en la guerra civil y en los años de la cárcel, mostró en sus primeros libros preocupaciones existenciales. En *Quinta del 42* encuentra ya causas sociales a los problemas humanos, y a partir de aquí, en su poesía se alternarán el estilo realista-narrativo y el visionario-contemplativo. Su última gran obra será *Cuadernos de Nueva-York* (1998).
- **BLAS DE OTERO** (1916-1979) elabora en *Ángel fieramente humano* y en *Redoble de conciencia* –refundidas y ampliadas en *Ancia*– una poesía desgarrada, áspera, en la que un Dios lejano calla ante los desconsolados gritos de súplica del poeta; asimismo, también se pregunta por el sentido de la vida y las consecuencias de la posguerra. Esta preocupación existencial pasa a ser abierta preocupación social en sus siguientes libros: *Pido la paz y la palabra*, *En castellano*, *Que trata de España*. En ellos se denuncia la falta de libertad de la España franquista. En estas obras predomina la expresión sencilla, aunque son frecuentes los juegos de palabras, la ironía y los símbolos.
- También podrán considerarse poesía social muchos textos de algunos poetas de los 60, como **Ángel González**, **Caballero Bonald** o **José Agustín Goytisolo**.

5. Poesía de los años sesenta:

Los poetas de los años sesenta renuevan la estructura, la forma y el lenguaje de los textos y consideran la poesía como una **experiencia personal**, (es lo que se ha dado en llamar POÉTICA DE LA EXPERIENCIA), que poetiza la realidad no para transformarla, sino para expresar subjetivamente sus propias vivencias en ella, que dan lugar a más temas, como la evocación de la infancia y la adolescencia, el amor y la amistad, la soledad o el fracaso, el paso del tiempo y la inevitable tragedia de la edad. (Admiran a poetas como Luis Cernuda y Antonio Machado, a este último por su actitud ética ante la vida).

Pasa a segundo plano el compromiso político con la realidad española, que se critica o se satiriza mediante la ironía y el humor, con enfoques que varían entre la acritud y el escepticismo. Además, **abundan los elementos culturalistas**, con reflexiones sobre la creación poética, elementos irracionales o simbólicos, referencias intertextuales, juegos de ironía, que ya van destinados a un lector mínimamente culto, y no a la inmensa mayoría. Su **estilo es muy elaborado**, con una organización rigurosa de la estructura del poema, selección del vocabulario y de las imágenes y recursos estilísticos –sobre todo de tipo intelectual, como la paradoja, la antítesis, el equívoco y la ironía–; reiteraciones y paralelismos, referencias cultas o paráfrasis de otros textos.

Dentro de la **promoción poética de los 60** se suelen incluir numerosos y muy diversos poetas. Con ellos se pasa del realismo social a la “poesía como experiencia” y a la “poesía como conocimiento”. Por eso, es habitual en sus versos la presencia de lo íntimo, el gusto por el recuerdo, y la expresión de la experiencia personal. No falta la crítica del franquismo, pero ya no se manifiesta de manera patética, sino con ironía y ácido humor. Cuidan el estilo y el lenguaje y usan la lengua coloquial, que alcanza con estos autores categoría artística. En ellos influyen, además, poetas de otros ámbitos culturales, como Constantino **Kavafis**, pero también, como hemos dicho, **Luis Cernuda**, dada la preferencia que por él sintieron **Valente** o **Gil de Biedma**. Algunos de los poetas de esta época fueron:

- **ÁNGEL GONZÁLEZ** (1925) es el ejemplo más claro de transición de la poesía social al nuevo estilo poético. Se mantiene en él el compromiso social, pero la crítica la expresa mediante la ironía y el humor. Los juegos de palabras y el tono coloquial caracterizan muchos de los poemas de libros como *Áspero mundo*, o el titulado *Tratado de urbanismo*.
- **JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD** (1926) refleja en sus obras su Andalucía natal, y usa un lenguaje barroco y muy cuidado. Sus obras fundamentales son *Descrédito del héroe* y *Laberinto de fortuna*.

- **JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO** (1928-1999) representa también la pervivencia de la poesía social. Une en sus versos la preocupación ética con el análisis de la propia conciencia y la exploración de la intimidad. Su entorno familiar y la educación recibida son satirizados con humor, ironía y hasta sarcasmo. Algunos de sus títulos son *Salmos al viento* y *Palabras para Julia y otras canciones*.
- **JAIME GIL DE BIEDMA** (1929-1990) es el principal representante de la “poesía como experiencia”. En sus versos poetiza la experiencia propia, y por ello, sus poemas un tono confesional y narrativo. Transmiten una agria visión de la alta burguesía en la que nació con una peculiar ironía intelectual. Combina, además, el lenguaje conversacional con la expresión elegante. Obras suyas son *Moralidades* o *Poemas póstumos*.
- **JOSÉ ÁNGEL VALENTE** (1929-2000) es el principal defensor de la “poesía como conocimiento” de una realidad cuya revelación se produce en la propia creación poética. Toda su poesía tiene como objetivo el de encontrar la palabra precisa que desvele la realidad y ayude al descubrimiento del ser. De ahí su carácter meditativo y sus versos sobrios y densos. En la poesía de Valente tendrá poco a poco tanta importancia lo que no se dice como lo explícitamente dicho, y por ello se habla en su caso de “poesía del silencio”, como la que se manifiesta en *Treinta y siete fragmentos*, donde el fragmento implica la idea de que algo falta y remite a una parte oculta que no se expone. Recogerá sus mejores poemas en la antología *Punto cero*.
- **FRANCISCO BRINES** (1932) escribe una poesía meditativa y reflexiva, centrada en los efectos destructores del paso del tiempo y en la muerte, pero su poesía transmiten serenidad, no angustia, pues manifiestan el deseo de aprovechar la existencia a través del amor o la naturaleza. Obras suyas son *Palabras a la oscuridad* o *La última costa*.
- **CLAUDIO RODRÍGUEZ** (1934-1999) manifiesta en su primer libro, *Don de la ebriedad*, su entusiasmo ante la vida y ante la tierra y el mundo campesino. Ese estado de éxtasis vital se expresa en endecasílabos asonantados que alternan con versos blancos. *Conjuros* insiste en el vitalismo y en su deseo de identificarse con las cosas sencillas, y siempre buscará la armonía personal con el cosmos: *Casi una leyenda*.

ANTOLOGÍA DE TEXTOS POÉTICOS

Poesía del exilio: PEDRO GARFIAS

SE FUE LA LUZ

*Se fue la luz porque esta luz no canta
con igual voz ni crece al mismo cielo.
Se fue el amor porque este amor no eriza
la crin áspera y ruda de mi pecho.
Se fue el dolor porque este llanto mío
no riega ni fecunda mi desierto.
Se fue la paz porque esta paz vacía
no alimenta la hoguera de mis sueños.
Y ahora aquí estoy sentado, viendo pasar las horas
mudas y los días de ojos como de yeso*

De soledad y otros pesares

- Este texto es muy representativo de la desolada poesía del exilio de Pedro Garfías. ¿Cómo se manifiesta aquí ese desgarramiento de la existencia, típico también de otros exiliados?
- Estudia la métrica del poema. ¿Es intencionada la estrofa utilizada?
- La composición está marcadamente estructurada: ¿cuántas partes distingues? ¿Es adecuada en relación con la progresión temática del texto?
- Comenta la impresionante imagen del último verso: ¿resume el sentido general del poema?

La poesía de los años cuarenta: DÁMASO ALONSO

INSOMNIO

*Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace cuarenta y cinco años que me
pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la
ubre caliente de una gran vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día,
las tristes azucenas letales de tus noches?*

Hijos de la ira

- Con este poema se abre *hijos de la ira*. Ya hemos destacado los rasgos de este libro, como el léxico coloquial y violento, los paralelismos, las anáforas, las interrogaciones retóricas, los largos versículos, el ritmo obsesivo. Búscalos en el poema.
- ¿Por qué el primer verso es diferente a los demás? ¿Cuál es su función?
- Estudia la correlación de los elementos de los versos 3 y 4. ¿Cuál es el sentido de los tres símiles consecutivos? ¿Podrían ser surrealistas?
- ¿Cuáles son las referencias a la historia española y mundial? ¿Tienen alguna relación con el sentido del poema? ¿Se puede llamar a este poema de tendencia “desarraigada”?

Poesía social de los 50

GABRIEL CELAYA: LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO

<i>Cuando ya nada se espera personalmente exaltante, mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia, fieramente existiendo, ciegamente afirmando, como un pulso que golpea las tinieblas, cuando se miran de frente los vertiginosos ojos claros de la muerte, se dicen las verdades: las bárbaras, terribles, amorosas crueldades. Se dicen los poemas que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados, piden ser, piden ritmo, piden ley para aquello que sienten excesivo. Con la velocidad del instinto, con el rayo del prodigio, como mágica evidencia, lo real se nos convierte en lo idéntico a sí mismo. Poesía para el pobre, poesía necesaria como el pan de cada día, como el aire que exigimos trece veces por minuto, para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.</i>	<i>Maldigo la poesía concebida como un lujo cultural por los neutrales que, lavándose las manos, se desentienden y evaden. Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse. Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren y canto respirando. Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas personales, me ensancho. Quisiera daros vida, provocar nuevos actos, y calculo por eso, con técnica, qué puedo. Me siento un ingeniero del verso y un obrero que trabaja con otros a España en sus aceros. Tal es mi poesía: poesía.-herramienta a la vez que latido de lo unánime y ciego. Tal es, arma cargada de futuro expansivo con que te apunto al pecho. No es una poesía gota a gota pensada. No es un bello producto. No es un fruto perfecto. Es algo como el aire que todos respiramos</i>
--	---

*Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.*

*y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.
Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.*

Cantos iberos

- Éste es uno de los poemas más representativos de la poesía social por cuanto en él se explican muchas de las características de esta corriente poética. Señala los pasajes que te parezcan más evidentes en este sentido. ¿Qué rasgos postula Celaya como propios de una poesía comprometida? ¿Qué consecuencias tiene para el autor hacerse portavoz del sentir colectivo? Nota el efecto que produce la continua oscilación entre el YO, el TÚ y el NOSOTROS.
- Estudia la cuidada estructura del poema: ¿Cuántas partes tiene y qué caracteriza a cada una de ellas?
- Destaca los versos que resulten más significativos de la postura ideológica del poeta.
- Análisis métrico y retórico del texto. ¿Puede concluirse que hay una completa despreocupación por la forma en este “manifiesto” de la poesía social?

BLAS DE OTERO: HOMBRE

*Luchando cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz ene. Vacío inerte.*

*Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.*

*Alzo la mano, y tú me la cercenas.
Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.*

*Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
Ser -y no ser- eternos, fugitivos.
¡Ángel con grandes alas de cadenas!*

Ángel fieramente humano

- He aquí uno de los sonetos típicos del Blas de Otero desgarrado de sus primeros libros. Destaca los elementos rítmicos y métricos más importantes, sobre todo los encabalgamientos abruptos, que entrecortan el ritmo del discurso y subrayan las palabras claves para la comprensión del poema.
- ¿Cómo es el lenguaje: léxico, sintaxis? Subraya las interjecciones, las exclamaciones, etc.
- Explica las ideas centrales del poema: ¿se trata de poesía religiosa, existencial, o ambas? Comenta la última estrofa: ¿cuál es su visión del mundo en estos años cuarenta?

EN EL PRINCIPIO

*Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.*

*Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,*

*si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.*

*Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra.*

Pido la paz y la palabra

- El título del poema, de su época de poesía social, procede del primer versículo del *Evangelio de San Juan*: “En el principio existía el Verbo / y el Verbo estaba en Dios / y el Verbo era Dios”. Entendiendo ‘verbo’ como el lenguaje, la palabra, explica el significado del título en relación con el sentido del poema, y también con el título del libro.
- ¿Por qué es representativo este poema de la nueva etapa de poesía social del autor?
- Describe la estructura del poema, y ponla en relación con la métrica utilizada.

Poesía de los años sesenta.

ÁNGEL GONZÁLEZ: INTRODUCCIÓN A “FÁBULAS PARA ANIMALES”

*Durante muchos siglos
la costumbre fue ésta:
aleccionar al hombre con historias
a cargo de animales con voz docta,
de solemne ademán o astutas tretas,
tercos en la maldad y en la codicia
o necios como el ser a quien glosaban.*

*La humanidad les debe
parte de su virtud y su sapiencia
a asnos y leones, ratas, cuervos,
zorros, osos, cigarras y otros bichos
que sirvieron de ejemplo y moraleja,
de estímulo también y de escarmiento
en las ajenas testas animales,
al imaginativo y sutil griego,
al severo romano, al refinado
europeo,
al hombre occidental, sin ir más lejos.*

*Hoy quiero -y perdonad la petulancia-
compensar tantos bienes recibidos
del gremio irracional
describiendo algún hecho sintomático,
algún matiz de la conducta humana
que acaso pueda ser educativo*

*para las aves y para los peces,
para los celentéreos y mamíferos,
dirigido lo mismo a las amebas
más simples
como a cualquier especie vertebrada.*

*Ya nuestra sociedad está madura,
ya el hombre dejó atrás la adolescencia
y en su vejez occidental bien puede
servir de ejemplo al perro
para que el perro sea
más perro,
y el zorro más traidor,
y el león más feroz y sanguinario,
y el asno como dicen que es el asno,
y el buey más inhibido y menos toro.*

*A toda bestia que pretenda
perfeccionarse como tal
-ya sea
con fines belicistas o pacíficos,
con miras financieras o teológicas,
o por amor al arte simplemente-
no cesaré de darle este consejo:
que observe al homo sapiens, y que aprenda.*

Grado elemental

- En la poesía de Ángel González, la crítica se expresa mediante la ironía y el humor. ¿Cómo lo consigue en este poema?
- El tono de burla no esconde, sino que potencia, la intención seria del texto. Señala los versos en que ésta aparece. ¿Qué idea del hombre y del mundo parece tener el poeta? ¿Es todavía “social” su literatura?
- Analiza la métrica del poema: ¿se trata de una estrofa clásica? ¿Por qué esta intencionada ironía? ¿Cuál es la función de los versos quebrados?

FRANCISCO BRINES: OSCURECIENDO EL BOSQUE

*Toda esta hermosa tarde, de poca luz,
caída sobre los grises bosques de Inglaterra,
es tiempo.*

*Tiempo que está muriendo
dentro de mis tranquilos ojos,
mezclándose en el tiempo que se extingue.
Es en la vida todo
transcurrir natural hacia la muerte,
y el gratuito don que es ser, y respirar,
respira y es hacia la nada angosta.*

*Con sosegados ojos miro el bosque,
con tal gracia latiendo
que me parece un soplo de su espíritu
esa dicha invisible que a mi pecho ha venido.
Cual se cumple en el hombre
también se ha de cumplir la vida en la tierra,
la débil vecindad que es realidad ahora,
distancia tenebrosa será luego,
toda será negrura.*

*Miro, con estos ojos vivos, la oscuridad del bosque.
Y una dicha más honda llega al pecho
cuando, a la soledad que me enfriaba,
vienen borrados rostros, vacilantes
contornos de unos seres
que con amor me miran, compañía demandan,
me ofrecen, calurosos, su ceniza.
Cercado de tinieblas, yo he tocado mi cuerpo
y era apenas rescoldo de calor,
también casi ceniza.
Y he sentido después que mi figura se borraba.*

*Mirad con cuánto gozo os digo
que es hermoso vivir.*

Palabras a la oscuridad

- En este poema se advierten las constantes básicas de la poesía de Brines: el tiempo, la vida, la soledad, la muerte, la naturaleza, el amor, los otros. Comenta estos aspectos como se perciben en el texto.
- Explica la concepción de la existencia que tiene Brines, y compárala con otros poetas de tipo existencial: Machado, algunos del 27, Blas de Otero. ¿Te parece que la "tarde" tiene el carácter simbólico que tenía en *Soledades* de Machado? Pero ¿es igual de angustioso para Brines el paso del tiempo?
- Estudia el léxico del poema y agrúpalo en las palabras con connotaciones positivas y las que son negativas; ¿llegan a confundirse como dos caras de una misma realidad? ¿Qué nos dice todo ello de la visión del mundo del poeta?
- Destacan los dos versos finales, que forman una estrofa; ¿hay en ellos ironía o, por el contrario, condensan una filosofía de la existencia? ¿Por qué se dirigen a un genérico "vosotros"?

4 .LA LÍRICA DESDE LOS AÑOS 70 A NUESTROS DÍAS

1. La Generación de los 70: Los Novísimos

2. Desde 1975 hasta nuestros días

1.La Generación de los 70: Los Novísimos

A finales de los años sesenta comenzaron a publicar algunos jóvenes poetas que rompen con las generaciones anteriores, a los que se conoce con el nombre de **Generación del 68**, identificándolos con la contestación estudiantil de mayo de ese año en Francia, que supuso un cambio radical en las expectativas de los jóvenes. También se llama **Generación del 70 o de los novísimos**, porque ese año se publicó una famosa antología de José M^a Castellet titulada *Nueve novísimos poetas españoles*, que se convirtió en una especie de manifiesto de la nueva concepción de la poesía.

Los nuevos poetas adoptan actitudes provocadoras, y abominan de la poesía anterior porque la consideran prosaica y vulgar, con la excepción de algunos poetas del 27 como Luis Cernuda, los del grupo **Cántico** y los del “postismo” . Hacen alarde de conocimientos filológicos y literarios y admiran la poesía extranjera de los simbolistas y surrealistas: de T.S.Elliot; a los poetas malditos como Sade, Rimbaud, Kavafis o Ezra Pound; y a algunos hispanoamericanos como Lezama Lima y Octavio Paz.

Las **características** de la nueva poesía son las siguientes:

- ✓ Los nuevos poetas propugnan una **concepción esteticista y culturalista de la poesía** que huye de actitudes críticas e incluso de la expresión de vivencias cotidianas, para crear un universo cultural compuesto de distintos ingredientes, tales como las **culturas históricas**: referencias a héroes clásicos y leyendas, evocación de escenarios refinados y galantes, cuentan anécdotas históricas de poetas o personajes relevantes, y se sitúan en Venecia, Europa Central, París o las mansiones inglesas; por eso se les ha llamado “venecianos”. También dan cabida a **elementos de la cultura contemporánea**, como a los movimientos artísticos y culturales anglosajones: pop, rock, country, los clichés de la sociedad de consumo, mitifican a las estrellas de cine, del cómic, de la política o de la canción española.
- ✓ Tienen **una concepción formalista** centrada en la reflexión metapoética sobre la esencia y los límites de la poesía y en la experimentación formal, con la ruptura de la coherencia expresiva: escritura automática, elipsis, superposición de planos temporales, intertextualidad con el collage de textos y referencias de otros lenguajes; utilizan el versículo, y suprimen los signos de puntuación.
- ✓ Estos ingredientes culturales y formales marcan el contenido novedoso de esta poesía, que convierte a la creación poética en un **arte minoritario**, en ocasiones al borde de la pedantería y el amaneramiento, desde los títulos rebuscados a los contenidos, demasiado intrascendentes.

Los poetas de esta estética son: **Pere GIMFERRER** (el mejor representante de la poesía “culturalista” y el que abre camino en esta nueva estética con su obra *Arde el mar* (1966)), **José M^a ÁLVAREZ**, **Guillermo CARNERO** (también calificado de “poeta veneciano y culturalista” por su esteticismo y su cuidado en la elaboración poética. Con su obra *Dibujo de la muerte* rompe con la estética anterior y comienza esta nueva tendencia, al igual que Gimferrer), **Juan Luis PANERO**, **Antonio CARVAJAL**, **Leopoldo PANERO**, **Luis Alberto de CUENCA** o **Luis Antonio de VILLENA**.

2.Desde 1975 hasta nuestros días

Durante los setenta, el **culturalismo** de los “venecianos” se fue atenuando: desapareció la mera decoración y se volvieron los ojos hacia la tradición poética clásica. Tal evolución se advierte en **Luis**

Antonio de VILLENA, Antonio COLINAS y Antonio CARVAJAL, que cultivan el desengaño barroco. Perduran, además, algunas líneas poéticas anteriores, como la de la **metapoesía** (poesía cuyo objeto de reflexión es el lenguaje poético mismo) en los textos de **Guillermo CARNERO** y **Jenaro TALENS**, de la **poesía experimental** (que combina la expresión verbal con efectos visuales de carácter tipográfico o pictórico) de **José Miguel ULLÁN** o la del **minimalismo** (que busca la pureza poética y la concentración expresiva) de **Jaime SILES**.

En los años ochenta brota una nueva sensibilidad lírica, algunos de cuyos rasgos son la vuelta a la métrica tradicional, el humor, la parodia y el gusto por lo íntimo y lo individual, que lleva a los poetas a expresar experiencias personales que pueden ser comunes a las de sus lectores, con los que se establece una especie de complicidad. En esta tendencia poética, denominada **poesía de la experiencia**, conviven autores muy distintos; con todo, carácter urbano, temas realistas, intimismo interés por lo cotidiano y tono coloquial están presentes en los versos de **Luis Alberto de CUENCA, Miguel d'ORS, Julio LLAMAZARES, Felipe BENÍTEZ REYES y otros**.

Muestran preferencia por una estética realista, una temática urbana y cierta crítica social los textos de los poetas agrupados en una antología llamada *La otra sentimentalidad* (1983). El más conocido de este grupo es **Luis GARCÍA MONTERO**. También sobresalen importantes voces líricas femeninas, como **Blanca ANDREU, Ana ROSETTI o Juana CASTRO**.

Por otra parte, y encabezada por un **José Ángel VALENTE** que alcanza en esta época su madurez artística, se abre paso la **poesía del silencio**, ya citada, que muestra una reflexión cercana a lo metafísico, que rehúye toda anécdota en la poesía y se aproxima, en el ahondamiento del "Yo" poético a los místicos. Se incluirían en esta corriente literaria **Amparo AMORÓS, Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA o Antonio GAMONEDA**.

ANTOLOGÍA DE TEXTOS

PERE GIMFERRER

En las cabinas telefónicas

hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.

Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias

que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.

Última noche bajo el pálido neón, último día bajo el sol alucinante,

calles recién regadas con magnolias, faros amarillentos de los coches patrulla en el amanecer.

Te esperaré a la una y media, cuando salgas del cine (-y a esta hora está muerta en el Depósito aquella cuyo cuerpo era un ramo de orquídeas.

Herida en los tiroteos nocturnos, acorralada en las esquinas por los reflectores, abofeteada en los night-clubs, mi verdadero y dulce amor llora en mis brazos.

Una última claridad, la más delgada y nítida,

parece deslizarse de los locales cerrados:

esta luz que detiene a los transeúntes

y les habla suavemente de su infancia.

Música de otro tiempo, canción al compás de cuyas

viejas notas conocimos una noche a Ava Gardner,

muchacha envuelta en un impermeable claro que besamos una vez en el ascensor, a oscuras entre dos pisos, y tenía los ojos muy azules, y hablaba siempre en voz muy baja -se llamaba Nelly.

Cierra los ojos y escucha el canto de las sirenas en la noche plateada de anuncios luminosos.

La noche tiene cálidas avenidas azules.

Sombras abrazan sombras en piscinas y bares.

En el oscuro cielo combatían los astros

cuando murió de amor,

y era como si oliera muy despacio un perfume.

La muerte en Beverly Hills

- El topónimo Beverly Hills corresponde a una zona residencial de la ciudad estadounidense de Los Ángeles muy frecuentada por estrellas de cine, ya que el marco referencial de este texto es el cine norteamericano. Localiza los motivos cinematográficos y comenta la intención del poeta al buscar inspiración en ese mundo de la cultura de masas contemporánea.
- La modernidad argumental y temática del poema convive con un tono artificioso y un regusto sensual: ¿en qué versos?
- ¿Encuentras semejanzas entre esta composición y el vanguardismo? Busca rasgos que la identifiquen con la nueva sensibilidad propia de los novísimos.
- Formalmente llaman la atención los versos larguísimos que alternan con otros más tradicionales. ¿Qué efectos consigue el autor con esa combinación? ¿Tiene algo de cinematográfico el ritmo del poema?

ANTONIO COLINAS: GIACOMO CASANOVA ACEPTA EL CARGO DE BIBLIOTECARIO QUE LE OFRECE, EN BOHEMIA, EL CONDE DE WALDSTEIN

*Escuchadme, Señor, tengo los miembros tristes.
Con la Revolución Francesa van muriendo
mis escasos amigos. Miradme, he recorrido
los países del mundo, las cárceles del mundo,
los lechos, los jardines, los mares, los conventos,
y he visto que no aceptan mi buena voluntad.
Fui abad entre los muros de Roma y era hermoso
ser soldado en las noches ardientes de Corfú.
A veces he sonado un poco el violín
y vos sabéis, Señor, cómo trema Venecia
con la música y arden las islas y las cúpulas.
Escuchadme, Señor, de Madrid a Moscú
he viajado en vano, me persiguen los lobos
del Santo Oficio, llevo un huracán de lenguas
detrás de mí, de lenguas venenosas.
Y yo sólo deseo salvar mi claridad,
sonreír a la luz de cada nuevo día,
mostrar mi firme horror a todo lo que muere.
Señor, aquí me quedo en vuestra biblioteca,
traduzco a Homero, escribo de mis días de entonces,
sueño con los serrallos azules de Estambul.*

Sepulcro en Tarquinia

- Este texto pertenece al “culturalismo”: señala sus rasgos. (No olvides el venecianismo, y que el mismo protagonista del poema, Casanova, era de Venecia)
- Pero el culturalismo aquí no se reduce a un mero juego erudito, sino que encarna un hondo contenido: el de la vejez y la caducidad humanas. Coméntalo.
- ¿Crees que estamos ante una poesía narrativa o lírica? ¿Por qué?
- ¿Cuál es la métrica del poema? ¿Aúna Colinas el mejor Romanticismo con el Modernismo?

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

*La aparición del pájaro que vuela
y vuelve y que se posa
sobre tu pecho y te reduce a grano,
a grumo, a gota cereal, el pájaro
que vuela dentro*

*de ti, mientras te vas haciendo
de sola transparencia,
de sola luz,
de tu sola materia, cuerpo
bebido por el pájaro.*

El fulgor

- Éste es un poema representativo de la llamada “poesía del silencio o minimalista”, con sus rasgos de brevedad, concentración y densidad expresivas. Compruébalos.
- ¿Qué sustantivos apuntan a la esencia última de las cosas? Pero el deseo del poeta de alcanzar mediante la lengua el núcleo mismo de la existencia supone un proceso de progresiva aproximación y depuración hasta aprehender esa verdad esencial. Dicho proceso queda marcado en el poema a través de los verbos: analízalos en este sentido.
- ¿Qué efecto produce el desdoblamiento del Yo lírico en un Tú al que se dirigen las palabras del poema?
- Analiza las reiteraciones y los paralelismos sintácticos.
- ¿Qué relación encuentras entre la métrica y el motivo argumental de la composición?

FLOTAR en la incierta realidad de ser, tentar a ciegas lo improbable, no tener asideros en tanta sombra. Los cuerpos de los ahogados en la mar meditan boca abajo, pero no ven el fondo con los ojos vacíos. El anciano volvió con una antorcha e iluminó los barcos naufragados. Se alzó desde la noche un coro en una lengua imposible de interpretar. Ésta es la verdadera canción, pensaste, y luego te fuiste diluyendo, despacio, muy despacio, en lo no descifrable.

Nadie

- La reflexión intelectual, tan característica de Valente, encuentra en ocasiones cauce adecuado en pequeños fragmentos en prosa, muy semejantes a sus poemas en verso en cuanto a densidad y estilo, y manifiestan idénticas preocupaciones existenciales o metafísicas. Compara, en este sentido, este texto con el anterior.
- ¿Qué rasgos estilísticos permiten encuadrar el fragmento en la prosa lírica?
- Determina la estructura del texto. ¿Qué valor tiene la anécdota narrativa que ocupa la parte central del texto? ¿Y el tú al que se dirige en la conclusión del mismo?
- Relaciona esta densidad expresiva con la poesía pura de Juan Ramón Jiménez.

LOS TEXTOS PERIODÍSTICOS

1. Características generales
2. Los géneros periodísticos y la prensa digital
3. Características del lenguaje periodístico
4. Método para hacer un comentario de texto periodístico en Selectividad: modelos

1. Características generales

Los **medios de comunicación de masas** se caracterizan por dirigirse a un gran número de receptores, y cumplen tres funciones básicas en la sociedad actual:

- ✓ **Informar** de noticias y opiniones
- ✓ **Formar** mediante la difusión de productos culturales y la creación de "estados de opinión" entre los receptores
- ✓ **Entretener** en virtud de su capacidad para transmitir acontecimientos deportivos y programas de ocio, o pasatiempos, e información sobre espectáculos, etc.

Como consecuencia de ello, se han convertido en creadores de tendencias sociales, en soportes imprescindibles para la publicidad comercial y el desarrollo económico y en promotores de intercambios de ideas y conocimiento entre culturas y comunidades diversas.

A los tradicionales medios de comunicación de masas (la **prensa escrita**, la **radio** y la **televisión**) se ha incorporado en los últimos años **Internet**, que presenta algunos rasgos distintivos:

- ✓ Puede actuar como soporte de los medios tradicionales, como en la edición digital de periódicos o la transmisión de programas de radio y televisión a través de la red.
- ✓ Permite el desarrollo de nuevos géneros de comunicación, como los blogs, los portales de noticias o las redes sociales.
- ✓ Favorece la respuesta inmediata por parte del destinatario.

1.1. El periódico como unidad de comunicación

La prensa escrita –también llamada "el cuarto poder" por su influencia en la sociedad- tiene como representante más genuino el periódico, y de él vamos a tratar ahora. Constituye una unidad comunicativa compleja, en la que se armonizan una pluralidad de contenidos, referidos a diversos temas, de desigual importancia y orientados a satisfacer una gran variedad de necesidades del lector.

Es una **unidad comunicativa abierta**, en la que la información se segmenta en unidades comunicativas mínimas, completas e independientes unas de otras, agrupadas en secciones, que se refieren al mismo ámbito o tema, que suelen ocupar espacios fijos y bien delimitados en cada periódico:

- ✓ De carácter diario: opinión, internacional, nacional, local y regional, cultura, deportes, sociedad, economía, espectáculos y agenda
- ✓ De periodicidad semanal o variable: ciencia, libros, viajes, mundo del motor..., en cuyo caso pueden ocupar un cuadernillo completo encartado en el periódico.

Un elemento muy importante en la configuración del periódico es la **publicidad**, que se distribuye aleatoriamente, salvo la sección fija de los anuncios por palabras.

Los contenidos del periódico se **jerarquizan** con una serie de recursos, tales como la situación en el periódico (la primera página, las impares y las últimas, que se dedican al entretenimiento o a las noticias de sociedad o de interés humano); la ubicación en la página y su extensión (llama más la atención arriba que abajo, en el centro que a los lados, y con mayor número de columnas si es más importante), y los recursos gráficos y tipográficos (tamaño de las letras y el uso de fotos, infografías o gráficos centran el interés del lector).

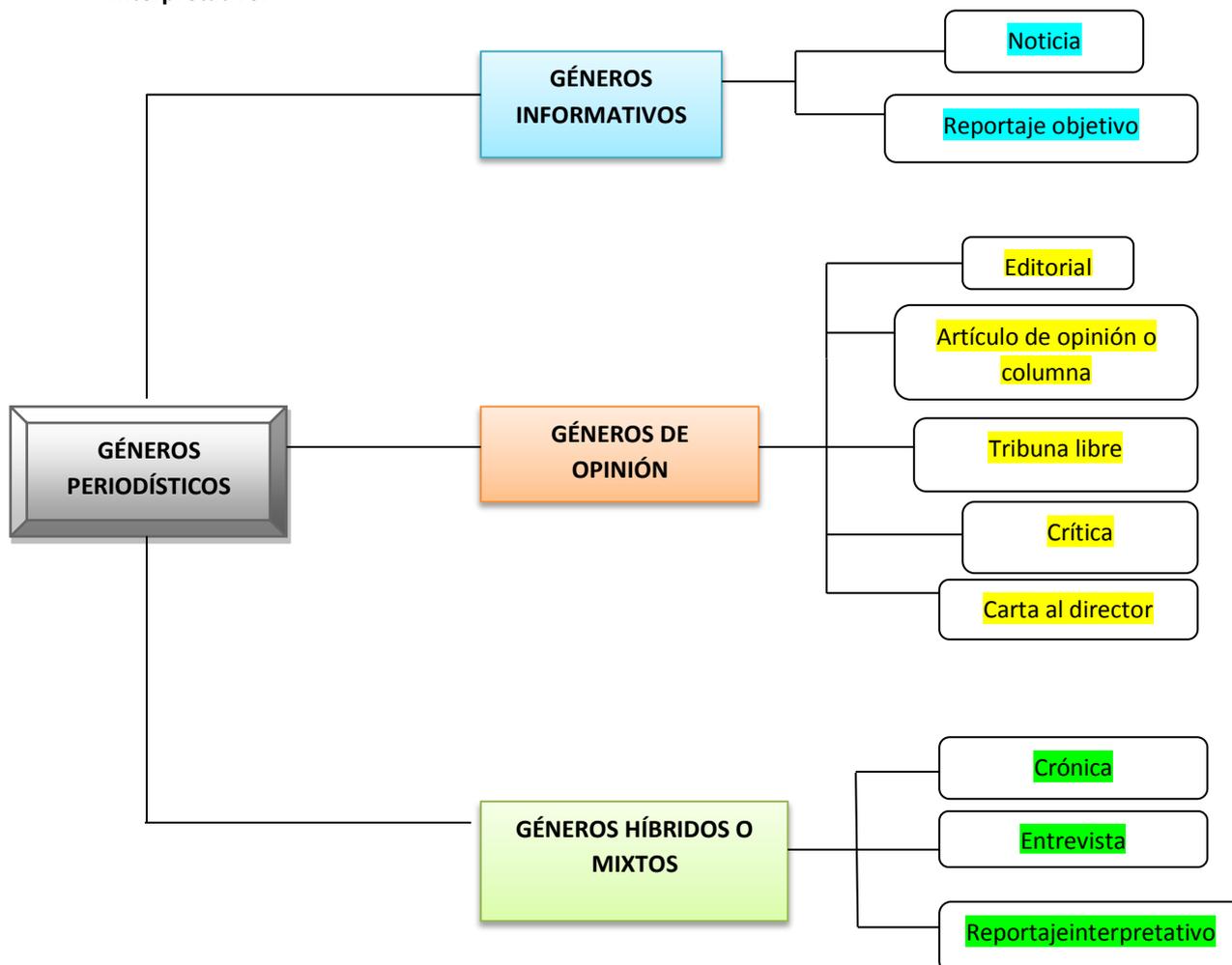
En cuanto a los **códigos** empleados en la prensa escrita, además del **lingüístico**, se usan otros que completan la información o la realzan, como el **icónico**, formado por imágenes de distinta naturaleza:

fotos, dibujos, gráficos, infografías, que resaltan algún aspecto de la noticia o la hacen más comprensible. Las imágenes son el soporte fundamental de los mensajes publicitarios. Y los **códigos espacio-tipográficos**, basados en la distribución de la información en la página, la disposición en columnas, el uso de rayas y cuadros, los cuerpos de letra, el uso del color; todo ello delimita y jerarquiza los contenidos.

2. Los géneros periodísticos

Los mensajes periodísticos se plasman en diversos **géneros**, cada uno de los cuales constituye un tipo de estructura y de modalidad expresiva que la tradición ha ido forjando y que hoy se acepta de manera convencional. Los rasgos que los diferencian se vinculan a las dos funciones básicas de la comunicación periodística: la información de **actualidad** y la **opinión**, de manera que la mayor o menor exigencia de objetividad condiciona las características estructurales de cada género. De acuerdo con ello, se distinguen tres tipos:

- **Informativos:** Se presentan los hechos con la mayor objetividad posible, evitando interpretaciones personales. Los textos correspondientes a estos géneros se ajustan a un esquema narrativo o descriptivo: la **noticia** y el **reportaje objetivo**.
- **De opinión:** El autor expresa su opinión sobre un tema de actualidad, orientando así la interpretación de los lectores. Los esquemas textuales más frecuentes son los expositivos y los argumentativos: el **editorial**, el **artículo de fondo o columna**, la **tribuna libre**, la **crítica** y la **carta al director**.
- **Híbridos o mixtos:** En ellos coexisten la información y la opinión, de modo que se detallan los hechos y datos principales de un suceso desde la óptica subjetiva del autor. Por tanto, se trata de géneros en los que alternan los pasajes narrativos y descriptivos propios de los géneros informativos, con esquemas expositivo-argumentativos: la **crónica**, la **entrevista** y el **reportaje interpretativo**.



2.1. Los géneros informativos

El rasgo que caracteriza a los géneros informativos es el afán de objetividad del autor. A este grupo pertenecen la **noticia** y el **reportaje objetivo**.

- ✓ **La NOTICIA** es el género informativo por excelencia. Puede ser de extensión variable, desde el relato desnudo de los hechos, hasta la exposición pormenorizada con datos complementarios. Sus requisitos esenciales son la **objetividad**, la **veracidad** y la **imparcialidad**, y ha de basarse en la comunicación neutral de hechos ciertos. Sin embargo, la objetividad absoluta es, de hecho, imposible, ya que un mismo suceso puede relatarse desde enfoques diferentes, y además, existe una serie de factores que, directa o indirectamente, la condicionan: las presiones del gobierno y los grupos de poder, los monopolios de las agencias de prensa, los planteamientos ideológicos de la empresa editorial, los intereses publicitarios y los gustos de los lectores.
 - **Factores de interés:** la noticia debe responder a uno o varios de estos factores de interés de los lectores: la actualidad de los hechos, la proximidad (interesa más el pequeño acontecimiento cercano que un gran suceso ocurrido lejos de él), la relevancia social de la persona o el hecho, el interés humano y lo insólito o novedoso del hecho.
 - **Elementos informativos imprescindibles:** Una buena noticia debe dar respuesta a estas seis preguntas (las seis W del inglés): ¿Quién, quiénes? = El protagonista; ¿Qué? = El hecho; ¿Cuándo? = El momento; ¿Dónde? = El lugar; ¿Cómo? = Las circunstancias; ¿Por qué? = Las causas.
 - **Estructura:** Los componentes estructurales de la noticia son los siguientes:
 - **Los titulares: Título** (con tipografía relevante, ha de ser un resumen breve, preciso y completo del contenido. El estilo puede ser nominal, descriptivo, fruto de la nominalización de una oración: *Plante de la prensa al presidente de Zambia*, o de la elipsis del verbo: *Dolly, disecada en Edimburgo*. Más naturales son los “títulos verbales”, narrativos: *Los marines cercan Bagdad a la espera del asalto final*). El **antetítulo** (generalmente subrayado y con un tipo de letra menor, anticipa algún aspecto menos esencial no recogido en el título) y el **subtítulo** (que completa el sumario de los anteriores. No siempre lo hay)
 - **El lead, entradilla o sumario:** síntesis del contenido de la noticia, la información pura, de no más de cien palabras, ocupa el primer párrafo, se resalta con otro tipo de letra y da respuesta a los seis interrogantes antes señalados.
 - **El cuerpo o desarrollo:** ampliación detallada en orden jerárquico de interés de los elementos de la entradilla, de manera que el lector pueda abandonar la lectura a medida que decrece el interés de los detalles.
 - **Se trata, pues, de una estructura piramidal de interés decreciente**, frente a la organización creciente y progresiva del relato literario, que desemboca en un clímax final.
 - El **lenguaje** de la noticia ha de ser el reflejo del afán de objetividad e impersonalidad, y debe responder a los principios de **claridad, concisión y corrección** en el estilo. Están ausentes los recursos retóricos, y se emplea el **tono enunciativo** (con verbos en 3ª persona y en pretérito perfecto simple o presente histórico), el **léxico denotativo** (preciso, con adjetivos no valorativos y ausencia de terminología afectiva), **enunciados concisos** y **citas textuales** en estilo directo. Sin embargo, es frecuente la manipulación del lenguaje por razones ideológicas; y entonces aparece una visión tendenciosa del contenido, con titulares retóricos: *¡Guerra!*, *Decretazo del gobierno*, *¡El Madrid, fenomenal!*, abuso de recursos tipográficos; o bien, directamente un mal uso de la

lengua, lo que da lugar a expresiones incorrectas: en el **léxico**, derivados alargados (*concretizar, explosionar*), locuciones preposicionales innecesarias o incorrectas (*en base a, con el fin de*), frases estereotipadas (*cooperación mutua*), neologismos extranjeros gratuitos (*holding, mass media*); en la **morfología verbal**, uso del condicional con valor de “rumor”, locuciones verbales en vez de las formas sintéticas, sustitución del imperfecto de indicativo por el de subjuntivo; en **sintaxis**, abuso de la pasiva analítica frente a la refleja, gerundios de posteridad, uso incorrecto de las preposiciones, verbo principal en infinitivo. Y también podemos encontrar **discriminación ideológica** en los contenidos, al seleccionarlos, **introducción de comentarios y valoraciones personales**, **adjetivación subjetiva**, **abuso de eufemismos** que dulcifican aspectos negativos, y uso de un **lenguaje connotativo** para poetizar la realidad: mediante la **epicidad** se da carácter de hazaña a hechos cotidianos, especialmente deportivos o taurinos

Ejercicio: En esta noticia, comenta los rasgos llamativos del lenguaje periodístico; además, señala los factores de interés a que obedece, los elementos informativos, y su estructura:

ASESINATO EN ALMERÍA

Miembros de una familia gitana de Cartagena y Alicante matan a un deficiente psíquico durante un tiroteo en el barrio de Los Almendros.

Las balas no conocen rostros

JAVIER SALVADOR Almería

Las armas las carga el diablo y no suelen hacer buenas migas con las drogas. Cuando se mezclan, el cóctel rezuma muerte por los cuatro costados. Un deficiente mental drogado se metió, sin comerlo ni beberlo, en el epicentro de una balacera en el barrio almeriense de Los Almendros, cuando los proyectiles llovían por los cuatro puntos cardinales. El desenlace, como es previsible, fue la muerte. En medio, un clan gitano que, según las investigaciones policiales, proviene de Cartagena y Alicante.

Fue la última víctima del ambiente de trinchera que se respira en este conflictivo barrio, donde desde hace poco más de un año hay una guerra abierta entre clanes rivales que la noche del viernes se cobró una nueva vida.

Un hombre con las facultades mentales mermadas fue tiroteado. La víctima ha sido finalmente identificada como José Gaspar Santiago Fernández, de 36 años. Tenía numerosos antecedentes por todo tipo de delitos, entre ellos el de tráfico de drogas. También era adicto a diversas sustancias estupefacientes, al alcohol, de ahí provenían sus desequilibrios.

Alrededor de las nueve de la noche se dirigió a la calle Alegría, y a la altura del número 107 recibió los disparos. En esa zona viven los miembros de un clan rival que se dedican al menudeo de la droga, a compraventa de joyas robadas y a un extraordinario abanico de triquiñuelas y actividades delictivas normales en este barrio. José Gaspar Santiago iba desarmado, y además estaba bajo el efecto de sustancias estupefacientes. Comenzó a increpar a sus vecinos, a dar gritos en plena calle, hasta que dos individuos, con toda la sangre fría que se pueda imaginar, salieron a su encuentro, se pusieron frente a él y lo acribillaron a tiros.

- ✓ **EI REPORTAJE OBJETIVO:** Se presentan los hechos y se detallan sus circunstancias, aportando nuevos datos e informaciones que amplíen el conocimiento del suceso por parte del lector: entrevistas, descripciones de las circunstancias geográficas y temporales del acontecimiento, etc. También sigue una estructura **anticlimática**, ya que siempre presenta en primer lugar los contenidos más relevantes.

2.2 Los géneros de opinión son los que ofrecen análisis subjetivos, interpretaciones argumentadas y juicios de valor sobre los hechos de actualidad. La mayor profundidad y desarrollo que implican hacen que su descodificación sea laboriosa, lo que justifica que resulten más adecuados para la prensa escrita –en la que el receptor puede hacer una lectura atenta y minuciosa- que para la radio y la televisión. (Estos dos medios han desarrollado un género similar: la “tertulia”, pero no se alcanza el grado de profundidad y rigor en la argumentación que en la prensa escrita). Los tipos fundamentales son:

- ✓ **El EDITORIAL:** En el editorial se refleja explícitamente la posición del periódico ante los acontecimientos de actualidad más relevantes. Se trata de un texto argumentativo en el que se pretende ofrecer una visión y una valoración propias sobre la actualidad a la que el lector afín pueda adherirse; por tanto, su finalidad última es condicionar –e incluso crear- lo que se ha dado en llamar “opinión pública”. Por un lado, la trascendencia de esta función hace que el tono sea ponderado, y que, hasta cierto punto, se busque una apariencia de objetividad; pero por otro, al estar los lectores por principio de acuerdo con los planteamientos y la línea ideológica de la publicación que compran, quien lo redacta puede considerar conveniente mostrar de manera abierta tal ideología. Dependiendo de cada periódico o cadena, el editorial se moverá entre estos dos polos. Lo habitual es que, aunque aparezca sin ninguna firma, haya sido redactado por un componente del “equipo de editorialistas”, o bien por el mismo director de la publicación: en cualquier caso, la responsabilidad sobre su contenido la tiene éste último. Se publica siempre en algún lugar destacado y fijo (no cambia de un número a otro). En los diarios, su tema es la noticia más relevante del día, que es la que comenta y juzga. Si hay más de una de especial trascendencia, pueden escribirse varios editoriales. No poseen una estructura fija, aunque sí es habitual que contengan una primera parte expositiva en la que se resumen los hechos que son objeto de valoración y los principios generales aplicables al caso, y una parte última, en la que se establece la conclusión final. Pero el resto, es decir, el desarrollo argumentativo, es libre.

Ejercicio: Lee el siguiente editorial del diario *El Periódico* y responde a las preguntas:

Las cifras del paro, el drama que no cesa

La crisis económica es internacional, pero cada país la vive con sus propias peculiaridades. La de España, por desgracia, es el paro. De la misma forma que el país ha sido líder en Europa en la creación de empleo en período de vacas gordas, ahora lo es en destrucción de puestos de trabajo. Así lo corroboran tercamente las cifras que mensualmente publica el Instituto Nacional de Empleo (Inem). Las de ayer, relativas al mes de noviembre, señalan un aumento de 171.000 personas más apuntadas en las oficinas del paro, un dato catastrófico, que sitúa el número de desempleados registrados en el Inem al borde de los tres millones de personas, cifra que es muy preocupante por más que ya se alcanzara a principios de los 90 cuando la población activa era muy inferior a la de ahora.

Es obvio que la prioridad de cualquier Gobierno debe ser, en este contexto, la creación de empleo. Por eso, EL PERIÓDICO ha apoyado las medidas urgentes encaminadas tanto a movilizar la mano de obra –caso de las inversiones extraordinarias de los ayuntamientos en nuevos proyectos por un total de 8.000 millones de euros- como a abrir el ahora muy restringido crédito de las entidades financieras para familias y empresas. (...)

El país se enfrenta, además, a otro reto: el de no dejar abandonada a la gente que ya ni siquiera puede cobrar el subsidio de desempleo o la renta de inserción laboral; es decir, aquellas personas que han quedado fuera de la cobertura que facilita el Estado del bienestar. Es un fracaso social que cientos de miles de personas se vean abocadas a vivir de la solidaridad de las familias o de entidades caritativas. Esa realidad exige un esfuerzo colectivo de todas las administraciones públicas y del sector privado para que, en lo que parece el momento más profundo de la crisis, no queden descolgados hombres y mujeres cuyo trabajo contribuyó al ciclo benigno de más de diez años de duración. No se trata de hacer políticas buenistas, sino de agilizar todos los mecanismos de búsqueda de empleo y de pago puntual de subsidios, porque detrás de las cifras del Inem hay dramas personales a los que es prioritario atender.

El Periódico

- Subraya las ideas principales.
- Realiza el resumen y di el tema.
- ¿Qué noticia da lugar a este editorial? ¿Dónde se expone?
- ¿Cuál es la tesis que defiende el periódico y dónde aparece enunciada?
- Localiza los argumentos que ofrece el periódico para justificar su tesis.
- Realiza, ahora, el esquema estructural del texto. ¿A qué tipo responde?

- ✓ **EL ARTÍCULO DE OPINIÓN. LA COLUMNA.** Es un texto firmado cuyo autor no pertenece al equipo de redacción; suele ser una personalidad de relevancia intelectual a la que el periódico ofrece un espacio para que transmita al público su opinión personal sobre algún tema importante. Su propósito es analizar, explicar y valorar los hechos de la realidad con el fin de orientar al lector. Sus características son las siguientes:

- Aparece firmado por su autor, que se responsabiliza de sus opiniones, personales y no condicionadas por la línea editorial del diario en donde se publican
- El tema es libre. Lo normal es que esté relacionado con algún asunto de actualidad, pero en ocasiones, el autor decide hablar de temas más generales, siempre y cuando sean de interés para el lector.
- No hay una estructura fija; no obstante, como casi siempre se trata de un texto argumentativo, a menudo se podrá distinguir una introducción, un desarrollo donde se llevan a cabo el análisis, juicios, razonamientos, etc., y, finalmente, las conclusiones.
- También es libre y personal el estilo que emplea el autor en su redacción. Se procura, eso sí, que el lenguaje resulte sugerente, ágil y sin términos demasiado cultos o técnicos: es importante que el lector lo lea y entienda sin dificultad. A veces, se acerca a lo literario.
- Se trata, pues, de un pequeño ensayo.

Por su parte, la **columna** es un subgénero especial del anterior, con unas características peculiares:

- Es más breve que el artículo de fondo o de opinión: suele ocupar una sola columna, de ahí su nombre.
- Está escrita por un autor de cierta relevancia que colabora con el periódico.

- Constituye una sección fija que aparece con regularidad –diaria o semanal- y siempre en el mismo sitio.
- Es absolutamente libre, tanto en el tema (política, sociedad, cultura, literatura, costumbres...) como en el tono, que va desde el rigor y la seriedad en ciertas columnas hasta el predominio de lo humorístico, de lo coloquial, de lo irónico, etc., en otras. Son también clásicas las columnas de Manuel Vicent o Juan José Millás en *El País*

Ejercicio: Lee el siguiente texto y responde a las preguntas:

En lenguas de la gente

El taladro más solicitado por los adolescentes con tiempo libre es el que se practica en la lengua, pero algunos estudios médicos alertan de los peligros que pueden derivarse de la incorporación de objetos extraños a nuestro organismo: infecciones por hepatitis y sida, entre otros. En vista de eso, el Defensor del Menor, que debe de estar abrumado de trabajo, ha abierto el debate para limitar la edad en los *piercings* y en los tatuajes.

La indumentaria siempre ha venido siendo una señal externa de jerarquía, pero hemos pasado de “aquellos vestidos chapados que traían” los caballeros a estos hierros adheridos que gastan los jovencitos. Ahora hay muchachos que se infligen un martirio como el de San Sebastián, si bien algo más benigno: sustituye las flechas por tachuelas. A algunos parece que los visten los mejores ferreteros. La verdad es que han variado mucho las modas, ya que esa es su esencia... Si no cambiaran no serían modas. Desde los tiempos en que nuestras madres nos decían que con un traje azul marino se podía ir a cualquier parte hasta estas ataujías de ahora, más o menos primorosas. En la posguerra se vendían muchos sombreros, ya que un astuto comerciante aseguraba que los rojos no los llevaban. Antes de la democracia se popularizó una especie de uniforme oficial de progre, con capucha suelta. Posteriormente vinieron los suéter de cuello alto, que creo que daban un calor horroroso, pero tuvieron un gran éxito entre los enemigos de la corbata. Ahora lo que se lleva es horadarse algún fragmento del cuerpo. Algunos se agujerean una ceja y otros la punta de semejante sitio.

Se dirá que con eso no le hacen daño a nadie, pero habría que preguntárselo a la persona receptora.

Manuel ALCÁNTARA, *La Verdad*

- ¿Por qué puede decirse que se trata de una columna y no de otro texto periodístico? Analiza la estructura y el lenguaje.
- ¿Cuál es la intención del autor al escribir este texto? ¿Te parece que el tema del que se ocupa tiene interés informativo?

- ✓ **LA CRÍTICA** es un género específico de la información cultural, elaborado siempre por un especialista. Tiene una triple finalidad: informar al lector de la celebración de determinados acontecimientos del mundo de la cultura: publicación de un libro, estreno de una película o de una obra teatral, conciertos musicales... ; comentar diversos aspectos significativos de esas obras con el fin de ayudar al lector que decida asistir al espectáculo o leer el libro criticado, y por último, realizar juicios fundamentados sobre la calidad de la obra o acontecimientos en cuestión.
- ✓ Además del editorial y del artículo de opinión, en la prensa escrita se incluyen textos en los que se expresa el parecer de otras personas que no colaboran habitualmente con el periódico: son **las cartas al director**, textos en los que los lectores manifiestan su opinión sobre algún tema de actualidad o sobre los contenidos del propio periódico. (No constituyen un género periodístico en sí); **y las tribunas libres**, secciones reservadas para personajes destacados que no colaboran asiduamente con el medio.

2.3. Los géneros híbridos o mixtos: En ellos se combina la información sobre acontecimientos novedosos con la opinión sobre los mismos, y destacan la **crónica**, el **reportaje interpretativo** y la **entrevista**.

- ✓ La **CRÓNICA** es un texto informativo amplio elaborado por un corresponsal fijo o por un enviado especial al lugar del acontecimiento. Comparte rasgos estructurales con la noticia y con el reportaje, a los que añade un componente valorativo que aquéllos no tienen. Como la

noticia, es una narración de un acontecimiento de rigurosa actualidad que suele mantener (con excepciones) la típica estructura de entrada y cuerpo ordenado en forma de pirámide invertida. Como el reportaje, presenta un desarrollo mayor en el que se incluyen análisis de antecedentes y consecuencias, testimonios, datos documentales, etc., que tienen como finalidad aportar una mayor carga explicativa. Lo que convierte en híbrido este género es que, además, interpreta los datos, hace valoraciones e introduce elementos de percepción subjetiva, como descripciones, anécdotas personales relacionadas con el suceso, etc. De hecho, las crónicas aparecen siempre firmadas, algunas están narradas en primera persona y, en todo caso, se aprecia en ellas una mayor libertad de estilo. Su tema es muy variado: hay crónicas de actualidad internacional, de guerra, parlamentarias, de viajes, deportivas, taurinas, de sucesos...

- ✓ **El REPORTAJE INTERPRETATIVO** incluye información y opinión. Es más frecuente en los semanarios especializados que en los diarios, donde aparece de manera más esporádica. Los más característicos son los que resultan del llamado “periodismo de investigación”; en ellos no interesa la inmediatez en los acontecimientos, cuyos aspectos más relevantes se consideran conocidos por el público, sino el rigor y la profundidad de los hechos estudiados. Requiere un proceso de documentación, investigación “in situ” y consulta de fuentes de información, como paso previo al relato exhaustivo de los hechos, de sus antecedentes y consecuencias, así como el registro de las opiniones de protagonistas y testigos. Suele llevar la firma del reportero, que imprime su sello personal a la información.
- ✓ **La ENTREVISTA** puede ser un método auxiliar de investigación y un texto en sí mismo, de tipo informativo (el periodista recaba información de un tema de interés) o de personalidad (centrada en un personaje). Su estructura es fácil: son preguntas y respuestas, en estilo directo.

La prensa digital

La incorporación de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación a los medios periodísticos ha favorecido el desarrollo del **periodismo digital**, que permite acceder a la información a través de internet. El periodismo digital se distingue por incluir mensajes multimedia, actualizar la información conforme va desarrollándose la noticia y promover la interactividad con el lector.

En sus inicios, el periodismo digital se limitaba a publicar en soporte informático los contenidos del periódico impreso; en la actualidad, los periódicos digitales presentan contenidos originales diseñados específicamente para ellos: hiperenlaces con otras webs, buscadores, índices electrónicos, elementos multimedia (fotos, vídeos, sonidos), sondeos o encuestas interactivos, etc.

El periódico digital reúne ventajas propias de los tres medios de comunicación de masas tradicionales: la profundidad de la prensa escrita, la simultaneidad de la radio y la imagen de la televisión. Por lo general, brindan al lector una navegación fácil a través de una barra de menús, con titulares y gráficos provistos de enlaces, la información ordenada y una pantalla inicial que llama la atención sobre noticias más recientes.

En definitiva, los mensajes de la prensa digital se diferencian de los del periodismo tradicional en lo siguiente:

- Constituyen mensajes **multimedia** en los que se combinan mensajes orales y escritos, imágenes fijas y en movimiento, y elementos sonoros diversos.
- Su organización se basa en el **hipertexto**, sistema que permite pasar de una página a otra o acceder a una imagen o un texto según un orden no secuencial, determinado por relaciones entre contenidos que establece el propio lector.
- Hacen posible acceder a la información en diferentes **niveles de profundidad** y contrastarla recurriendo a **fuentes muy diversas**.

- Ofrecen al lector la posibilidad de **personalizar el sitio** seleccionando las categorías informativas que le interesen, así como exponer su opinión sobre las noticias de manera casi instantánea mediante los **foros de participación**.

3. CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE PERIODÍSTICO

A pesar de que hay diversos estudios que han intentado caracterizar la llamada “lengua periodística”, es muy discutible que ésta exista como tal “lengua”, es decir, como variedad funcional del castellano común a todos los textos periodísticos y específica frente a otras variedades diferentes. Al contrario, si algo caracteriza la lengua utilizada en los medios de comunicación es la HETEROGENEIDAD, la gran diversidad de usos que podemos encontrar, debido tanto al contenido de la información como a la diversidad de géneros.

Según esto, no tiene sentido de hablar de una “lengua periodística” única, sino de la “lengua de los géneros periodísticos informativos” que, por otra parte, se ha convertido en la sociedad actual en el más importante vehículo de homogeneización lingüística, ya que, para muchos hablantes, constituye el único modelo de corrección de la lengua, y de ahí que se transmitan con rapidez los usos e innovaciones que aparezcan en estos textos.

Veremos ahora los rasgos del uso de la lengua según el tipo de género periodístico:

- b) En los **géneros informativos** deben predominar la OBJETIVIDAD, la CONCISIÓN y la CLARIDAD, características que están determinadas por la propia finalidad comunicativa de estos géneros: la información veraz, rápida y masiva.

- La OBJETIVIDAD determina que la función referencial sea la dominante en toda la noticia, ya que interesa el suceso y los referentes, pero no las emociones del periodista. Por eso predominan las oraciones enunciativas, el uso de la 3ª persona, un léxico denotativo, que prescinde de elementos valorativos y de adjetivaciones explicativas, enfáticas (con superlativos o adverbios cuantificadores: *extremadamente, enormemente*) y de expresiones con connotaciones negativas: *moro, negro, sudaca*. Se evitan también las comparaciones y metáforas. Se utiliza la forma de discurso narrativa, con verbos en pretérito perfecto simple o compuesto y el presente histórico (*El telescopio Hubble detecta nuevas galaxias en el límite del universo*). También se prefiere el estilo directo al mencionar el discurso de los protagonistas de la información para reforzar la objetividad. (*La diputada avisó de que habrá movilizaciones por parte de más de medio millón de personas afectadas “por ruidos muy superiores a los máximos recomendados por la OMS”*).
- La CLARIDAD se justifica por el tipo de destinatario, un público amplio y heterogéneo que busca rapidez y eficacia en la información. Por ello, los enunciados son simples y sin hipérbatos ni alteraciones estilísticas.
- La CONCISIÓN, sin embargo, induce al periodista a acumular la mayor cantidad de información en el mínimo espacio posible. Este esfuerzo determina que las oraciones se alarguen por el uso de extensos sintagmas nominales (*El titular del Juzgado de Primera Instancia e Instrucción número 1 de Segovia ha desestimado una demanda de la Sociedad General de Autores contra un hostelero segoviano...*), el uso de incisos explicativos: apositiones, proposiciones subordinadas (*El Comité Federal, órgano máximo entre Congresos, se reunió..., Presidida por el Ministro, que acudió acompañado por el subsecretario, se celebró...*).
- Junto a esos tres rasgos generales, pueden señalarse otras características secundarias de la lengua periodística, como la PERMEABILIDAD y la TENDENCIA AL DESCUIDO GRAMATICAL. La primera, definida como la asimilación en este lenguaje de elementos propios de otros: el económico, jurídico, científico, político etc, está determinada por la variedad temática de las noticias, y si se mantiene en límites adecuados, es decir, si se usa un léxico más o menos

específico pero accesible para el lector, esta permeabilidad resulta incluso conveniente, ya que enriquecerá la lengua común. El problema surgirá si se oscurece la expresión (*aunque todavía se pueden producir cambios de última hora, la nueva regulación prevé que los Fondosresos podrán tomar posiciones en los mercados aplazo o derivados –opciones a futuros sobre deuda pública anotada...*) Pero si resulta demasiado permeable el lenguaje periodístico y se deja llevar por los problemas sociales y las ideas políticas del momento, surge uno de los rasgos más destacados de esta lengua: el eufemismo, que intenta encubrir aspectos desagradables de la noticia: *ajustar la plantilla = despedir; personas de la tercera edad = ancianos; reconversión industrial = cerrar fábricas*. Otras variedades del lenguaje que influyen sobre el periodístico son el registro coloquial y la lengua literaria. El uso de expresiones coloquiales banalizan el contenido y empobrecen el discurso, más que acercarlo al lector (*hombre dado a los prontos, tumbar mociones, no dio ni una, estar en ello*). Por su parte, la tendencia a la “literarización” del mensaje informativo produce textos alejados de la objetividad y la claridad, como sucede en el empleo del tono “épico” en la información deportiva, basado en el uso de metáforas bélicas: *choque, rival, ariete, disparar...*, de hipérbolos, adjetivos valorativos y un léxico cargado de connotaciones: *Paliza final. El Madrid deja el Palacio de Deportes humillando al Samara. El Madrid quería dejar huella en el día de su despedida y lo que dejó fue un socavón*.

- La segunda característica, el DESCUIDO en el uso del lenguaje, está determinada por la rapidez con que se redactan las noticias y por la utilización automática de ciertos vicios lingüísticos que han acabado consolidándose como propios de la lengua periodística. Para corregirlos existen los *Libros de estilo*. Los más frecuentes son: uso de perífrasis, para decir un solo concepto se emplean varias palabras: *renunciar a cargos = dimitir; tendrá efecto = se celebrará; llevar a la práctica = aplicar*; uso del imperfecto de subjuntivo en –ra con valor de pluscuamperfecto de indicativo: *Se mantuvo la fuerte bajada que se produjera al inicio de la sesión*; condicional de rumor: *Según fuentes bien informadas, el gobierno habría iniciado ya los trámites para la excarcelación...*; uso del gerundio como adyacente especificativo de un sustantivo inanimado: *El ministro recibió ayer un informe analizando las consecuencias...*; aparición de un infinitivo de verbo de dicción como núcleo de una oración independiente: *Finalmente, señalar que...*; rupturas de la coherencia verbal: *también solicitó al tribunal que conceda a su defendido*; empleo indebido de preposiciones y locuciones prepositivas: *el nuevo gabinete se enfrenta ante (con) una situación complicada, Al descanso, los locales ganaban de (por) diez puntos; En base a (basándonos en) las buenas perspectivas económicas...*; impropiedades léxicas o semánticas: *problemática, accesible por asequible, climatología por clima, concretizar, confusiónismo, distribucionamiento, extrajerismos: fulltime, affaire, sponsor, drive, o malas traducciones: nominar por proponer; sofisticado por refinado, ente por organismo, contemplar por considerar*.

b) Los **géneros de opinión** no están sometidos a las restricciones de los informativos. Frente a la noticia, de la que se dice que es un género impersonal (con los rasgos ya comentados de objetividad), los artículos de opinión son textos personalizados, es decir, que dependen de la voluntad y el gusto del emisor, que, desde el punto de vista estructural y estilístico, goza de libertad, sólo mediatizada por su intención comunicativa. El tipo de lengua estará condicionado por el efecto que pretenda conseguir en el receptor, por el tema y por su peculiar manera de escribir. En este sentido, el artículo de opinión será un pequeño ensayo, de estructura y estilo libres, y así podremos encontrar en un mismo periódico artículos muy técnicos, o literarios, o incluso con abundancia de expresiones coloquiales.

Por tanto, la característica más importante de estos textos será la SUBJETIVIDAD, subrayada por el uso de la primera y segunda persona gramaticales, adjetivación valorativa, uso de elementos connotativos (libertad, igualdad), se recurre a recursos expresivos y retóricos, vocabulario abstracto (cuyos mecanismos de formación son dos: - por sufijación: *bon-dad, esper-anza, capital-ismo*, lo – adjetivo: *lo bello*.)

4. El comentario de textos periodísticos en Selectividad. Modelos y ejercicios.

MODELO DE COMENTARIO DE UN TEXTO PERIODÍSTICO DE OPINIÓN

TEXTO

Desde finales de los noventa, en Japón aumenta el número de los *hikikomori*, los “enclaustrados”. Esta población, formada por adolescentes y por jóvenes de entre los 20 y los 30 años, se caracteriza por encerrarse en sus cuartos y no salir en meses. Entre los cientos de miles en esta situación se encuentran los *otaku*, que ya ganaron fama llevando hasta la exacerbación el aislamiento con los *walkman*. Ahora, además, se suman especies diferentes y nuevas. Se trata, en conjunto, de criaturas, pasivas como bultos, que creen haber visto todo lo que había por ver y desdeñan cuanto ocurra más allá de sus cuatro paredes. ¿Salir para qué? Son, en su mayoría, hijos de empleados medios que llevan una vida media, telespectadores de programas mediocres que compran en supermercados con descuento, veranean en playas atestadas y duermen los domingos hasta la hora de comer. (...) Han decidido, en fin, cambiar el exterior, rutinario y hacinado, por una vida en el interior. Tampoco por una vida interior porque, según afirman los psicólogos, los *hikikomori* eluden implicarse en una experiencia que les requeriría desgastes y conflictos. Se enclaustran, pues, no para orar, sino para no gastar. Para ahorrarse la vida que les caería encima si siguieran los pasos establecidos y de cuya fatalidad procuran defenderse, mediante el antagonismo de su indiferencia. Efectivamente, la desaparición de las utopías ha desencantado notablemente el mundo (o la excitación por vivir), pero hasta hace poco, el afán de hacerse famoso o comprar muchos bienes de lujo habían llenado parte del vacío. ¿No ocurre ya así en Japón? Los *hikikomori*, contemplados a simple vista, parecen vegetales y, por lo tanto, más simples que cualquier animal, pero observados con otros ojos, su lela compostura resulta orgánicamente justa: la clase de vida que se les ofrece, en cuanto parte de la gran masa, no merece el precio que el sistema les reclama. De modo que una de dos: o la calidad mejora o los *hikikomori*, como seres humanos, no darán más que cero de sí.

Vicente VERDÚ, *El País*

CUESTIONES

1. Indica el tema y la organización de las ideas del texto.

La idea principal de este texto es el letargo en el que está sumida la población juvenil japonesa ante una visión de futuro desalentadora, tal como puede ofrecer la sociedad actual, o, en resumidas cuentas, el conformismo de los jóvenes ante una calidad de vida mediocre, de manera que podría hablarse del proceso de “antisocialización” que los jóvenes sufren hoy en día.

La **estructura** que presenta el texto obedece al siguiente esquema:

1. Planteamiento (problema): aumento actual de los “hikikomori”. (1-6)
 - 1.1. Definición del concepto: son los enclaustrados.
 - 1.2. Origen relacionado con los “otaku”, jóvenes aislados por los walkman.
2. Causas: (7-15)
 - 2.1. Vida en una sociedad desalentadora y monótona.
 - 2.2. Deseo de mayor comodidad.
 - 2.3. Indiferencia hacia la sociedad materialista.
3. Consecuencia: (16-17)
 - 3.1. Proceso de deshumanización: semejanza con los vegetales o animales simples.
4. Conclusión (solución): Necesidad de mejorar la calidad de vida de la sociedad. (18-19)
5. Tesis: Empeoramiento del sistema social

El **tipo de estructura** que se da en el texto es inductiva, porque el autor parte de la noticia del incremento, a partir de la década de los noventa, de jóvenes y de adolescentes que desean aislarse del mundo, y esta idea le sirve de apoyo para plantear su tesis, que aparece al final del fragmento: “la clase de vida que se les ofrece, en cuanto parte de la gran masa, no merece el precio que el sistema les reclama”, la cual constituye una reivindicación de Vicente Verdú sobre un necesario

cambio en la sociedad con el fin de que sea capaz de ofrecer a los jóvenes un futuro más prometedor.

Para apoyar su tesis recurre a explicaciones de conceptos: “esta población se caracteriza por encerrarse en sus cuartos y no salir en meses”, de forma que la parte expositiva del texto sirve como base a la argumentativa; enumera las causas del aislamiento que aparece en la noticia: la visión de una sociedad monótona y la propia indiferencia de los jóvenes “hikikomori”, e incluso se apoya en un argumento del campo de la Psicología: “los “hikikomori” eluden implicarse en una experiencia que les requeriría desgastes y conflictos”. Verdú ofrece, como única alternativa, la mejora de la calidad del sistema social, y con ello, abre la puerta a una crítica de la sociedad capitalista, en la que viven inmersos los “enclaustrados”.

En resumen, podríamos hablar de **tres partes** que se descubren en el párrafo que compone el texto: una exposición del problema a modo de introducción del artículo, tomando como base la noticia recogida en algún medio de comunicación (líneas 1 a 6), un desarrollo donde se aclaran las causas del fenómeno y su consecuencia (líneas 6 a 17), y una conclusión con su tesis incluida (líneas 18 al final).

En cuanto al **tema**, podríamos enunciarlo como “Crítica a un sistema social sin incentivos para los jóvenes”.

2. Escribe un breve resumen del texto:

En Japón, desde finales de la década de los años noventa, se ha producido un incremento de la población de los *hikikomori*, jóvenes que deciden aislarse de la sociedad ante la visión que comparten de un mundo sin sentido. Este grupo de personas, cada día más diverso, se caracteriza por la conformidad y la falta de objetivos ante una sociedad que interpretan como muy exigente, pero que no les ofrece casi nada a cambio. Es necesario, por lo tanto, transformar esta sociedad si no queremos que termine por destruir a sus miembros.

3. Comentario crítico sobre el contenido del texto.

El texto objeto de análisis se puede clasificar como un artículo de opinión; este género periodístico, al contrario de los que son propiamente informativos, no tiene como base la exposición de unos hechos de forma objetiva, sino el comentario acerca de un determinado tema seleccionado por el autor, y, por lo tanto, predomina una perspectiva subjetiva en todo el discurso.

La cuestión que plantea el texto sobre la “necesidad de la mejora de la calidad de vida” en la sociedad para evitar el aislamiento social y, por tanto, la deshumanización de la persona, es muy actual, como demuestra la observación del fragmento: “desde finales de los noventa ... enclaustrados”; el tema enunciado es grave, ya que, teniendo en cuenta que la población que constituye el “primer mundo” está cada vez más envejecida, nacen menos niños y, además, los jóvenes responsables del futuro se aíslan y eluden involucrarse en la resolución de ningún tipo de problema, sólo se ofrece una solución: la mejora de la calidad del sistema social para que los jóvenes se sientan atraídos a participar en él; de lo contrario, tal como se afirma en el texto, los “hikikomori”, “como seres humanos, no darán más que cero de sí”.

El autor atribuye los problemas de aislamiento de los jóvenes en el mundo desarrollado a su propio conformismo, y, en última instancia, “la clase de vida que se les ofrece (...) no merece el precio que el sistema les reclama”, es decir, a la falta de capacidad que presenta la sociedad para incentivar a los jóvenes. Da la impresión de que, para Verdú, la llamada “sociedad del bienestar”, que es uno de los logros del sistema capitalista en el mundo desarrollado, ha llegado al límite de lo que podía ofrecer, y la contrapartida de que las personas tengan todas las necesidades cubiertas es la rutina, la monotonía y la mediocridad: “son ... hijos de empleados medios, que llevan una vida media ... compran en supermercados con descuento, veranean en playas atestadas...” . Parece que el autor echa de menos las

épocas de las reivindicaciones, de las revoluciones y de los sueños utópicos de mundos mejores y más justos, (“la desaparición de las utopías ha desencantado notablemente el mundo”) y, en cierta medida, se alegra de que el afán consumista de muchas personas instaladas cómodamente en la sociedad se muestre, para los jóvenes objeto de este análisis, incapaz de llenar “el vacío”: bien es verdad que poca calidad de ser pensante e inteligente puede demostrar aquel o aquella que sale de compras para combatir una depresión por una vida carente de alicientes, pero creemos que tampoco debe ser la solución ideal pedir unos cambios radicales sólo para contentar a unos muchachos que ya lo tienen todo y que, por ello, prefieren optar por una insana indiferencia antes que tratar de transformar el entorno que no les satisfaga.

En definitiva, el texto plantea la existencia de una calidad de vida deficitaria, razón última del proceso de antisocialización de los jóvenes, y no, como otros se empeñan en reseñar, debido al conformismo de ese grupo poblacional. La sociedad de hoy en día, más preocupada por obtener dinero, no concede importancia a otros valores diferentes, como el cuidado atento de los hijos, el tiempo de ocio empleado con la familia y los amigos, las frecuentes demostraciones de cariño con los adolescentes, y se hace muy necesario escuchar esas voces de protesta que se originan en los sectores más nuevos y frágiles de la sociedad, o las consecuencias para el futuro pueden ser, como mínimo, impredecibles.

4. Explica las características más importantes del lenguaje periodístico

(Esta pregunta tiene dos posibles respuestas: o bien se refiere a los apuntes de teoría, o bien al análisis de la lengua del texto en concreto, en aplicación de los rasgos del lenguaje periodístico. Aquí expondré la segunda, y tú puedes referirte a la primera)

El texto pertenece al subgénero periodístico de la columna, en la cual un escritor selecciona un tema, preferentemente de interés actual, y lo desarrolla utilizando las formas de elocución clásicas de un ensayo: la exposición y la argumentación; por consiguiente, la lengua empleada aquí es la periodística, aunque no de forma rigurosa, ya que aparece la versión propia del lenguaje humanístico, y el registro lingüístico es el estándar, aunque se aprecian rasgos del coloquial: “más allá de sus cuatro paredes”, “pasivos como bultos”, aunque sin caer en los vulgarismos.

Según el contenido del fragmento, el discurso se incluye en el ámbito sociológico; el emisor, Vicente Verdú, es un escritor de reconocido prestigio que colabora asiduamente con *El País*, y al que le interesan los problemas que plantea la sociedad del “primer mundo” a algunos grupos de población que viven en ella. El tono que utiliza es muy directo, como se observa en las interrogaciones retóricas como: “¿Salir para qué?”, y también subjetivo: “los hikikomori ... parecen vegetales, y más simples que cualquier animal”. El receptor es un público amplio, que no precisa de gran nivel cultural para acceder a la comprensión del mensaje que ofrece Verdú: reflexionar sobre el creciente aislamiento social de grupos juveniles.

Las funciones predominantes son la referencial: “desde finales de los noventa, en Japón aumenta el número de los hikikomori”, y la apelativa: “¿No ocurre ya así en Japón?” Y en cuanto al contexto, podemos decir que pertenece a un ámbito político-social, ya que el autor responsabiliza del problema, en definitiva, a la ideología o política predominante en ese país: el capitalismo.

A pesar de que la característica fundamental de los textos periodísticos es la objetividad, en este texto sólo aparece en la exposición de la noticia, al principio del fragmento: “desde finales de los noventa, en Japón aumenta el número de los “enclaustrados”. Esta población ... se caracteriza por encerrarse en sus cuartos y no salir en meses”, y los rasgos lingüísticos que la demuestran son el uso de verbos en presente de indicativo: “aumenta”, “son”, “parecen”, o de oraciones de modalidad enunciativa: “entre los cientos de miles en esta situación se encuentran los otaku”, “duermen los domingos hasta la hora de comer”, el léxico denotativo o la utilización de adjetivos especificativos, que permite distinguir con claridad el asunto de que se trata: “empleados medios”.

Pero más patente resulta la subjetividad del autor, puesto que todo el artículo está plagado de juicios valorativos; a esta característica responde el uso de los adjetivos con connotaciones negativas:

“programas mediocres”, “exterior rutinario y hacinado”, “lela compostura”, “criaturas pasivas”, así como la presencia de continuas fórmulas apelativas al destinatario: “¿salir para qué?”, “¿no ocurre así en Japón?”. En el plano léxico-semántico se aprecia el uso de figuras estilísticas, tales como símiles: los hikikomori “parecen vegetales.. más simples que cualquier animal”, son “criaturas pasivas como bultos”; antítesis: “han decidido cambiar el exterior ... por una vida en el interior”, o metáforas: “los hikikomori ... no darán más que cero de sí”, e incluso metáforas hiperbólicas: “para ahorrarse la vida que se les caería encima...” . También se observa la frecuente aparición de un vocabulario abstracto: “experiencia”, “fatalidad”, “utopías”, dotado en este caso de tintes negativos, puesto que el artículo rezuma pesimismo ante la situación analizada.

Otros rasgos, propios del lenguaje periodístico, también son reseñables en este fragmento; así, aparecen la claridad y la precisión informativas, como se demuestra en las explicaciones que el autor ofrece acerca de diversos conceptos que maneja: “hikikomori, los enclaustrados. Esta población, formada por adolescentes y jóvenes entre los 20 y los 30 años...”, o en el uso de aposiciones explicativas: “esta población, formada por adolescentes... 30 años”, “de modo que una de dos: o la calidad mejora o los hikikomori ... no darán más que cero de sí”, o de incisos: “ha desencantado notablemente el mundo (o la excitación por vivir)”.

En cuanto a la sintaxis, es compleja, como corresponde a un texto periodístico-ensayístico, con predominio de la subordinación frente a las oraciones simples o los grupos oracionales coordinados o yuxtapuestos: “la clase de vida que se les ofrece”, “para ahorrarse la vida que se les caería encima si siguieran los pasos establecidos”.

En resumen, el fragmento muestra también en el uso del lenguaje la impresión de subjetividad propia de un artículo de opinión, caracterizado por ser un pequeño ensayo, un texto con personalidad propia en el que el autor emite juicios personales acerca de un tema de actualidad con el fin de permitir la reflexión del público y de, en última instancia, contribuir a la mejora de los problemas sociales.

5 Analiza las relaciones oracionales del siguiente fragmento: *Entre los cientos de miles en esta situación se encuentran los otaku, que ya ganaron fama llevando hasta la exacerbación el aislamiento con los walkman.*

Enunciado formado por una Oración compleja que incluye una Proposición Subordinada Adjetiva Explicativa flexionada, en función de Adyacente, referida al antecedente “otaku”, con el que forma un SN con función de Sujeto. Dicha proposición es: “que ya ganaron fama llevando hasta la exacerbación el aislamiento con los walkman”, y se puede considerar, a su vez, Compleja, porque incluye otra Proposición Subordinada Adverbial de Construcción de Gerundio, con la función de C C Modo: “llevando hasta la exacerbación el aislamiento con los walkman”.

La Oración Compleja “Entre los cientos ... con los walkman” se clasifica como bimembre, predicativa, activa, intransitiva, pronominal, de modalidad enunciativa afirmativa.

En cuanto a la Proposición Subordinada Adjetiva: “que ya ganaron... walkman”, es bimembre, predicativa, activa, transitiva, no pronominal, de idéntica modalidad a la oración compleja.

Y, finalmente, clasificaríamos la Proposición Subordinada Adverbial de construcción de gerundio como predicativa, activa, transitiva y no pronominal.

EJERCICIOS SOBRE EL ARTÍCULO DE OPINIÓN

Lee con atención y contesta:

Lúcida lucidez

La extensión de los videojuegos a la enseñanza, el arte o la medicina ha ido cambiando la horrenda consideración que han sufrido. Una mala calificación que le atribuyeron tanto los intelectuales (maduros, naturalmente) como los padres de familia, quienes necesitaron probar directamente para dejar de satanizar estos artilugios que veían ensimismar a sus hijos. Una cosa se ha descubierto: el videojuego proporciona un entretenimiento que, alienaciones aparte, conduce a mejorar las neuronas y quién sabe si a mejorar también la empatía y los conocimientos.

Algo, en definitiva, parece claro: a diferencia de la maldita televisión, que ha necesitado medio siglo para ser aceptada como un excelente medio de saber y de estímulo para la conciencia humanitaria, los videojuegos han ganado gran favor en poco más de una década. A la televisión sigue llamándose “caja tonta”, pero los videojuegos se han legitimado pronto ante niños y adultos.

La media del usuario español supera los 33 años y, en EEUU, los 40. Según la Asociación de Software de Entretenimiento Estadounidense, el mayor grupo de jugadores se encuentra entre los 28 y 49 años (49% del total), seguido por los mayores de 50 (26%) y los menores de 18 (25%). Los de 40 llevan ya unos 13 años jugando.

¿Juego para niños? Claro que no. Los videojuegos promueven modas, fomentan guiones, facilitan simulaciones mercantiles, políticas o familiares, pero además, liberan al cine o a la televisión de viejas formas de relato. Así como la fotografía liberó a la pintura de la representación, el videojuego promueve la experimentación en otras expresiones audiovisuales. Y no sólo se trata de esto. Incontables escuelas cargan ya en las consolas programas para la enseñanza de la historia, la geografía, la biología, las matemáticas, la cristalografía o los idiomas.

¿Aprender jugando? Los fanáticos de la Ilustración y su ideología no aceptan el aprendizaje sin sacrificio (“la letra con sangre entra”), como tampoco el trabajo sin dolor. Pero ahora no es así: los asuntos (no las disciplinas) que se aprenden con gusto permanecen, y con disgusto, se olvidan.

VICENTE VERDÚ, El País.

- (En un borrador, subraya las ideas principales y secundarias, anota con tus palabras la síntesis de la partes del texto, prueba una estructura de ideas, anota el tipo de estructura textual, el tipo de texto, los argumentos o los procedimientos expositivos de que se ha valido, el resumen y el tema.)
- Realiza un resumen del texto
- Elabora la organización de ideas (explicando las partes del texto, dónde está la tesis y el tipo de estructura) y enuncia el tema.
- Todo artículo periodístico tiende a influir en el receptor y convencerlo; por tanto, para interpretarlo correctamente, debemos descubrir el proceso argumentativo. Resume en una frase breve la tesis que defiende el autor. ¿Qué argumentos aporta? El último párrafo es la conclusión; resúmela en una frase breve y explica por qué.
- Explica el título en relación al tema y la tesis.
- Y tú, ¿qué opinas? Comentario crítico fundamentado (recuerda los modelos: unas 40 líneas, con tu exposición, tus argumentos a favor y en contra de la tesis del autor, y tu conclusión)
- Explica los subgéneros periodísticos de información, opinión y mixtos, y pon ejemplos del texto.
- Analiza sintácticamente el siguiente enunciado: *Los videojuegos promueven modas, fomentan guiones, facilitan simulaciones mercantiles, políticas o familiares, pero además, liberan al cine o a la televisión de viejas formas de relato.*

EJERCICIO SOBRE EL EDITORIAL:

Lee con atención y contesta:

Pacto de Estado por el empleo

Los datos de la Encuesta de Población Activa ya no dejan margen alguno para la duda porque las cifras de desempleo están enfrentando a España a una situación límite. En términos absolutos, la cifra de 4 010 700 desempleados –el 17,36%– es la más alta de toda la serie histórica desde que en 1976 empezase a medirse. Para completar esta triste estadística, resulta muy preocupante que desde marzo sean ya más de un millón los hogares españoles con todos sus miembros en paro, más del doble que hace un año. Todos estos datos configuran una realidad profundamente desalentadora que exige contundencia y soluciones efectivas sin demora.

Las medidas aplicadas hasta ahora no están dando frutos, pese a que el Gobierno insista una y otra vez en que las cifras experimentarán una mejoría en breve y siga negando taxativamente que el dato pueda alcanzar los cinco

millones de parados. A estas alturas, la recuperación del empleo, que siempre es mucho más lenta que su destrucción, pasa por un acuerdo de Estado fuerte, visible, generoso y sincero entre todas las fuerzas políticas con representación parlamentaria y, en su defecto, entre los dos partidos mayoritarios, para contener esta sangría. Detenerse sólo en la búsqueda de culpables y regodearse en el fracaso del Gobierno, echar balones fuera con demagogia para tratar de generar una falsa sensación de tranquilidad entre la ciudadanía, rechazar de plano y con desautorizaciones tajantes las propuestas que se ponen sobre la mesa, provengan de donde provengan (oposición, sindicatos, patronal...), seguirá siendo un error que en nada ayudará a la recuperación de la competitividad, la inversión y el empleo.

ABC

- El título es una síntesis del tema y la tesis del periódico. Explícalo.
- Subraya en el texto dónde se expone la tesis.
- Resume los argumentos que esgrime a favor de la tesis.
- Elabora un resumen del texto que recoja las principales ideas: tema, tesis, argumentos y conclusión (ocho líneas)
- ¿Y tú, qué opinas? Comentario crítico fundamentado.
- Analiza morfológicamente las siguientes palabras: *desempleados // preocupante // destrucción // demagogia*.

EL ENSAYO

1. Definición y características del ensayo
2. Modelos y prácticas de comentario de textos ensayísticos.

1. Definición y características del ensayo

El **ensayo** es un escrito sin extensión definida, que presenta una visión personal, sugestiva o interpretativa, sin demostración científica, sobre cualquier materia, a un receptor no especializado; en él, un autor expone y justifica sus ideas sobre un tema con la intención de hacer reflexionar al lector. El ensayo es un subgénero didáctico en prosa, con las siguientes características:

- **Subjetividad:** Predomina el acercamiento personal a los temas, su particular visión de la realidad, de manera que lo verdaderamente interesante en un ensayo no es tanto el tema por sí mismo, sino el peculiar enfoque desde el que lo contempla el autor. Por eso, es frecuente encontrar las referencias a la 1ª persona y una adjetivación valorativa: *He escrito en el título de esta sección: "Lenguas imperiales", y debo decir que todas las Lenguas (les Langues, los sistemas lingüísticos) lo son en algún sentido y que las Academias de la Lengua son sus Ministerios de Policía. (A. SASTRE, Lumpen, marginación y jergonza))*. Y de ahí, también, que quede ABIERTO A LA POLÉMICA, ya que las opiniones de todo autor son discutibles.
- **Actitud reflexiva:** el escritor se impone indagar sobre un tema y hacer partícipe al lector de su reflexión. El destinatario del ensayo es siempre un PÚBLICO AMPLIO, sin conocimientos profundos sobre el tema, pero con cierto interés por informarse y dispuesto a compartir con el autor sus reflexiones y pensamientos, a mantener un "diálogo" con él. De ahí que presente sencillez y amenidad en el estilo. (*...este título (La lucha por la vida, de Baroja) es como un señuelo que nos llama e incita a trazar algunas consideraciones sobre la esencia de estos libros, extraños, dolorosos, inquietantes, abrumadores. ¿Qué es la vida? ¿Cuál es nuestro fin sobre el planeta? ¿Cómo encontrar la felicidad que ambicionamos? Pío Baroja es un pesimista irreductible. Tal vez de la lectura de sus libros te haya surgido, lector, angustiosa, la sensación de que nuestra vida no tiene finalidad alguna, y de que la felicidad, que creemos que existe, es un vano fantasma (...)*). AZORÍN, "La filosofía de Pío Baroja)
- **Carácter expositivo y argumentativo:** No sólo presenta sus ideas, sino que las razona y las justifica. Para ello, suele recoger las dos formas del lenguaje humanístico: a) La Exposición, o información rigurosa y objetiva sobre un tema, y consta de la documentación o recogida de datos y la presentación de los mismos con una estructura clara y un lenguaje preciso; b) La Argumentación, parte más subjetiva, que consiste en persuadir al lector mediante unos argumentos de la bondad de su tesis.
- **Amplitud temática:** Como género permite tratar todo tipo de temas. Por eso hay ensayos históricos, filosóficos, científicos, artísticos, literarios, políticos, de costumbres... Pero además, destaca por su VARIEDAD: es variable en cuanto a la **extensión** (desde una columna en un periódico hasta un libro), en sus **formas de publicación** (libro, artículo, colección de ensayos breves del mismo autor, o de varios autores sobre el mismo tema...), en el **tono** (objetivo, crítico, humorístico, satírico, poético...), y en el **enfoque** y la **actitud** (unas veces el autor desea presentar reflexiones profundas sobre la realidad y la vida, otras busca los problemas actuales de la sociedad).
- **No busca la exhaustividad:** la intención del autor es descubrir aquello que no es evidente o ya sabido, pero no persigue con su texto llegar a conclusiones definitivas sobre ningún tema, sino SUGERIR nuevos caminos, mostrar nuevas perspectivas y, sobre todo, provocar la reflexión del lector. (*"Para ser Presidente del Consejo de Ministros no es menester ser un genio". He aquí una proposición que cualquiera de mis lectores habrá oído muchas veces durante su vida. Y puesto que la ha oído, le invito a que medite en ella, y en por qué se teme tanto a las iniciativas de los hombres geniales. Por mi parte, una de las mayores ventajas que veo en las revoluciones es que, elevando a los puestos públicos a hombres de acometividad e iniciativas, hay probabilidades de cambios en el régimen. Y todo cambio me parece socialmente provechoso. (M. de UNAMUNO, "Sobre el rango y el mérito")*
- **Libertad en la estructura interna:** el ensayista no se atiene a ningún esquema convencional, como sucede en los tratados y en los artículos especializados, sino que deja que el pensamiento fluya con entera libertad. Le interesa la viveza de la reflexión y la capacidad del discurso para sugerir constantemente al lector nuevas ideas, profundas e incluso originales. En los ensayos más libres, el principio que da coherencia a la progresión temática es la asociación de ideas; de ahí que aparezcan ejemplos para ilustrar los conceptos y amenizar la lectura, digresiones que desarrollan un asunto secundario, referencias a ideas de otros autores, citas literales, narraciones de anécdotas propias o ajenas, incluso el diálogo.
- **Voluntad de estilo:** Prevalece la peculiar forma de escribir de cada ensayista, con su estilo personal: unas veces utilizan las construcciones largas y encadenadas, con abundante

subordinación, otras prefieren las frases cortas y rápidas; unos buscan la precisión y la claridad, de manera que se acercan más a los estudios y tratados, y otros optan por una expresión más elaborada y más cercana a la creación literaria. En estos últimos se utilizarán recursos retóricos, que contribuyan al propósito de sugerir y mover el ánimo del lector: símiles y metáforas, adjetivación brillante y evocadora, aprovechamiento de los valores connotativos de las palabras, antítesis, paradojas, anáforas, etc. De hecho, cuanto más se aleje del lenguaje objetivo, claro y preciso de los tratados, más se aproximará el ensayo a la consideración de género auténticamente literario.

En resumen, el ensayo es un género que goza de gran difusión en la actualidad, bien aparezca en artículos periodísticos de opinión, o bien en estudios de temática variada, y su éxito se debe a la flexibilidad que ofrece, así como a las posibilidades de adaptación.

Ejercicio: El siguiente texto se ha extraído de la autobiografía de Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*. En ella, el poeta chileno engarza, junto con recuerdos y noticias de su vida, pasajes en los que reflexiona sobre distintos aspectos de la realidad. Éste es uno de ellos. Léelo atentamente y explica de manera argumentada por qué puede considerarse como ensayístico: ¿qué rasgos fundamentales de este género se observan?; ¿cómo se manifiestan estructural y lingüísticamente en el fragmento?

Todo está en la palabra... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció... Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... Son antiquísimas y recientísimas... Viven en el fétetro escondido y en la flor apenas comenzada... Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos... Éstos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz, huevos fritos, con aquel apetito voraz que nunca más se ha visto en el mundo... Todo se lo tragaban con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que aquéllos traen en sus grandes bolsas... Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra, pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras.

EXAMEN RESUELTO DE UN ENSAYO HUMANÍSTICO

Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo. Otros estilos obligaban a que se les pusiera en conexión con los dramáticos movimientos sociales y políticos o bien con las profundas corrientes filosóficas o religiosas. El nuevo estilo, por el contrario, solicita, desde luego, ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos. Son dos hechos hermanos, de la misma oriundez.

En pocos años hemos visto crecer la marea del deporte en las planas de los periódicos, haciendo naufragar casi todas las carabelas de la seriedad. El culto al cuerpo es eternamente síntoma de inspiración pueril, porque sólo es bello y ágil en la mocedad, mientras el culto al espíritu indica voluntad de envejecimiento, porque sólo llega a plenitud cuando el cuerpo ha entrado en decadencia.

Todavía en mi generación gozaban de gran prestigio las maneras de la vejez. El muchacho anhelaba dejar de ser muchacho lo antes posible y prefería imitar los andares fatigados del hombre caduco. Hoy, los chicos y las chicas se esfuerzan en prolongar su infancia y los mozos en retener y subrayar su juventud. No hay duda: entra Europa en una etapa de puerilidad.

El suceso no debe sorprender. La historia se mueve según grandes ritmos biológicos. Sus mutaciones máximas no pueden originarse en causas secundarias y de detalle, sino en factores muy elementales, en fuerzas primarias de carácter cósmico. Bueno fuera que las diferencias mayores y como polares, existentes en el ser vivo –los sexos y las edades–, no ejerciesen también un influjo sobre el perfil de los tiempos. Y, en efecto, fácil es notar que la historia se columpia rítmicamente de uno al otro polo, dejando que en unas épocas predominen las calidades masculinas y en otras las femeninas, o bien exaltando unas veces la índole juvenil y otras la madurez o ancianidad.

Todos los caracteres del arte nuevo pueden resumirse en éste de su intrascendencia que, a su vez, no consiste en otra cosa sino en haber el arte cambiado su colocación en la jerarquía de las preocupaciones o intereses humanos.

José ORTEGA Y GASSET

CUESTIONES

1. RESUMEN

El arte nuevo se caracteriza por su intrascendencia, debido en gran parte a la exaltación de todo lo relacionado con la juventud y el culto al cuerpo. Otros estilos del pasado, entroncados con preocupaciones sociales e

intelectuales, prestigiaban la vejez por lo que suponía de plenitud espiritual; el arte nuevo, en cambio, en una alteración sustancial de la escala de valores (ejemplo de los movimientos pendulares de la historia), pretende retener los valores de la juventud, lo que permite pensar que en Europa comienza una etapa de puerilidad.

2. TEMA Y ORGANIZACIÓN DE IDEAS

El tema del texto podría enunciarse como ‘análisis del rasgo principal del arte de su época (años veinte)’

El contenido se articula en tres grandes partes, de esta manera:

- a) INTRODUCCIÓN (HIPÓTESIS DE TRABAJO): el arte nuevo y sus rasgos infantiles en un mundo viejo.
- b) CUERPO ARGUMENTATIVO (CAUSAS):
 - Relación del arte nuevo con los deportes y juegos.
 - El culto al cuerpo como síntoma de inspiración juvenil
 - El actual prestigio de la juventud
 - Las mutaciones rítmicas de la historia: Pasado = prestigio de la vejez / Presente = valor de la juventud
- c) TESIS (CONCLUSIÓN): Cambio de la jerarquía de valores en Europa, y en consecuencia, actual intrascendencia del arte.

Como bien se puede observar, el texto plantea una estructura de tipo inductivo, donde Ortega parte de una hipótesis de trabajo (en el primer párrafo) acerca de la característica definitoria del arte de su tiempo -debe referirse a los movimientos de la Vanguardia-, que él define como de “intrascendencia”, y mediante una serie de reflexiones que componen el Cuerpo argumentativo (en los párrafos segundo, tercero y cuarto), va analizando las causas; para ello se vale de argumentos analógicos basados en la constante contraposición entre lo pasado, que representa el prestigio dado a las maneras de la vejez, y lo presente, donde se valoran mucho más los esfuerzos por retener la juventud.

Al mismo tiempo, también recurre a otro argumento comparativo, que se refiere a los ritmos cambiantes propios de la naturaleza, a los cuales el hombre se ha plegado siempre a lo largo de su historia.

Al final (último párrafo) se llega a la enunciación de la tesis del texto: el arte es intrascendente porque sólo refleja los valores del momento, que coinciden con un cambio de mentalidad en la vieja Europa, en la que se pretende disfrutar al máximo de los años de juventud tras la penosa experiencia que supuso la 1ª Guerra Mundial.

3.COMENTARIO CRÍTICO (atendiendo, sobre todo, a las ideas del autor, sus matices, importancia, actualidad...)

Ortega y Gasset, pensador y filósofo español contemporáneo, plantea en este texto de carácter expositivo-argumentativo un tema propio de las disciplinas humanísticas: la intrascendencia del arte nuevo, referido al de su propia época. El texto pertenece al género literario del ensayo, ya que se trata de una reflexión meditada con una gran trabazón lógica.

El autor intenta integrar la vida, la razón y la historia para interpretar un fenómeno de su época, y lo que cabría preguntarse es sobre la validez de su teoría en la actualidad, puesto que el texto fue escrito en el seno de la cultura imperante en los años veinte del siglo anterior. Y en efecto, el culto al cuerpo y la necesidad de prolongar la juventud mantiene a día de hoy un enorme mercado, donde las ideas de rechazar todo lo posible los años de la vejez se convierten en obsesión por frecuentar gimnasios, llevar una vida activa y cuidar el aspecto corporal, desde el interior –con una dieta sana-, hasta el exterior, con la abundante gama de productos que frenen la caída del cabello, o que aportan vitaminas y minerales para evitar la oxidación de las células, o que eliminan las arrugas de la piel, o que la estiran, la cambian de pigmentación o la moldean a gusto del consumidor, y aquí entra incluso en juego la llamada medicina dermoestética. A todo ello se añade y lo complementa la afición a los deportes, que mueve a gente de todas las edades (*hemos visto crecer la marea del deporte en las planas de los periódicos*), lo que supone grandes negocios y movimientos de importantes sumas de dinero, además de que también presupone la existencia de un estado del bienestar en Europa que permite al simple trabajador disponer de tiempo de ocio y acceder a esos espectáculos, o bien pagarse sus aficiones.

El estudio o la reflexión acerca de la historia nos puede hacer coincidir con el análisis de Ortega y Gasset que aparece en el texto: *la historia se columpia rítmicamente del uno al otro polo... exaltando unas veces la índole juvenil y otras la de madurez o ancianidad*, de manera que observamos cómo existe en la sociedad un sentimiento de auténtica repulsión respecto a la vejez y hacia las personas que han llegado a ella, y que no se valora ni su experiencia de la vida en el momento de dar consejos, ni se encuentra ningún prestigio en esta etapa vital, y prueba de ello es el uso eufemístico del propio lenguaje que, al denominar “personas mayores o de la tercera edad” a los ancianos, sólo demuestra el afán de los jóvenes y maduros por ocultarlos y considerarlos un lastre y un problema, que desaparece al ser engullidos en una residencia.

En síntesis, Ortega ya presentaba en los años veinte una primera aproximación al tema del cambio en los valores de la sociedad europea, y aunque él se refiriera a una de sus manifestaciones, la del “arte nuevo”, no deja por ello de ser certero el análisis que nos coloca en la actualidad en uno de los extremos del movimiento del péndulo que representa el devenir de la historia; esperemos que, dentro de un tiempo, se llegue a alcanzar una mayor armonía en la convivencia, tanto entre las personas de diferentes edades como de distinto sexo

Ejercicio: Elabora el resumen, la estructura y el tema del siguiente ensayo; además, realiza el comentario crítico fundamentado de la tesis allí expuesta (fíjate en la fecha del libro al que pertenece este fragmento: 1949):

Para probar la inferioridad de la mujer, los antifeminsitas han apelado no sólo a la religión, la filosofía y la teología, como antes, sino también a la ciencia: biología, psicología experimental, etc. A lo sumo, consentían en aceptar al otro sexo la "igualdad en la diferencia". Esta fórmula, que ha hecho fortuna, es muy significativa. Es exactamente la que utilizan, a propósito de los negros de América, las leyes Jim Crpw; pero esa segregación pretendidamente igualitaria sólo ha servido para introducir las discriminaciones más extremas. Esa coincidencia no es nada casual; ya se trate de una raza, de una casta, de una clase o de un sexo reducidos a una condición inferior, los procesos de justificación son los mismos. "El eterno femenino" es el homólogo del "alma negra" y del "carácter judío". Por otra parte, el problema judío, en su conjunto, es muy distinto de los otros dos. Para el antisemita, el judío no es tanto un inferior como un enemigo, y no le reconoce ningún lugar propio en este mundo; más bien desea aniquilarlo. Pero hay analogías profundas entre la situación de las mujeres y la de los negros; unos y otros se emancipan hoy día de un mismo paternalismo, y la casta que ha sido dueña quiere mantenerlos en "su lugar", es decir, en el lugar que ha elegido para ellos; en los dos casos se explaya en elogios más o menos sinceros acerca de las virtudes del "buen negro", del alma inconsciente, infantil y riente del negro resignado, y de la mujer "verdaderamente mujer", es decir, frívola, pueril e irresponsable, la mujer sometida al hombre. En los dos casos extrae argumentos del estado de hecho que ha creado. Se conoce la salida de Bernard Shaw: "el norteamericano blanco -ha dicho, en síntesis- relega al negro al grado de lustrabotas y deduce de ello que sólo sirve para ser un lustrabotas". Este mismo círculo vicioso se encuentra en todas las circunstancias análogas: cuando se mantiene a un individuo o grupo de individuos en situación de inferioridad, es un hecho que es inferior, pero habrá que ponerse de acuerdo acerca del alcance de la palabra SER; la mala fama consiste en darle un valor sustancial cuando tiene el sentido dinámico hegeliano: SER es haber devenido, es haber sido hecho tal cual se manifiesta.

Sí, las mujeres, en conjunto, SON hoy día inferiores a los hombres, es decir, que su situación les abre menos posibilidades: el problema consiste en saber si ese estado de cosas debe perpetuarse. Muchos hombres lo desean; no todos se han despojado aún de su actitud. La burguesía conservadora sigue viendo en la emancipación de la mujer un peligro que amenaza su moral y sus intereses. Ciertos machos temen la competencia femenina.

Simone de BEAUVOIR, *El segundo sexo*

EXAMEN RESUELTO: SELECTIVIDAD 2002

TEXTO

Yuste torna a detenerse y sonrío:

- La eternidad...

Yuste tira del bolsillo una achatada caja de plata. En la tapa, orlada de finos roleos de oro, un niño se inclina sobre un perro y lo acaricia amorosamente. Yuste, previos dos golpecitos, abre la tabaquera y aspira un polvo. Luego añade:

- La eternidad no existe. Donde hay eternidad no puede haber vida. Vida es sucesión; sucesión es tiempo. Y el tiempo -cambiante siempre- es la antítesis de la eternidad -presente siempre.

Yuste pasea absorto. El viejo reloj suena una hora. Yuste prosigue:

- Todo pasa. La sucesión vertiginosa de los fenómenos no acaba.

Los átomos en eterno movimiento crean y destruyen formas nuevas. A través del tiempo infinito, en las infinitas combinaciones del átomo incansable, acaso las formas se repitan; acaso las formas presentes vuelvan a ser, o éstas presentes sean reproducción de otras en el infinito pretérito creadas.

La voluntad, José Martínez Ruiz "AZORÍN"

PREGUNTAS

1. Escriba un breve resumen del texto.
2. Indique el tema y la organización de las ideas del texto.
3. Comentario crítico sobre el contenido del texto
4. Responda a una de las dos cuestiones siguientes:
 - a) Explique las funciones sintácticas que se establecen entre los elementos del siguiente fragmento:
La eternidad no existe. Donde hay eternidad no puede haber vida.
 - b) Analice las funciones de los adjetivos presentes en las frases siguientes: *achatada caja / viejo reloj / tiempo infinito / infinitas combinaciones*
5. Responda a una de las dos cuestiones siguientes:
 - a) Características de la Generación del 98
 - b) Describa las características de género de la novela.

RESPUESTAS

1. Yuste camina solo y dialoga consigo mismo meditando sobre el significado de la eternidad, mientras aspira tabaco. Concluye con la reflexión de que el tiempo es la sucesión, enemigo de la eternidad, y además, que el nacimiento crea la vida.

2. El tema podría enunciarse como la reflexión sobre la eternidad, es decir, el autor Azorín, bajo la figura del personaje de Yuste, expone su teoría filosófica según la cual la eternidad no puede existir porque se opone a la vida. De esta forma, el texto adquiere la forma de una especie de ensayo de tema filosófico: el del movimiento como creador de vida.

La estructura correspondería al siguiente esquema:

1. Introducción:
 - 1.1. Presentación del personaje
 - 1.2. Actuación del mismo: paseo, toma de rapé, monólogo
2. Desarrollo
 - 2.1. Concatenación de ideas
3. Conclusión: Exposición de la tesis filosófica

El texto se organiza en forma de un ensayo, de manera que el diálogo que muestra podría hacer pensar en una especie de monólogo del personaje consigo mismo, si la presencia de guiones no presagiara una posible intervención, anterior o posterior, de otro personaje, posiblemente del llamado Antonio Azorín.

La estructura del texto se corresponde, por tanto, con la propia de un ensayo o texto expositivo-argumentativo: una introducción, en la que se presenta al personaje y sus acciones reflexivas: “Yuste torna a detenerse ... luego añade”; un desarrollo, en el que se produce una concatenación de ideas mediante anadiplosis: “La eternidad no existe. Donde hay eternidad ... presente siempre”; y finalmente una conclusión, en la que se expone la idea filosófica del autor: “Yuste pasea absorto ... infinito pretérito creadas”.

El fragmento, sin embargo, no presenta esta estructura definida de manera clara, ya que la intervención de Yuste se considera ya iniciada, aunque sí se sintetiza el tema en una última idea final.

3. El texto objeto de análisis se incluye en la obra *La voluntad* del escritor de la Generación del 98 José Martínez Ruiz “Azorín”. Desde el punto de vista de la tipología textual, se trata de una novela, pero que presenta rasgos muy cercanos a los del ensayo de tema filosófico, por lo que no aparece una clara distinción entre éste y la narrativa, característica muy típica de los autores noventayochistas

Azorín fue un hombre muy preocupado por el paso del tiempo, y éste será un tema muy común a lo largo de su obra. En este fragmento en concreto, trata el tema de la vida en el sentido de sucesión temporal; de esta forma, se puede percibir la angustia que el propio autor siente, bajo la contrafigura de Yuste: “Y el tiempo cambiante siempre es la antítesis de la eternidad”. Por lo tanto, el tema queda delimitado con claridad, y se centra en la reflexión filosófica -y casi religiosa o mística- de la existencia o no de la eternidad.

La vida es entendida como un suceder, puro cambio: “Vida es sucesión”, a imitación del filósofo presocrático Heráclito de Éfeso, para quien “todo fluye, nada permanece”. Esta concepción de la vida opuesta a la eternidad puede dejar entrever una posible crítica a la religión, de forma que el hecho de que “la eternidad no existe” provoca que nada pueda ser inmune al paso del tiempo, lo cual destruye la idea o creencia de los seres inmortales.

La preocupación por el paso del tiempo permite concebirlo como un enemigo sin escrúpulos, destructor y creador de vida a la vez. Al igual que Demócrito, que sostenía que el movimiento creaba: “Los átomos en eterno movimiento crean y destruyen formas nuevas”, así concibe Azorín la existencia: como un movimiento perpetuo, nunca detenido, un movimiento de átomos al que transforma la religión con sus ideas de un principio y un final, de un Dios que cuida a sus criaturas y que les promete la vida eterna de sus almas. Ésa ha sido la verdadera obsesión de muchos de los hombres del 98, o quizás podríamos decir de muchas personas en general: la de desear creer en la inmortalidad y la eternidad, y no poder hacerlo por falta de pruebas racionales, y de ahí la constante preocupación por la vejez y la muerte. La ciencia demuestra cada día que el universo se encuentra, como desde sus comienzos, en plena destrucción y creación, ya que los elementos químicos en general, que son la base de todo, incluida la vida orgánica, surgen de los hornos nucleares de las estrellas, y de su expansión por el espacio en su explosión final, en su muerte como tales estrellas. Todos respondemos, pues, a un ciclo determinado de nacimiento-vida-muerte, y la gran pregunta es si esas formas, llámense átomos, animales, personas, vuelven a existir en ese continuo carrusel del tiempo: “acaso las formas se repitan”, dice Yuste, con lo cual deja entornada la

puerta hacia otra de las ideas planteadas por los noventayochistas y otros autores de principios de siglo, la de la reencarnación: “acaso las formas presentes vuelvan a ser, o ... sean reproducción de otras en el infinito pretérito creadas”; tal vez abandonada la creencia de un cielo o un infierno a la manera tradicional cristiana, para algunas personas sea esta idea de la reencarnación el consuelo que necesitan para desechar el miedo a la muerte.

En conclusión, este texto es una muestra de la preocupación que ha acompañado al hombre en casi todas las épocas de su existencia: su inmortalidad en un supuesto espacio eterno; pero, como acaba descubriendo Yuste, la respuesta no se encuentra en una eternidad quieta, estática, sino en el dinamismo de un tiempo que nunca se detiene, en la continua transformación de las cosas, que, si bien por un lado hace sospechar de la enorme debilidad de los humanos, puesto que somos mortales, por otro aún gusta pensar en la posibilidad de que nunca nos acabemos del todo, de que nunca desaparezcamos, y de que volvamos quizás en otra forma, con otra apariencia, pero, según estas ideas filosóficas y religiosas orientales de la reencarnación, siendo nosotros mismos.

4. Funciones sintácticas: *La eternidad no existe. Donde hay eternidad no puede haber vida.*

Enunciado formado por dos oraciones independientes: La oración 1: “la eternidad no existe”, es simple, bimembre, predicativa, activa, intransitiva, no pronominal, enunciativa, negativa. Se compone de un SN sujeto: “la eternidad”, y de un SV Predicado: “no existe”, formado por un núcleo verbal “existe”, que aparece complementado por un S.Adv. en función de modalizador oracional de negación “no”.

La Oración 2: “Donde hay ... vida” es Compleja, ya que incluye una Proposición Subordinada Adverbial en función de CCLugar: “donde hay eternidad”. Esta Proposición es impersonal, y el SV Predicado lo forma el núcleo verbal “hay”, que aparece complementado por un SN en función de CD: “eternidad”, y también el SAdv “donde”, en su doble función de nexo introductor de la proposición y de CCLugar del verbo “hay”.

Por su parte, el Núcleo Verbal de la Oración Compleja está formado por la perífrasis verbal de posibilidad “puede haber”, que se complementa con el modalizador negativo “no” y un SN como CD: “vida”. Esta Oración Compleja no lleva sujeto porque es impersonal de verbo existencial (haber).

La proposición subordinada es impersonal, predicativa, activa, transitiva, enunciativa, afirmativa, y la oración compleja, impersonal, predicativa, transitiva, enunciativa negativa.

Funciones de los adjetivos: Los adjetivos propuestos para analizar funcionan todos como adyacentes, pero conviene distinguir sus características; en los sintagmas “achatada caja” y “viejo reloj” parece que son explicativos, ya que van delante del sustantivo y únicamente describen el objeto al que califican; no obstante, no pueden ser epítetos, ya que no señalan una cualidad inherente a esos sustantivos (un reloj puede ser nuevo, y una caja presenta multitud de formas). Sin embargo, el adjetivo “infinitas” en “infinitas combinaciones” sí se trata de un epíteto, es explicativo y va antepuesto. Y en cuanto al calificativo “infinito” en la secuencia “tiempo infinito”, en ese contexto también es un epíteto con valor explicativo, aunque vaya pospuesto, como si fuera especificativo. Son licencias que se permiten los autores literarios.

5. Ver apuntes de Literatura.