



EMBAJADA
DE ESPAÑA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EN ITALIA, GRECIA Y ALBANIA

TEXTOS para las Secciones españolas en Italia



12 dic

educacion.gob.es

**Textos para
las Secciones
españolas en
Italia**

2012

Créditos

Dirección

Ignacio Sánchez Cámara
Consejero de Educación en Italia, Grecia y Albania

Es una publicación de:

Catálogo de publicaciones del Ministerio:
mecd.gob.es

Catálogo general de publicaciones oficiales:
publicacionesoficiales.boe.es



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Subsecretaría
Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Documentación y Publicaciones
Edición: 2012
NIPO: 030-12-388-4
DOI: 10.4438/030-12-388-4

Embajada de España en Italia
Consejería de Educación

Maquetación

RAC 2012

Corrección tipográfica

Rafael Alba Cascales
Francisco Fernando Latorre Romero

Autores

Rafael Alba Cascales
Asesor técnico. Roma.
Margarita Isabel Asensio Pastor
Sección Convitto "Umberto I". Turín.
Francisco Fernando Latorre Romero
Sección Liceo "Virgilio". Roma.
Carmen Pérez Fernández
Sección Liceo "Carlo Botta". Ivrea.
María del Carmen Solanas Jiménez
Sección Liceo "Pitagora". Cagliari.
Paz Vázquez Lareo
Sección Liceo "Giovanni Meli". Palermo.
María Viñas Velasco Brogeras
Sección Liceo "Margherita de Castelvi". Sassari.
José Manuel Vigil Estrada
Sección Liceo "Virgilio". Roma.

Reconocimiento de créditos

Todos los textos incluidos son propiedad de sus respectivos autores. Se reproducen conforme al artículo 32.1 de la LPI, con fines docentes.

Todas las imágenes utilizadas en esta publicación, salvo indicación contraria a pie de imagen, pertenecen al Banco de imágenes del INTEF.
<http://recursostic.educacion.es/bancoimagenes/web/>

Esta publicación se puede descargar desde:
<http://www.educacion.gob.es/italia>
consejeria.it@educacion.es



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/>

Este obra se distribuye bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported

Los artículos, su contenido y las opiniones expresadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

Ejemplar gratuito

Índice

5

Presentación

7

El grupo de trabajo

9

Modernismo y Generación del 98

María Viñas Velasco Brogeras

37

Poesía de Vanguardia y Generación del 27

María del Carmen Solanas Jiménez

Paz Vázquez Lareo

Narrativa y poesía a partir de la Guerra Civil

Rafael Alba Cascales

Francisco Fernando Latorre Romero

Teatro del siglo XX

Carmen Pérez Fernández

José Manuel Vigil Estrada

Literatura hispanoamericana

Margarita Isabel Asensio Pastor

Bibliografía y enlaces recomendados

59

85

111

129



Italia



Consejería de Educación



Secciones Internacionales



Centro de Recursos



Centros

Presentación

Consejería de Educación en Italia

El programa de Secciones españolas en Italia cuenta ya con veinte años de historia. Por éste ha pasado un número importante de alumnos y alumnas italianos que, gracias a él, han conocido, desde una perspectiva más completa a la que pueden acceder el resto de alumnos del sistema educativo italiano, la lengua y la cultura españolas, a través del estudio de la literatura, la geografía y la historia de España, impartida además por profesionales españoles.

Tras funcionar como un programa experimental durante un buen número de años, finalmente, en 2010, los Ministerios de Educación de ambos países firmaron un Memorando de Entendimiento que reconocía oficialmente las Secciones españolas en Italia.

Se hace necesario, más que nunca, que los profesionales que están impartiendo la materia de Lengua y Literatura española en las Secciones cuenten con un material de apoyo a su trabajo de aula, que permita además aunar y cohesionar los objetivos, los contenidos y la forma de evaluar a los alumnos que se han venido estableciendo a lo largo de estos años, siempre con la dificultad añadida de tener que convivir con una dispersión geográfica importante. Es además imprescindible contar con un material específico para el programa: los manuales editados en España no siempre son los más indicados para una realidad que obviamente no es idéntica a la de los alumnos españoles.

Un grupo de profesores ha decidido ponerse manos a la obra y, sabiendo que la tarea no era sencilla, intentar producir una primera versión de lo que, en el futuro, esperamos que se convierta en el manual oficial y completo de uso para nuestros estudiantes en el programa de Secciones en Italia. El proyecto es ambicioso, pero necesario. Por ello, a pesar de ser conscientes de que el trabajo no ha hecho más que

comenzar, se ha decidido publicar una primera versión del material, lógicamente incompleta (entre otras cosas, se ha decidido comenzar por el último año del programa, visto su carácter terminal orientado a la superación de la IV prueba del Examen de Estado) que tiene por objetivo poner la semilla de una aproximación ulterior más amplia que permita incluir los contenidos lingüísticos y literarios desde, si es posible, el primer año hasta el último.

El producto que presentamos, por tanto, no debe ser considerado como un material finalizado: es un pretexto, o un para-texto, que debe ser analizado, puesto en práctica y utilizado, completado con más materiales de aula, pero en el que los alumnos pueden encontrar modelos y ejemplos válidos de comentario de texto con un contenido teórico resumido y reducido, que podrá siempre ser completado por cada docente según las características específicas de su grupo y de su realidad y entorno.

Somos conscientes de que la selección realizada no es exhaustiva, no agota las posibilidades ni los contenidos que pueden ser objeto de estudio durante el curso escolar: hemos sido muy selectivos para poder poner en marcha un proyecto que esperamos que sea el inicio de un trabajo colaborativo y cooperativo entre los profesionales que se esfuerzan día a día en esta fabulosa aventura que representa la posibilidad de difundir nuestra lengua y cultura fuera de nuestras fronteras.

El grupo que ha elaborado el material es diverso, como diversos son los modos de afrontar los contenidos que se encuentran en las páginas siguientes. Como hemos dicho más arriba, ésta es la primera aproximación a unos materiales y contenidos comunes, compartidos, que engloben las experiencias diversas del profesorado que está trabajando en las

distintas Secciones repartidas por el territorio italiano, desde Maglie hasta Turín, pasando por las islas.

Dado que hasta la fecha no existe aún un currículo definitivo para el programa en Italia, el grupo se ha inspirado en las programaciones sugeridas de los distintos Seminarios y Grupos de Trabajo que se han llevado a cabo durante la ya larga historia del proyecto, que además cumple sobradamente con lo especificado en la Resolución de 11 de junio de 2011, de la Secretaría de Estado de Educación y Formación Profesional, por la que se aprueban las orientaciones curriculares de las enseñanzas de «Lengua Española y Literatura» y de «Geografía e Historia de España» para los programas de educación en el exterior que, en el marco de sistemas educativos extranjeros, conducen a la obtención de los títulos españoles de Graduado en Educación Secundaria Obligatoria y de Bachiller.

Es nuestra esperanza que en breve término, gracias a la firma del Memorando, se llegue al acuerdo definitivo de doble titulación que permita que los alumnos italianos obtengan el título de Bachiller y que los alumnos españoles comiencen a aproximarse a la lengua y cultura italianas, llegando también a la obtención del Diploma de Examen de Estado. Los tradicionales lazos históricos que unen nuestros dos países lo justifican sobradamente.

Estamos seguros de la utilidad práctica y de la calidad pedagógica del trabajo que presentamos en las siguientes páginas. Aceptaremos también todas las sugerencias de mejora que se puedan aportar para conseguir que este material se convierta en una herramienta lo más útil posible para todos los alumnos y profesores que están involucrados en el programa de Secciones en Italia, a los que, desde aquí, queremos agradecer sinceramente su trabajo de promoción de la lengua y la cultura españolas.

El grupo de trabajo

Esta antología de textos es el fruto de un grupo de trabajo certificado por el INTE F formado por profesoras y profesores de las Secciones españolas en Italia y que se ha coordinado a través de la Consejería de Educación de España en Roma. La redacción de este libro nació de la inquietud de proporcionar a todos los profesores que trabajan en las secciones dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en Italia y a sus alumnos, un material unificado y válido para el estudio de la literatura contemporánea en lengua española a través de sus autores y del comentario de sus textos.

Hace ya algunos años se creó este grupo de trabajo que pretendía continuar trabajando durante el año escolar en la coordinación de la materia de Lengua y Literatura española, más allá del puntual encuentro anual que organiza la Consejería para los profesores de las Secciones. En estos encuentros se había señalado la necesidad de una mayor coordinación y unificación del trabajo en las aulas dependientes de la Consejería y nació la idea de crear unos materiales que hiciesen más fácil y claro para los alumnos el comentario de texto literario y que a la vez sirviese de referencia a los profesores para su labor didáctica. La gran dispersión geográfica de las Secciones españolas (Cagliari, Ivrea, Maglie, Palermo, Roma, Sassari y Turín [2]) hace en ocasiones complicado un contacto directo que ayude a compartir problemas y soluciones, materiales, metodología, etc. Por otra parte, la lejanía con España provoca a veces inevitables retrasos a la hora de conseguir los libros de lectura obligatoria, dificultando notablemente la labor de todos.

El presente libro ha sido elaborado con la intención de que sea el primero de una serie de materiales que seguirán y que lo completarán. Es por tanto, un trabajo que no damos por concluido completamente. Más bien esperamos en un futuro próximo añadir todos aquellos autores y textos que forman el corpus de las lecturas obligatorias para el Examen de Estado y otras que ayudan a que el alumno tenga una visión completa de lo fundamental de la literatura en español y, principalmente, de la literatura española.

Como podrán ver, aunque el grueso de la antología lo forman los textos, cuenta también con una

introducción teórica que abre cada bloque temático y además se desarrolla completamente el comentario de uno de los textos seleccionados en cada tema. En relación al comentario de textos hemos optado por seguir la estructura propuesta en la cuarta prueba del Examen de Estado en Italia. De este modo, no sólo se incluye un comentario completo, sino también sugerencias para trabajar el texto desde un punto de vista teórico y lingüístico (ya que estas son las preguntas de la cuarta prueba: comentario, teoría y cuestión lingüística). Otra de las decisiones que en su día tuvimos que tomar fue si presentábamos un único método de comentario unificado o si presentaríamos una mayor variación en su desarrollo. Hemos optado por esto último, pensando que respondía a la realidad en las aulas de las Secciones y que sería más atractivo para los profesores contar con una variedad en los puntos de vista, pudiendo elegir el modo que más se adaptase a su experiencia personal. Nos pareció conveniente también que los alumnos pudieran apreciar la variedad y riqueza en esta técnica de análisis textual.

El grupo de profesores que ha elaborado estos textos lo ha hecho teniendo en cuenta años de experiencia de docencia en el área de Lengua y Literatura española en las Secciones de Italia, por lo que esperan que su aplicación práctica en las clases sea fácil y que resulte útil. Sería óptimo poder contar en el futuro, para la elaboración del próximo trabajo, con las sugerencias o críticas de los profesores que la usarán, lo cual pueden hacer directamente en Aula Internacional, la plataforma digital del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte que se ha usado para el grupo de trabajo, o bien enviando un correo electrónico directamente a la Consejería a la atención de la Asesoría técnica de Lengua española.

Sólo nos queda desear:

Buon lavoro!

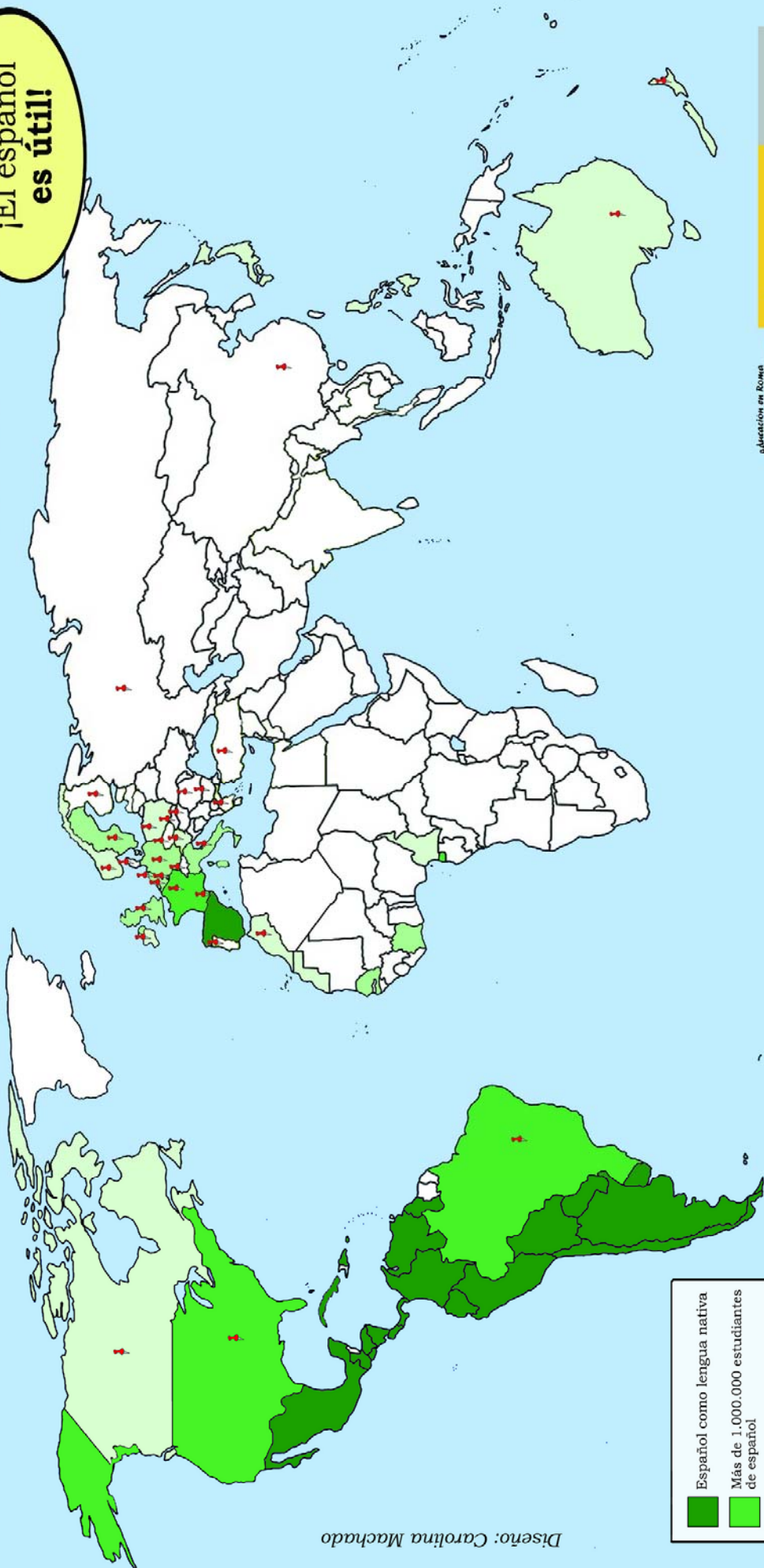
Italia, noviembre de 2012

Los componentes del equipo pedagógico
del Grupo de Trabajo

El español en el mundo

Y tú, ¿hablas español?

¡El español es útil!



Diseño: Carolina Machado

	Español como lengua nativa
	Más de 1.000.000 estudiantes de español
	Más de 100.000 estudiantes de español
	Más de 10.000 estudiantes de español
	Consejería de Educación



CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

<http://www.educacion.gob.es/italia>

Modernismo y Generación del 98

Entre 1890 y 1914 se produjo una serie de profundos cambios sociales y culturales en todo el mundo occidental: grandes progresos técnicos y científicos, rápido crecimiento industrial y urbano, difusión de las teorías socialistas y anarquistas... En el ámbito del pensamiento, tuvo lugar la crisis del positivismo y del racionalismo: el individuo duda de que la ciencia y la razón humanas basten para explicar y conocer el mundo. Como consecuencia de ello aparecieron las corrientes irracionistas y vitalistas que intentan explicar la vida desde una perspectiva subjetiva e individualista: su pensamiento giraba en torno a la existencia humana, que es dolor (Schopenhauer), angustia vital (Kierkegaard), en un mundo sin Dios (Nietzsche). Se produce el auge del irracionismo, del exotismo, que se materializa en la exaltación del sentimiento.



Imagen:
Casa donde vivió Antonio Machado en Baeza (Jaen).
Fotógrafo:
Miguel de la Fuente López
Fuente:
Banco de imágenes del INTEF

Índice

Finales del siglo XIX, principios del XX: Contexto histórico-cultural

Modernismo

- Orígenes
- Temas
- Lenguaje literario
- Representantes: Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez

La Generación del 98

- Integrantes
- Características comunes. Temas.
- Concepto generacional
- Representantes: Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, José Martínez Ruíz "Azorín", Pío Baroja

Texto comentado: Antonio Machado

Otros textos poéticos propuestos para comentario

Texto comentado: Miguel de Unamuno

Otros textos narrativos propuestos para comentario

Introducción: Contexto histórico-cultural

Entre 1890 y 1914 se produjo una serie de profundos cambios sociales y culturales en todo el mundo occidental: grandes progresos técnicos y científicos, rápido crecimiento industrial y urbano, difusión de las teorías socialistas y anarquistas... En el ámbito del pensamiento, tuvo lugar la crisis del positivismo y del racionalismo: el individuo duda de que la ciencia y la razón humanas basten para explicar y conocer el mundo. Como consecuencia de ello aparecieron las corrientes irracionistas y vitalistas que intentan explicar la vida desde una perspectiva subjetiva e individualista: su pensamiento giraba en torno a la existencia humana, que es dolor (Schopenhauer), angustia vital (Kierkegaard), en un mundo sin Dios (Nietzsche). Se produce el auge del irracionalismo, del exotismo, que se materializa en la exaltación del sentimiento.

En el plano histórico, podemos destacar como eventos definitorios de la época las derrotas militares en Cuba y Filipinas, que generan una opinión pública de pesimismo y derrotismo. También se inicia la guerra con Marruecos (1909), larga y costosa, que supondrá un gran desgaste político a la monarquía. El panorama se completa con la creciente agitación social y el auge de los movimientos obreros (anarquistas, socialistas...).

En el campo de la literatura coexisten dos movimientos literarios, que coinciden en el espacio, en el tiempo y en algunos cultivadores, aunque de tendencia diferenciada: Modernismo o Generación del 98.

Modernismo

El término *Modernismo* hace referencia a una serie de tendencias artísticas europeas y latinoamericanas que revolucionaron el arte de finales del siglo XIX y principios del XX y que, ofreciéndose como alternativa a la literatura burguesa y realista de la segunda mitad del XIX, consistía en la búsqueda de nuevas formas y de la belleza ornamental. Este movimiento surge en Hispanoamérica y llega a España de la mano del poeta nicaragüense Rubén Darío.

Las actitudes de los escritores ante este panorama social podemos resumirlas en dos:

- Algunos manifestarán en sus obras su oposición al sistema de una forma explícita, adoptando una actitud de rebeldía política (el poeta cubano José Martí, por ejemplo).
- Pero la mayoría expresará su disconformidad mediante el aislamiento de esa sociedad con la que no comparten casi nada. Ese aislamiento será de muchos tipos, pero predominarán las posturas que recrean mundos aristocráticos propios ya de otros tiempos (Valle-Inclán en *Sonata de Otoño*, por ejemplo) o mundos exóticos orientales (Villaespesa o Marquina).

Orígenes

Confluyen influencias de dos corrientes poéticas francesas:

- Parnasianismo* (cuyo máximo representante es Théophile Gautier) es un movimiento que buscaba en el arte belleza, disciplina, armonía y equilibrio formal; de ahí procede la afición modernista por el verso brillante y bien construido. Surge hacia 1860 como una reacción contra los excesos de subjetividad y sentimentalismo de los románticos, propugnando el arte por el arte, una poesía objetiva en la que no entran los sentimientos ni la ideología. Temáticamente, la poesía parnasiana evocó pueblos y culturas antiguas y ambientes exóticos.
- Simbolismo* (que tiene como máximo exponente a Paul Verlaine), es un movimiento que destacaba en la poesía su musicalidad e intimismo, valiéndose para ello del uso de símbolos, como ya habían hecho previamente los poetas románticos: imágenes o realidades físicas que sugieren ideas, sentimientos o estados de ánimo (como el ocaso y el otoño, que simbolizan muerte y decadencia). Hacia 1870 empezó a cambiar la sensibilidad y se inició la búsqueda de un nuevo lenguaje basado en la sugerencia: los poetas simbolistas aspiraban a reemplazar los procedimientos de la razón por las vías de la intuición, tratando de plasmar una visión subjetiva de la realidad.

Como resultado, el Modernismo tendrá como objetivos la búsqueda de la belleza y la evasión de la realidad cotidiana.

Se puede hablar de un modernismo canónico -más

esteticista, sensorial e influido por el Parnasianismo francés- y un modernismo tardío o postmodernismo -menos esteticista, más íntimo, de cierto compromiso e influido por el simbolismo. A esta última versión del movimiento se adscribirán los poetas españoles: modernismo más tardío y simbolista. Estarían dentro de esta línea los primeros poemarios de J. R. Jiménez y las *Soledades, galerías y otros poemas* de A. Machado.

Temas de la poesía modernista

El poeta, como figura transcendente, conocedora del secreto del mundo, de la armonía del universo, de la Poesía.

Mundos de belleza, representados en espacios y tiempos lejanos, exóticos, que se convierten en referencias culturales, en palabras que encierran posibilidades evocativas de mundos sacralizados por la poesía: la Grecia clásica, la Edad Media, la Francia de Versalles, el oriente de China y Japón...

El erotismo, como elemento transgresor y provocador de los valores burgueses, sobre todo mezclado con el elemento religioso.

La naturaleza, el paisaje, no como algo estático, sino sorprendido en un momento, lleno de personas, vivo y sobre todo como expresión o reflejo de la armonía universal.

El arte, “lo artificioso”: la música, la pintura, construcciones imaginarias: palacios, jardines.

En el Modernismo americano, aparece el tema indígena: la exaltación de los antiguos héroes americanos (Caupolicán) o la naturaleza.

También defendieron el *cosmopolitismo* como una faceta más de la necesidad de evasión.

Otro tema importante lo constituye la expresión de la *intimidad personal*: la melancolía, la nostalgia, el hastío y la tristeza resultan manifestaciones del malestar existencial.

Lenguaje literario

El modernismo supuso una gran renovación en el lenguaje literario. Primera la concepción del lenguaje literario como algo diferenciado del

lenguaje común: la palabra se convierte en el principal instrumento para crear belleza. Se intenta reflejar mediante la palabra múltiples valores sensoriales (auditivos, visuales, olfativos, etc...) Por ello, el lenguaje se carga de cultismos, adjetivación brillante, colorista y sensorial, recursos estilísticos (metáforas, onomatopeyas, aliteraciones...): una revolución parecida a la que se produjo en el Barroco. Es muy característico el uso de la *sinestesia*: figura emparentada con la metáfora, que consiste en la asociación de elementos que provienen de diferentes dominios sensoriales.

La métrica también evoluciona, para adaptarse a los requisitos modernistas, mostrando una clara predilección por los versos de arte mayor. También recuperan viejas formas métricas (como el hexámetro clásico), crean otras nuevas y en su búsqueda de libertad métrica preparan el terreno al verso libre.

Representantes

Manuel Machado, Antonio Machado (en la primera etapa de su trayectoria poética), Juan Ramón Jiménez (también en la primera etapa de su trayectoria poética), Ramón del Valle-Inclán (en sus inicios, en los que destaca la serie de novelas *Sonatas*).

Rubén Darío (1867-1916)

Se le considera el gran poeta modernista, el gran renovador de la poesía en lengua española. Americano, español, cosmopolita, no sólo en su obra sino en su vida, representa la encarnación de la época: viajero, periodista, diplomático, sibarita, vividor, triunfador y perdedor, paseó por Europa y América y se identificó con Francia, España y todos los países de la América hispana. Su producción se divide en tres etapas:

Azul (1888): Marca el comienzo de la nueva escuela poética y su título es una adhesión al arte simbolista de la sugerencia (*Azul* = misterio, ideal y pureza). Esta obra presenta cierta raíz romántica con notas de imaginación y fantasía, recuperando también la estética del gongorismo y las inquietudes estéticas del Parnasianismo. Mezcla lo europeo y lo americano: motivos mitológicos y sonetos dedicados a Walt Whitman o a Caupolicán.

Prosas profanas (1896): Establece el paradigma de la aristocracia y la artificiosidad alcanzado por la poesía modernista, donde los versos reflejan un mundo preciosista y galante. Predomina la musicalidad y la experimentación con la rima y el metro.

Cantos de vida y esperanza (1905): Obra que testimonia su desencanto final, tanto vital como poético. El pesimismo sustituye al entusiasmo anterior y esta angustia lo acerca a lo religioso.

Antonio Machado (1875-1939)

Antonio Machado sigue una trayectoria personal y literaria que le lleva de los tonos modernistas y la vivencia interior a una progresiva toma de conciencia de la realidad, que le acerca al paisaje y a las gentes de España. Destacamos el hecho de que en él la vida y la literatura se confunden como una experiencia única: la poesía se convierte en el reflejo de un viaje interior que recoge cada una de las vivencias que en el poeta provocan los sucesos de su vida.

Nació en Sevilla en 1875. Su familia, que pertenecía ideológicamente a la burguesía liberal de finales del siglo XIX, se trasladó a Madrid en 1883 y tanto Antonio como su hermano Manuel asistieron a las clases de la *Institución Libre de Enseñanza*, de la cual su abuelo había sido cofundador. Sin embargo, Antonio no obtuvo su título de bachiller hasta el año 1900, tras su primer viaje a París acompañado de Manuel. En esta ciudad los dos hermanos trabajaron como traductores y tuvieron oportunidad de conocer a los poetas simbolistas franceses. Un nuevo viaje a París en 1902 le permitió conocer a Rubén Darío, quien se encontraba en la ciudad debido a su trabajo en el consulado de Guatemala.

Se considera que la primera etapa de su trayectoria poética corresponde a la publicación de *Soledades* (1903), que con algunos cambios que le van alejando del Modernismo se vuelve a publicar en 1907 con el nombre de *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Ésta se identifica con un Modernismo de corte intimista en el que destaca el uso de símbolos.

Esta etapa se puebla de símbolos que se alinean en tres grandes bloques temáticos:

- el paso del tiempo, que es el tema por

excelencia en la obra machadiana, considerado siempre como algo vivo (el paréntesis entre el nacimiento y la muerte), materializado como el camino de la vida;

- el paisaje, en el que los elementos de la Naturaleza se personifican para entablar un constante diálogo con el poeta, pues se da una estrecha correlación entre el paisaje y sus estados de ánimo;
- la autobiografía interior, donde encontraríamos el tema del amor, entre otros; esas galerías del alma donde el poeta recrea recuerdos y sueños (Ver comentario de A. Machado).

Tras el intimismo de *Soledades*, Machado -que vive en Soria de 1907 a 1912- se convierte en cantor de Castilla (símbolo de España): su paisaje y su gente, su belleza y sus miserias, con acentos regeneracionistas y noventa y ochistas; con todo, lo íntimo no desaparece. La obra se articula en torno a tres núcleos temáticos básicos: la preocupación por España, las preocupaciones de índole existencial y el amor por la Naturaleza. Al igual que había ocurrido con *Soledades*, Antonio Machado publicará este nuevo libro en dos etapas: la primera saldrá a la luz en 1912, poco antes de la muerte de su esposa; la segunda aparecerá con la primera edición de sus *Poesías Completas* en 1917.

En *Nuevas canciones* (1924), Machado pretendió hacer folclore, o más bien «coplas donde se combina cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo». Componen este libro reflexiones a manera de proverbios, poesía intimista dedicada al recuerdo de Leonor y a un nuevo amor (Guiomar), rememora el paisaje castellano y comienza a cultivar, de acuerdo con su creciente preocupación por España, la poesía social. En sus *Proverbios* y en sus textos en prosa las preocupaciones de Machado son abiertamente filosóficas: Dios, el problema del conocimiento, la relación con los demás. Procedente de sus maestros regeneracionistas es su preocupación por España y su amor por el paisaje.

Al estallar la guerra civil, Machado se puso al lado del gobierno republicano, con el que colaboró en campañas de prensa. En enero de 1939, próxima la caída de Barcelona, Machado emprendió el camino del destierro. Falleció el 22 de febrero de 1939 en el pueblo costero francés de Collioure, donde

continúa enterrado.

Juan Ramón Jiménez (1881-1958)

La inmensa obra de J. R. Jiménez, continuamente reelaborada, en una búsqueda obsesiva de la perfección poética, pasa por un proceso que lo lleva del romanticismo de inspiración becqueriana a la poesía pura.

Nació en Moguer (Huelva) en 1881. Desde muy temprano mostró una vocación poética obsesiva y excluyente, así como un extraordinario talento para componer versos, cualidades que le permitieron desarrollar una trayectoria creativa en la que, además, influyen determinados rasgos de su personalidad:

- El repentino fallecimiento de su padre le produce una honda conmoción, que se traducirá en un miedo obsesivo a la muerte y en un permanente anhelo de inmortalidad, perceptible especialmente en su obra de madurez.
- Carácter en extremo susceptible, lo que al lado de grandes entusiasmos le llevaba a resentimientos viscerales contra quienes le parecía que no apreciaban justamente su obra.
- Dedicación absoluta a su *Obra*, formada por libros en verso y en prosa a los que someterá a continuos procesos de revisión, de reorganización, de depuración... en busca de la armonía perfecta.

El propio poeta insinuó la existencia de tres fases en su trayectoria poética: época sensitiva, época intelectual y época suficiente.

Su formación de artista, pintor y escritor, se inicia cuando está en auge el Modernismo o (*época sensitiva*). La lectura de Rubén Darío alentó sus tendencias renovadoras y los poetas románticos (Bécquer, Byron, Heine) cargaron sus versos de una melancolía muy acorde con sus aprensiones y temores. Así sus primeros libros: *Ninfeas*, *Almas de violeta*, *Arias tristes*, *Jardines lejanos*, muestran ya en los títulos su adscripción a esta estética: sinestesias, ecos de otras artes como la pintura o la música. Sus primeros libros, de tono intimista, presentan un fuerte sentimentalismo con influencias de los simbolistas franceses.

En 1916, tras un viaje en barco a Nueva York para

casarse, surge un libro de una estética diferente: *Diario de un poeta recién casado*, que se llamará más tarde *Diario de poeta y mar* (*época intelectual o de poesía pura*): el cambio de nombre significa la evolución de la trayectoria poética del autor hacia lo que él llamaba *poesía desnuda*: de anécdota, de referencias externas, centrada en la expresión exacta de la comprensión del mundo, de la Naturaleza que lo rodea y lo atrae.

En 1936 se exilia a América y vive y trabaja en Puerto Rico (*época suficiente*). Su poesía, de carácter metafísico, se hace cada vez más oscura, expresando el deseo de comunión con la naturaleza que se había iniciado con la contemplación del mar en el viaje a Nueva York. Otros libros: *Animal de fondo*, *Dios deseante y deseado*.

Escribió también libros en prosa: *Platero y yo*, uno de los libros más leídos de la literatura española; estudios sobre el Modernismo, que recogen sus clases en la Universidad de Puerto Rico y que tienen gran interés porque tratan de una época que él mismo vivió. Entre la Generación del 98 y la del 27, este autor es figura clave en la poesía contemporánea, influyendo en los poetas del 27, que reconocieron su magisterio, aunque por su carácter difícil la relación con ellos terminara. Su reconocimiento internacional llegaría con la concesión del Premio Nobel de Literatura en 1956.

La Generación del 98

El movimiento noventayochista, si bien está inmerso en ese clima generalizado de fin de siglo llamado Modernismo, presenta unas características propias que lo diferencian: se trata de un movimiento exclusivamente español y de carácter socio-político.

Integrantes

M. de Unamuno, ensayista, novelista, filósofo, dramaturgo y poeta; **P. Baroja**, novelista; **R. del Valle Inclán**, novelista, dramaturgo y poeta. **A. Machado**, poeta; **J. Martínez Ruiz, Azorín**, ensayista y novelista; **R. de Maeztu**, ensayista.

Características comunes. Temas

La cuestión religiosa: La mayoría de estos escritores no son creyentes en el sentido ortodoxo, aunque se advierte en sus obras una honda

preocupación por el sentido de la vida, el destino del hombre tras la muerte y una clara nostalgia por la fe de las gentes sencillas. Estas preocupaciones filosóficas se materializan en temas como el sentido de la existencia o el destino del ser humano.

El tema de España: Constituye la columna vertebral del grupo. Todos se centran en un análisis de la situación del país para encontrar soluciones al atraso de l mismo (reivindicación de Larra), materializándose en una crítica generalizada a las clases políticas y gobernantes, y en la exaltación de lo genuinamente español (pueblos, paisajes, gentes sencillas...). En parte, su actitud es la respuesta al pesimismo que se había adueñado del país tras el *Desastre del 98*; sin embargo, a los problemas concretos económicos y sociales, los autores del 98 buscaron en general respuestas abstractas y filosóficas, en el plano de las ideas y creencias, lo que les lleva a la búsqueda de la tradición.

La historia: Se ofrece una visión crítica de la historia de España como origen del subdesarrollo del presente. Reivindican el concepto de *Intrahistoria*, representado por las costumbres y modos de vida de los individuos anónimos. Todos ellos recorrieron España: resultado de estos viajes fue la mitificación de Castilla, considerada raíz y esencia de la patria, símbolo de la unidad nacional.

La literatura también apareció como tema en sus obras: intentaron definirla y adaptar los distintos géneros literarios a sus fines.

Concepto generacional

Se debe a un historiador alemán (J. Petersen) el establecer una serie de características para que un grupo forme una *generación*, entre ellas: coincidencia en el tiempo, un acontecimiento histórico que los una, relación personal entre los componentes, existencia de un "mentor" o jefe... Este concepto está bastante desfasado, pero se sigue manteniendo la denominación. Fue uno de estos escritores, *Azorín*, el que denominó así al grupo y lo definió. Pese a todo, no se duda de la unidad de la generación, basada en una actitud semejante ante problemas comunes. El poeta Pedro Salinas señaló que el grupo cumplía los requisitos para poder hablar de *grupo generacional*: Las fechas de nacimiento de sus integrantes no superan la diferencia de quince años

entre el mayor y el menor. Presentan elementos educativos similares (lecturas y autodidactismo). Frecuentan lugares comunes (Madrid). Influye en ellos un hecho generacional (*Desastre del 98*). Su guía es Larra, un autor que compartía la preocupación por España; pero más cercano fue el influjo de Unamuno.

En el terreno de la **literatura**, presentan también puntos en común:

En sus intentos de renovación de la prosa y del verso, supeditaron la forma al significado, lo que les condujo al *ensayo*, que se convirtió en el género literario dominante ya que servía como divulgador de su ideología.

La novela será un género muy modificado con respecto al periodo precedente, en la que destaca: la novela se estructura en torno a un único personaje (héroes casi trágicos que evolucionan hacia una situación límite). Dicho personaje suele encarnar las ideas y preocupaciones del autor. El interés del argumento no reside tanto en la acción como en la evolución de la mentalidad del protagonista, por lo que priman las conversaciones y los diálogos. La realidad no se describe objetivamente, sino a través de la sensibilidad del personaje central.

Frente al lenguaje modernista, los noventayochistas cultivan un lenguaje natural y antirretórico, con predilección por las palabras apegadas a la tierra, capaces de reflejar ajustadamente las formas de vida tradicionales.

Miguel de Unamuno (1864-1936)

Nació en Bilbao en 1864. Su personalidad atormentada y contradictoria se refleja en toda su producción literaria, pues escribió siempre sobre sí mismo y sobre sus preocupaciones personales, trasladando a la novela sus inquietudes religiosas (*San Manuel Bueno, mártir*), y existenciales (*Niebla*). Mantuvo siempre un evidente espíritu crítico que le llevó, en su juventud, a militar en las filas socialistas. Sin embargo, a partir de 1897, momento en el que sufre una profunda crisis espiritual y religiosa, despierta de su agnosticismo y nace en él una intensa voluntad de creer. Son recurrentes y obsesivos temas como la muerte, la existencia de Dios y el papel del ser humano en el mundo. En otro orden de cosas, sufrió destierro en Fuerteventura y en Francia por su oposición a la

dictadura de Primo de Rivera.

Cultiva diversos géneros: poesía, ensayo, teatro, novela, tratados de filosofía, y en todos ellos los temas son los mismos: los problemas existenciales, la crisis de la razón, la duda y la fe, el más allá, el problema de la personalidad, la esencia de España...El género discursivo cambia de ensayo a novela o a poesía pero los temas, casi obsesiones, son los mismos. El pensamiento de Unamuno no suele expresarse de manera sistemática sino que pasa de unas cuestiones a otras sin ofrecer soluciones.

Ensayos

En torno al casticismo (1895): Obra en la que profundiza en el problema nacional y hace hincapié en la necesidad para un pueblo de conocer su historia para conocer su personalidad. Pero no es la historia al uso la que le interesa, la de los libros, sino aquella en la que los protagonistas son los seres anónimos, independientemente de quién los gobierne.

Vida de don Quijote y Sancho (1905): Con este apasionado comentario de *El Quijote*, propuesto como símbolo del espíritu idealista, vuelve sobre los problemas humanos y nacionales.

Del sentimiento trágico de la vida (1913): Centrado en el problema de la existencia humana: la conciencia de la propia existencia y el miedo a la no-existencia ("el terror a la nada").

Novelas

Paz en la guerra (1897): primera novela, escrita a la manera realista tradicional, narra un episodio de las guerras carlistas, en su Bilbao natal.

Amor y pedagogía (1902): Marca la transición a una nueva manera de novelar y lleva a cabo una crítica satírica sobre el fracaso de las teorías positivistas que elevan la ciencia a la categoría de religión: Avito Carrascal pretende criar y educar a su hijo, Apolodoro, según principios rigurosamente científicos con el fin de convertirlo en un genio. La educación resulta un fracaso y termina con el suicidio del joven.

Niebla (1914): Subtitulada *Nivola*, es una obra de experimentación y recoge su concepto de la novela: su protagonista, Augusto Pérez, se enfrenta

con el autor, representando el conflicto del hombre con Dios. La lucha se libra, esencialmente, contra el determinismo. En esta obra destaca la *metanovela*, la novela de la novela: la construcción de la novela pasa a ser objeto de novelización, de modo que se pone de relieve el proceso de invención, frente al de imitación propio del realismo.

La tía Tula (1921): Presenta una protagonista fuerte en contraste con un hombre débil, sin voluntad. La obra narra la historia de una mujer que se queda al cuidado de sus sobrinos a la muerte de su hermana, pero rechazando al cuñado: una mujer virgen y madre a la vez, lo que constituye un reto a la sociedad patriarcal del momento, al tiempo que implica una protesta contra el destino adjudicado socialmente a la mujer.

San Manuel Bueno, mártir (1931): Plantea la pérdida de la fe por parte del protagonista, un cura rural que intenta compensar dicha pérdida con la voluntad de creer. La vida de don Manuel está narrada por Ángela Carballino, una de sus feligresas, caracterizada como una evangelista cuya misión es dar a conocer la vida de éste cuando ya no está presente. Además de narradora, es mensajera, confesora, testigo y ayudante del protagonista. En la novela aparecen temas unamunianos de siempre: la identidad personal, la inmortalidad, el destino del ser humano... Desde el momento de su aparición, se ha considerado la obra maestra del autor y su testamento espiritual.

Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)

Figura destacada de su época por ser uno de los más brillantes representantes del modernismo, formado en la escuela de Rubén Darío y del simbolismo francés, maestro del expresionismo y uno de los precursores del teatro contemporáneo europeo.

Novela

Sonatas (1902-05): Son cuatro novelas que se corresponden con las cuatro estaciones, protagonizadas por el Marqués de Bradomín. Se enmarcan en la estética modernista por el mundo aristocrático y decadente que recrean, así como por su lenguaje cuidado y musical. La acción, ya transcurra en una Italia refinada que recuerda a la

época renacentista, ya sea en el exótico México o en la Galicia rural y arcaica, parece situarse en un espacio intemporal.

La guerra carlista (1908-09): Trilogía protagonizada por el Marqués de Bradomín, situada en una Galicia rural y llena de supersticiones, y basada en los acontecimientos que tuvieron lugar durante dicha guerra. En ellas se ensalza la pequeña nobleza campesina frente a la aristocracia.

Tirano Banderas (1926): Obra en la que por primera vez se nos ofrece un retrato grotesco de un dictador hispanoamericano. El tema principal es la degradación del ser humano por el efecto de la tiranía de un dictador, mostrado gracias a un uso totalmente innovador del lenguaje: **el esperpento** (ridiculización de personajes y deformación sistemática de la realidad).

El ruedo Ibérico (1927-32): Trilogía de novelas históricas que constituyen un relato esperpéntico y satírico de los últimos años de Isabel II, en el siglo XIX, pasando por la restauración de los Borbones y la guerra de Cuba. Con la sociedad de la época como protagonista (primer ejemplo de *personaje colectivo*), los acontecimientos históricos se presentan fragmentados, a la manera de instantáneas tomadas desde diversas perspectivas: la corte isabelina, los salones de la aristocracia y los ambientes populares y callejeros.

José Martínez Ruiz "Azorín" (1873-1967)

José Martínez Ruiz nació en Monóvar en el año 1873. Este personaje ha quedado completamente oscurecido por el personaje literario *Azorín*, que desde 1904 se convirtió en el pseudónimo habitual de nuestro escritor. Pasó de mantener ideales anarquistas en su juventud a posiciones más sosesgadas y conservadoras en su madurez. Se le considera el gran renovador de la prosa descriptiva, ya que una de las principales preocupaciones de su obra fueron España y su paisaje. Los rasgos más destacados de su producción, especialmente novelas y ensayos, son los siguientes:

- Su ideal de estilo se materializa en sencillez, claridad y precisión (frases cortas, ordenadas lógicamente y yuxtapuestas).
- Capacidad para describir y evocar

nostálgicamente impresiones, paisajes...

- Habilidad para percibir *el detalle de las pequeñas cosas cotidianas*...

Ensayo

Desde 1904, su contribución a la narrativa tiene un carácter bastante secundario, pues su interés se centra en labores de ensayista, crítico y periodista. Estas obras presentan una visión sentimental del paisaje, las gentes y la literatura de España y la reflexión sobre el paso del tiempo y el sentido de la vida. Así, encontramos breves estampas de la vida española en las que la descripción se mezcla con la historia, con los recuerdos literarios y con las imaginaciones del propio *Azorín*. Destacan títulos como: *Los pueblos* y *La ruta de Don Quijote* (1905), *Castilla* (1912), *Lecturas españolas* (1913)...

Novela

En sus novelas, en general, el argumento y la acción tienen escaso interés: se anula el movimiento y el tiempo de la narración se fragmenta en instantáneas que configuran cuadros o fotografías materializados en breves capítulos deshilvanados. Efectúa un profundo análisis de la percepción, en el que confluyen la filosofía, la literatura, la pintura impresionista, la fotografía, el cine, el periodismo y la escritura telegráfica. Destacan títulos como:

La voluntad (1902), típico exponente del intelectual noventayochista, es un libro fundamentalmente de ideas y ambientes. La novela describe la lucha interior de un personaje por encontrar una solución vital. Se trata de un hombre que ha roto psicológicamente con cuanto le ligaba a la realidad de sus circunstancias. Y busca desesperada y sinceramente el porqué de su existencia. Así su vida se convierte en crónica de toda una generación española.

Antonio Azorín (1903). Novela que como parte protagonista con la precedente y que puede considerarse su continuación. La presencia de elementos autobiográficos en ambas llevó a la crítica a señalar que no se trataba de novelas sino de "un fragmento de vida interior de un artista".

Confesiones de un pequeño filósofo (1904) que, aunque constituye la tercera última pieza del conjunto autobiográfico en cuanto a cronología

editorial, recupera la infancia del autor en Yecla.

Son tres novelas que tienen por héroe o protagonista a Antonio Azorín, joven irresoluto en la primera, «peregrino señor» en la segunda, «pequeño filósofo» en la tercera y, siempre, trasunto de su creador.

Pío Baroja (1872-1956)

Nació en San Sebastián, de donde se trasladó a Madrid para estudiar medicina, profesión que ejerció por poco tiempo. Después se ocupó de un negocio familiar que abandonaría más tarde para dedicarse exclusivamente a la literatura y al periodismo. Consagrado como un escritor de éxito, su vida transcurrió entre la capital e Itzea (Vera de Bidasoa), con frecuentes viajes por España y Europa.

Escritor inconformista, de carácter huraño y solitario, de hondo pesimismo en la vida y en el mundo (influido por sus lecturas de los filósofos Nietzsche y Schopenhauer). Inconformista e independiente, con un escepticismo radical respecto a la religión, la política y la sociedad pero que a la vez sabía ser comprensivo con los débiles y marginados. Estos son los elementos que conformarían los rasgos más destacados de su personalidad y cosmovisión. Por ello, trata con gran sensibilidad el tema de los problemas de España. Su técnica narrativa es sobre todo realista, basada en la observación de ambientes, situaciones y personajes de la vida real, pero vistos a través del particular subjetivismo del autor, lo que confiere a su obra carácter impresionista.

Sus novelas se estructuran, generalmente, en torno a un personaje central, inadaptado, inconformista o aventurero, que suele fracasar en su lucha vital. Aparecen caracterizados por lo que hacen y por lo que dicen: son pesimistas y desesperanzados, dotados de una fuerza que se vuelve vana ante su incapacidad para transformar el mundo. Baroja incluye, además, gran cantidad de personajes secundarios que ayudan, por contraste, a definir o matizar mejor la personalidad del protagonista. En cuanto al estilo, se define como claro, sencillo, antirretórico, de frases cortas y párrafos breves. 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. Por otro lado, destaca en sus obras su maestría en la

descripción, seleccionando con habilidad los componentes de cada escena o los detalles en los que se detiene. En ocasiones sus descripciones paisajísticas interrumpen la tensión narrativa, y con este distanciamiento devuelve la objetividad al lector.

El propio Baroja clasificó en trilogías, un tanto arbitrariamente, buena parte de sus 34 novelas, con un título que alude a algún rasgo común compartido por las tres novelas, y se establecen varias etapas en su producción:

Primera etapa (hasta ca.1912): La producción novelística se caracteriza por su variedad temática con novelas que se desarrollan en Madrid o el País Vasco. Destaca *El árbol de la ciencia* (1911), cuyo protagonista, más personaje abúlico que hombre de acción, pone fin a su angustia y al sinsentido de su vida suicidándose.

Segunda etapa (1913-1935): Pertenecen las 22 novelas de narrativa histórica agrupadas bajo el título *Memorias de un hombre de acción*, cuya unidad se logra por medio de la biografía de un personaje real, Eugenio de Aviraneta, conspirador del siglo XIX y antepasado de Baroja.

Tercera etapa: En ella destacan los siete tomos de sus memorias personales, con el título de *Desde la última vuelta del camino* (1944-1949). Componen un largo soliloquio en que el autor va acumulando recuerdos, opiniones estéticas y morales, juicios... de toda índole, con su habitual naturalidad expresiva; lo que le confiere un gran interés como testimonio de la personalidad de Baroja y como documento de época. Baroja es también autor de numerosos cuentos, en tre los que sobresalen los reunidos en *Vidas sombrías* (1900).

Texto comentado: Antonio Machado



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.”

Antonio Machado. Soledades. Galerías. Otros poemas. 1907

Contenido. Enunciación del tema y resumen del texto.

El poema nos ofrece como tema la nostalgia del amor. Este tema aparece en diversos momentos en *Soledades*, poemario en el que se hacen referencias a la falta de amor, amor que no se presenta como una relación hacia una mujer concreta, en su carnalidad, sino que la figura femenina aparece como una ensoñación, algo fantasmagórico. Esto es, se añora el propio sentimiento amoroso.

El poeta, mientras pasea y admira la naturaleza (una de las aficiones favoritas de Machado), recuerda una canción popular, y al recordarla toma conciencia de su vacío sentimental. El paso del tiempo se materializa con la caída de la tarde y, como consecuencia, las nítidas líneas del paisaje se desdibujan. La oscuridad -no sólo física- se impone. Y el poeta formula el deseo de llenar ese vacío sentimental, manifestado en el cantar que cierra el poema, y que nos recuerda como un eco un poema de Rosalía de Castro: “ *Un-ha vez tiven un cravo / cravado no corazón [...] soupén so que*

non sei qué me faltaba / en donde o cravo faltóu...

Análisis y justificación de la estructura externa (formal) e interna (temática) del texto

Si analizamos la estructura interna del texto, observamos que su disposición tiene cierto carácter descriptivo-narrativo y podemos apreciar dos partes que van en paralelo:

- La primera parte la formarían precisamente las tres primeras estrofas. Es el inicio de la tarde. El paisaje se describe con tres pinceladas, de manera impresionista (estrofa 1). En medio de ese paisaje, el poeta medita (“¿Adónde el camino irá?”), avanza en su caminar; mientras, pasa el tiempo (estrofa 2). La reflexión lleva al poeta a recordar una canción, recuerdo que se convierte en punto de inflexión: el paisaje pierde su tonalidad y el poeta su alegría (estrofa 3).
- Sin embargo, en el mismo momento en que termina de recordar esa canción, el poeta toma conciencia de que tampoco él “siente ya su corazón”, es decir, de su soledad y de su vacío sentimental (estrofas 4 y 5), en clara antítesis con su estado anterior, libre de inquietudes. Y de ello deriva el deseo de llenar ese vacío que expresa la continuación del cantar (estrofa 6): al final, es mejor sentir el dolor que nos ha producido el sentimiento amoroso que esa “ataraxia” que se parece demasiado a la muerte emocional.

Ambas partes, por lo tanto, terminan con la cita textual de los versos de esa canción, si bien con funciones distintas: la primera genera la conciencia de su soledad, y la segunda le sirve de medio para expresar su ansia de amor. Y también, en clara correspondencia con los sentimientos de cada parte, encontraremos una naturaleza bella y luminosa en la primera, y un paisaje sombrío y solitario en la segunda.

Formalmente, el poema está formado por seis estrofas de cuatro versos de arte menor en las que se alternan cuartetas con redondillas, aunque se presenta como un solo bloque. El texto alterna el

estilo nominal para la parte descriptiva inicial (“¡Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas encinas!...”) con un estilo verbal que da cuenta de cómo cambia el paisaje (“La tarde más se oscurece; / y el camino que serpea / y débilmente blanquea, / se enturbia y desaparece”). A pesar de la presencia de las formas verbales, de los versos octosílabos y de los encabalgamientos, el tono del poema es pausado, reflexivo, melancólico, en perfecta consonancia con la actitud del poeta ante un paisaje concreto en un momento dado. Lo que nos permite incidir en la correlación que hay habitualmente en la obra machadiana entre los estados de ánimo del poeta y los elementos del paisaje que nos muestra en sus poemas.

Comentario crítico y estilístico

Este poema apareció publicado por primera vez en la revista *Ateneo* en el año 1906 bajo el título *Ensueños*. Un año más tarde, Machado incorpora el poema a la primera edición de *Soledades, galerías y otros poemas* suprimiendo el título y sustituyéndolo por la cifra XI, tal como suele figurar en las ediciones posteriores. El libro *Soledades. Galerías. Otros poemas* publicado en 1907 puede considerarse una segunda edición de las *Soledades* de 1903, ampliada con numerosos poemas pero de la que también se habían suprimido 13 con posiciones de marcado tono modernista. Para una parte de la crítica, ambas obras constituyen la primera etapa de la producción poética de Antonio Machado, en la que, si bien se perciben influencias del simbolismo y del modernismo, el poeta alcanza ya una voz madura y personal. Para otra, la etapa modernista iría hasta la publicación de *Soledades* en 1903, pasando a una segunda etapa de eliminación y depuración de la influencia del modernismo en general y de Verlaine en particular que se concretará en la publicación de *Soledades, galerías...*, donde predomina el tono introspectivo hacia las galerías del alma. Se nos ofrece, además, un poema sobre el paisaje castellano que anuncia de manera inequívoca el nuevo giro que dará a su poesía durante su permanencia en Soria y que culminará con la publicación de *Campos de Castilla* en 1912.

Encontramos en las obras de esta etapa diversas palabras-tema que se repiten constantemente en un

simbolismo que indaga en las ‘realidades profundas’, en las ‘obsesiones íntimas’:

- ‘la tarde’, ‘el crepúsculo’, que es el marco temporal predilecto en su poesía, tiene un doble significado: de una parte, es un espacio cronológico sin más, pero se carga de connotaciones de declive y de decaimiento;
- ‘el jardín’, elemento extraído de la tradición modernista que se encuentra asociado a la melancolía (sombrio);
- ‘el río’, como agua que corre, que fluye, es un símbolo de la vida (igual que ‘el camino’); también destaca ‘la fuente’ –símbolo del amor, pues es donde el amante encuentra a la dama– que en Machado da un giro y se convierte en el símbolo de la monotonía del agua cayendo siempre del mismo modo (como ‘la noria’);
- ‘el camino’, uno de los más recurrentes e importantes. El poeta considera la vida como un camino, y mientras marcha por la senda se rememoran las etapas felices, pero también las tristes. Tras esto, el poeta queda en un estado de soledad, melancolía y frustración;
- ‘el sueño’, que expresa la realidad que se encuentra más allá de la experiencia cotidiana, ligado al ‘recuerdo’, que puede devolvernos, purificado, el pasado amargo, de otra forma perdido irremediablemente;
- ‘el espejo’, que representa la introspección del ‘yo’ para rememorar estadios ya pasados de su vida.

En conclusión, sólo podemos hablar del modernismo de la obra machadiana si aludimos a su carácter simbólico y la definimos como intimista, en lo que recuerda -en no pocas ocasiones- a Bécquer o a Rosalía de Castro.

Desde el punto de vista métrico, el poema se compone de cuatro cuartetos (estrofas de cuatro versos octosílabos con rima consonante alterna **abab**) y dos redondillas (la misma estrofa pero con rima cruzada **abba**). La combinación de las estrofas está en función de la definición de las dos partes del poema: Primera parte: cuarteta-redondilla-cuarteta // segunda parte: cuarteta-redondilla-cuarteta. Es característico de la etapa modernista de Machado, que está representada por

su poemario *Soledades*, el empleo de una métrica variada con un uso frecuente de estrofas tradicionales, como éstas. Machado no suele experimentar en el terreno de la métrica con tanta audacia como hicieron otros modernistas. Su modernismo íntimo, de raíz simbolista, concuerda con este tratamiento de la métrica en *Soledades*.

Los primeros versos sitúan el poema en un paisaje en el que tiene lugar un atardecer y se aprecia una actitud del poeta que sugiere un estado de ánimo libre de inquietudes.

Desde el primer verso encontramos el yo poético en el uso de la primera persona, y no sólo en la forma verbal sino también afianzada por el pronombre YO, lo que manifiesta la fuerte carga de subjetividad del poema.

Destaca el uso del gerundio (en anáfora con el verso sexto: “Yo voy cantando...”), que es de una gran originalidad por ese “soñando caminos / de la tarde”, donde el verbo “soñar” hace referencia a la actitud meditativa del poeta mientras pasea.

Encontramos también el primer encabalgamiento del poema, que se repetirá en los vv.2-3 y 6-7. Se nos sitúa en el momento machadiano por excelencia, la tarde, uno de los símbolos más presentes a lo largo de toda su obra. Pero la tarde no es sólo un símbolo, sino que también es un momento concreto del día, como sucede en este poema.

Por tanto, tenemos al poeta que mientras camina va reflexionando sobre el entorno y sobre sí mismo.

Para describirnos el paisaje, en los versos 2-4, se nos ofrece una enumeración asindética de frases nominales exclamativas que pinta en tres rasgos la belleza natural que despierta su admiración.

*¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...*

Como ya se ha apuntado, los paisajes -que suelen ser descritos por Machado con una gran economía de elementos-, resultan impresionistas: las colinas, doradas por el ocaso, los pinos, las encinas... Tres frases nominales que reproducen prácticamente la misma estructura, aunque con quiasmo entre la primera (artículo-sustantivo-adjetivo) y las dos restantes (artículo-adjetivo-sustantivo). La nota predominante del paisaje es el color: el dorado reflejo del sol en su ocaso sobre las colinas, el verde de los pinos, las encinas blanquecinas por el efecto del polvo del camino... ¿Se puede expresar más con menos? Los signos de exclamación nos hacen ver que el poeta no es insensible a este paisaje.

Pero el tiempo pasa y el poeta, que cambia su focalización de lo exterior a lo interior, vuelve a sus reflexiones con esta interrogativa retórica: “¿Adónde el camino irá?”. Es un paseo sin rumbo fijo, mientras cae la tarde y el poeta sigue recorriendo el sendero. Se vuelve a usar la misma estructura del primer verso, en paralelismo anafórico, pero ahora no *sueña* sino que *canta*:

*Yo voy soñando caminos
Yo voy cantando, viajero*

La presencia del gerundio se relaciona, precisamente, con el paso del tiempo, porque insiste en el desarrollo de la acción, en su duración (“la tarde cayendo está”, en frase parentética, que retoma el “caminos / de la tarde” inicial). El tema del viaje aparece en forma de aposición: “yo voy cantando, viajero/a lo largo del sendero...”

En estilo directo, entre comillas, aparece la canción, que tiene aires de canción popular y que Machado recrea expresando el sufrimiento que conlleva un amor no correspondido mediante una metáfora con una espina clavada en el corazón (metonimia fosilizada que designa la sede de los sentimientos): “En el corazón tenía / la espina de una pasión”; y cuando por fin se logra olvidar esa pasión (“arrancármela”, continuando la metáfora de la espina), surge el vacío sentimental: “logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón.” Probablemente, el propio autor inventa esta coplilla que, sin embargo, por el encasillado, parece sólo transmitir, creando el efecto de un recuerdo, ligado a esa actitud reflexiva en su pasear...

Pasamos así a la segunda parte del poema, en la que se creará una íntima correspondencia entre el

paisaje y su estado de ánimo. Por ejemplo, mientras en los versos 13-15 es el poeta quien se queda “mudo y sombrío, meditando” sobre el significado del cantar, encontramos en el texto una personificación del campo, al que atribuye esas mismas cualidades humanas (una proyección de su estado anímico sobre el paisaje).

La toma de conciencia de su soledad, el dolor por la pena del amor perdido, la tristeza que le produce ese “ya no siento el corazón” alcanza una especie de clímax que dura un momento, como una instantánea congelada. El paisaje, lleno de color en la estrofa primera, se contrapone en la cuarta a este “campo sombrío”, en el que la oscuridad es a la vez externa e interna al poeta. El silencio ambiente (“campo mudo”) facilita la presencia de un elemento sonoro (“suena el viento”) que completa las notas del pasaje (“áلامos del río”).

Y en perfecta correspondencia con su ánimo, al que la consideración de su soledad ha sumido en la melancolía, la caída de la tarde oscurece ese paisaje antes bello y luminoso. El efecto descriptivo se consigue, sin embargo, con verbos, acompañados del polisíndeton, que ralentiza el ritmo (paso del tiempo): “La tarde más se oscurece; / y el camino que serpea / y débilmente blanquea, / se enturbia y desaparece”. La tarde sigue su recorrido hacia la noche (que no se nombra nunca) al tiempo que percibimos su efecto en el paisaje, concretado en el camino. Ante nuestros ojos se culmina el avance de la oscuridad, en tres fases: el camino es apenas perceptible (serpea/y débilmente blanquea); los contornos del camino se desdibujan; el camino desaparece.

En esta triste soledad/oscuridad reaparece el cantar con el que expresa su ansia de amor, transformado en un lamento (“Mi cantar vuelve a plañir”) en el que se mantiene el sistema metafórico del primero: la espina sigue siendo metáfora pura que designa la pasión amorosa. Pero ahora no sólo es *aguda* por el dolor que causa en el corazón, sino también *dorada*, valiosa (“Aguda espina dorada”). Se aprecia el contraste entre las estrofas tercera y sexta: el cantar aparece en la primera como un recuerdo (verbos en pretérito imperfecto/indefinido/presente de indicativo) mientras que en la segunda se formula como un deseo (verbo en pretérito imperfecto de subjuntivo). Estos versos finales del poema encierran el mensaje fundamental del mismo: el sufrimiento amoroso es preferible a la soledad y al vacío actual. Y, haciendo suyo el cantar que antes

presentaba como ajeno, el poeta se dirige en apóstrofe a esa “Aguda espina dorada” para expresar su carencia de amor y su deseo (potenciado mediante una frase desiderativa) de llegar a sentirlo: “quién te pudiera sentir / en el corazón clavada”.

Interpretación

Podemos concluir señalando que este poema es representativo dentro de la obra general de Machado, y en particular de la primera etapa en su trayectoria. De hecho, no en vano nos encontramos con una serie significativa de símbolos presente en el poema: el sueño, la tarde, el camino... que configuran un paisaje también simbólico: La tarde, que va desde el ocaso hasta la casi completa oscuridad, parece una tarde que no termina nunca, que avanza pero que no da lugar a la noche. El viajero / el camino, que es elemento temporal: por él caminamos mientras vivimos; que es la vida que pasa conforme pasa el tiempo. El recuerdo, que aparece en forma de canción popular.

Hemos señalado en el comentario que el poema es descriptivo-narrativo, pero tal vez convendría matizar que lo único que realmente “pasa” es el *tiempo*. Para ello, nos encontramos la referencia, sea ésta explícita o implícita, a la tarde en repetidas ocasiones a lo largo del poema. Además, mientras los núcleos de contenido se concretan en las dos cancioncillas del poema (el recuerdo del amor acabado y el deseo de sentir aunque sea doloroso), el resto de las estrofas sirven para configurar este paisaje simbólico, ese marco espacio-temporal en el que situar los sentimientos de nostalgia por el amor perdido del poeta.

También el poema resulta ilustrativo de otro de los rasgos de la poesía de Machado, que es la interrelación entre el alma y el paisaje. La personificación, tanto de ideas como de elementos naturales, es una constante de la poesía de esta época: así, Machado entabla un íntimo y angustiado coloquio con aspectos de la naturaleza. Es una predilección por el diálogo y por el desdoblamiento de su personalidad, como él mismo confiesa en una de las estrofas de su *Retrato*: “Converso con el hombre que siempre va conmigo...”

Estamos ante un poema en el que la aparente sobriedad del estilo, dada por el léxico que resulta sencillo como lo son los recursos estilísticos empleados, en consonancia con el ideal estético de

Machado, oculta una sutil elaboración que es la clave de su fuerza emotiva.

No es posible finalizar el comentario sin insistir en que 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. Por ello, su obra es una meditación sobre el paso del tiempo, la memoria, la juventud y la infancia perdidas, los sueños o el amor ausente...efectuado por un yo poético taciturno y solitario que se expresa en un tono melancólico. De ello, da probada cuenta el poema comentado.

CUESTIONES

PREGUNTAS TEÓRICAS

- *Campos de Castilla* constituye la obra más significativa de la segunda etapa en la trayectoria poética de Machado. Establezca diferencias y analogías con la etapa de *Soledades*.
- Señale los rasgos noventayochistas más destacados en la obra de Machado (*Campos de Castilla*. Poemas *A orillas del Duero* (XCVIII), *Por tierras de España* (XCIX)).
- Se considera que en Machado vida y literatura se confunden como una experiencia única. Elabore una breve biografía sobre el autor. Complétela con rasgos de su personalidad como los que él nos ofrece en *Retrato*.

PREGUNTAS DE CARÁCTER LINGÜÍSTICO

- Explique la utilización de los signos de puntuación en el poema. ¿Por qué y para qué se usan?
- Indique las formas verbales que aparecen en el texto. Analícelas y explique sus valores expresivos.
- Invente un breve poema descriptivo a base de sintagmas nominales como los usados por Machado.
- El poema presenta una perífrasis verbal de repetición de la acción. Localícela y complete el cuadro siguiente con un ejemplo de su invención de cada tipo:

<i>Repetición (texto)</i>	
<i>Probabilidad</i>	
<i>Inicio de la acción</i>	
<i>Final de la acción</i>	
<i>Obligación</i>	
<i>Acción en su desarrollo</i>	

Otros textos poéticos propuestos para comentario



Campos de Soria

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!

Antonio Machado. *Campos de Castilla*.1912



El viaje definitivo

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco.
Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.
Se morirán aquellos que me amaron;
y el pueblo se hará nuevo cada año;
y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará, *nostálgico*...
Y yo me iré, y estaré solo, si hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
y se quedarán los pájaros cantando.

Juan Ramón Jiménez. *Poemas agrestes*. 1911

Texto comentado: Miguel de Unamuno



En el pueblo todos acudían a misa, aunque sólo fuese por oírle y por verle en el altar, donde parecía transfigurarse, encendiéndosele el rostro. Había un santo ejercicio que introdujo en el culto popular, y es que, reuniendo en el templo a todo el pueblo, hombres y mujeres, viejos y niños, unas mil personas, recitábamos al unísono, en una sola voz, el Credo: “Creo en Dios Padre Todopoderoso, Creador del Cielo y de la Tierra ...” y lo que sigue. Y no era un coro, sino una sola voz, una voz simple y unida, fundidas todas en una y haciendo como una montaña, cuya cumbre, perdida a las veces en nubes, era Don Manuel. Y al llegar a lo de “creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable” la voz de Don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba. Y yo oía las campanadas de la villa que se dice aquí que está sumergida en el lecho del lago – campanadas que se dice también se oyen la noche de San Juan – y eran las de la villa sumergidas en el lago espiritual de nuestro pueblo; oía la voz de nuestros muertos que en nosotros resucitaban en la comunión de los santos. Después, al llegar a conocer el secreto de nuestro santo, he comprendido que era como si una caravana en marcha por el desierto, desfallecido el caudillo al acercarse al término de su carrera, le tomaran en hombros los suyos para meter su cuerpo sin vida en la tierra de promisión.

Miguel de Unamuno. *San Manuel Bueno, mártir.* 1931

Contenido. Enunciación del tema y resumen del texto

La obra plantea una de las preocupaciones capitales del autor: la existencia de Dios. Y lo hace a través de la figura de un sacerdote que, aunque ha perdido la fe, es capaz de fingirla, y hasta de alcanzar fama de santo, para proteger la inocente creencia de sus feligreses, para quienes la fe religiosa equivale a la paz. A pesar de su brevedad,

varios son los temas que se plantean, como la consideración de la religión como consuelo ante la falta de sentido de la existencia; la primacía de los valores espirituales frente al culto a lo material; el amor a los demás y el obrar bien como lo que da sentido a la existencia humana; el problema de la salvación, el destino del hombre después de la muerte, la existencia del cielo y del infierno, temas que obsesionaron a Unamuno desde la crisis religiosa sufrida en 1897.

En el fragmento, el silencio del sacerdote a la hora de recitar el Credo anticipa su falta de fe. El silencio se convierte también en la encarnación del conflicto del protagonista entre la fe que quiere mantener en sus feligreses y la suya propia, irremisiblemente perdida.

En el pueblo todos asistían a la misa, parte fundamental de la cual consistía en recitar el Credo, pues en ese momento el pueblo al unísono pronunciaba su acto de fe. Sin embargo, aunque don Manuel vive ocultando a todos que ha dejado de creer, y a pesar de haber sido él quien instaurara esta costumbre, llega un momento en que él se calla. El rezo del *Credo* cobra entonces el significado de un conflicto: su introducción por el cura como una práctica entre sus feligreses y su silencio al llegar a las palabras que aluden directamente a la existencia de otra vida, a la eternidad.

Análisis y justificación de la estructura externa (formal) e interna (temática) del texto

La novela se estructura en dos partes claramente diferenciadas: el texto narrado por Ángela Carballino y el epílogo del autor en el que recurre a la técnica del *manuscrito encontrado*. Si nos centramos en el cuerpo de la novela, hemos de señalar que ésta aparece fragmentada en 24 secuencias (más el epílogo) de extensión variable, separadas únicamente por doble espacio en la escritura. Con todo, podemos establecer varios bloques de contenido:

- De la secuencia 1 a la 8 se nos ofrece la presentación de don Manuel a través de lo que han contado a la narradora.
- La secuencia 9 se centra en la relación que se entabla entre el sacerdote y la narradora (“quería aliviarle del peso de su cruz del nacimiento”).
- De la secuencia 10 a la 18 encontramos otro colaborador con el sacerdote, Lázaro, hasta que éste le cuenta el gran secreto de don Manuel.

- De la secuencia 19 hasta la 24, con la muerte de don Manuel y de Lázaro, Ángela queda como la única testigo de las vivencias religiosas de Valverde de Lucerna.

Nuestro fragmento, que corresponde con la cuarta secuencia, se sitúa en el primer bloque de contenido, que sirve para presentarnos al protagonista. La narradora, Ángela, está contando sus recuerdos de don Manuel, en el tiempo en el que estaba en el colegio, en la ciudad. Son recuerdos de infancia, conocidos más a través de los demás que por sí misma (recuerdos indirectos). En este sentido, contrastan con la narración de la segunda parte, en la que la reflexión se hace cada vez más frecuente, la narradora se mide, se enfrenta, en cierta manera, a don Manuel (recuerdos directos). El texto se centra, como toda la primera parte, en la actividad “pública” del ministerio de don Manuel: la misa y el rezo del *Credo*.

En el texto se señalan dos partes que pertenecen a tiempos distintos en el relato y en el recuerdo de la narradora. El primero, que va desde el comienzo hasta “la resurrección de los santos”, se subdivide a su vez en dos partes: una que se refiere al rezo del Credo y la otra que insiste sobre el efecto que esta oración, recitada al unísono, provoca en la narradora. En este bloque se insiste en el conflicto secreto del sacerdote cuya figura aparece simbolizada por dos elementos antagónicos y complementarios en la obra: la montaña, que simboliza la fe, ascendente hasta el cielo, y el lago, que simboliza la duda. Además, en el lago está el pueblo de Valverde sumergido cuyos habitantes, los antepasados, se unían a los vivos en la recitación de la mencionada oración.

El segundo comienza con “después, al llegar a conocer el secreto de nuestro santo, he comprendido”... que supone la primera prolepsis de la obra, con la que la narradora nos anuncia que don Manuel tiene un secreto que se irá desvelando a lo largo de la novela. Para dejar más patente la duda del sacerdote, establece la analogía con Moisés, castigado a no entrar en la tierra

prometida.

Comentario crítico y estilístico

San Manuel Bueno, mártir es una novela breve considerada por crítica y lectores como la cima de la narrativa unamuniana. Publicada en 1931, pasa por ser el testamento literario de su autor.

Miguel de Unamuno, uno de los más insignes representantes de la Generación del 98, cultiva diversos géneros (poesía, ensayo, teatro, novela, tratados de filosofía) y en todos ellos los temas son los mismos: los problemas existenciales, la crisis de la razón, la duda y la fe, el más allá, el problema de la personalidad, la esencia y los problemas de España...

La personalidad atormentada y contradictoria de Unamuno, espíritu agónico por antonomasia que vive en continua lucha dialéctica consigo mismo y con los demás, se refleja en toda su producción literaria. Contribuyó a la renovación de la novela decimonónica, estableciendo las características de la nueva manera de abordar el género (que llamó *Nivola*): se construyen en torno al protagonista, que representa la idea que el autor quiere someter a debate a lo largo del relato. Desde el punto de vista formal, se reducen al mínimo las descripciones y las referencias espacio-temporales, centrándose la acción en debates o monólogos de gran densidad conceptual. Además, subyace una feroz crítica de la realidad provinciana española, caracterizada por una estricta trabazón familiar (relaciones amorosas, fraternales, paterno-filiales), que es la que genera los conflictos.

Desde el propio título se anuncia el contenido de la novela: la vida de un personaje que, desde el inicio, se relaciona con el mundo de la religión. A partir de aquí, la analogía don Manuel-Jesucristo se repite de forma recurrente: lo que cuenta la narradora de la vida y la muerte del protagonista, tiene su referente en la Biblia, el Antiguo Testamento y los Evangelios. Esta recurrencia, así como la de las palabras de Jesús en la cruz -*Dios*

mío, Dios mío- y la referencia a Moisés, centran el tema de la novela: la lucha entre fe y duda, el conflicto insoluble entre la razón y la fe.

El libro es el relato de Ángela Carballino (narradora interna testigo), por lo que prevalece su punto de vista: se involucra en el relato, lo personaliza, convirtiéndose en coprotagonista al participar de la tensión, de la lucha de don Manuel. Por eso se ha dicho que el relato sería la *autobiografía espiritual* de la narradora. Prueba de ello es el uso de la primera persona: un plural inclusivo (“recitábamos al unísono”), con el que la narradora da cuenta de su participación en la escena que se nos describe; y varias formas en primera persona del singular (“yo oía, he comprendido”).

Por lo que respecta al tratamiento del tiempo, estamos ante un relato con desarrollo cronológico lineal dentro de un *flash-back*, a excepción de un par de momentos en los que se produce la anticipación o prolepsis con objeto de insinuar acontecimientos que se producirán en ese futuro conocido por la narradora. A través de las referencias temporales internas podemos concluir que la acción transcurre en un largo espacio de tiempo, en tanto que el narrador escribe su historia bastante tiempo después. Existen, pues, dos dimensiones temporales: el tiempo de la escritura desde la que la narradora escribe sus memorias (marcado por el adverbio de tiempo *ahora*) y la línea temporal sucesiva en la que se van contando las acciones de don Manuel.

En el fragmento encontramos un claro ejemplo de prolepsis. Comienza con un adverbio de tiempo “después”, que precisa su significado con la frase “al llegar a conocer el secreto de don Manuel he comprendido”, en un avance de lo que después nos contará. Las formas verbales en imperfecto en la primera parte (“acudían”, “había”, “era”...) y pretérito perfecto en la segunda, (“he comprendido”) señalan no sólo dos tiempos distintos sino valores distintos: el imperfecto, tiempo de la narración detenida, del tiempo sin tiempo que se repite, y el pretérito perfecto: el

efecto en el presente de un pasado que se vive como todavía cercano.

En cuanto al espacio, el pueblo Valverde de Lucerna no aparece apenas descrito, sino a través de ciertos lugares que tienen sobre todo carácter simbólico. El pueblo representa la *intrahistoria* y la tradición, la naturaleza. Allí viven los campesinos innominados a los que don Manuel protege de la verdad. El lago, con sus aguas quietas, se asocia también a lo inmóvil, lo que permanece, como las voces del pueblo hundido —según la leyenda— que se dejan oír la noche de San Juan. La montaña en la tradición bíblica ha simbolizado habitualmente la fe y se identifica aquí con los valores espirituales; sin embargo, se encuentra coronada por la Peña del Buitre, que para Unamuno representaba la angustia por el más allá (asociando el buitre de Prometeo a la duda). Lago y montaña aparecen recurrentemente a lo largo de la obra, como en el fragmento que estamos comentando: “la voz del pueblo haciendo como una montaña (fe) cuya cumbre es don Manuel, y su voz que se zambullía, como en un lago (duda), y era que él se callaba”. Con lago y montaña, Unamuno emplea el símil y la metáfora para crear el significado más importante de su obra: la bifurcación dialéctica, que es básicamente la separación de argumentos entre la fe y la duda y su personificación en el protagonista Manuel-Cristo.

De los personajes que aparecen en la novela, sólo encontramos a los dos protagonistas en el fragmento. Don Manuel, *Bueno* y *Mártir*, cuyo nombre es el mismo de Jesucristo. *Bueno* porque es bueno con el pueblo, comprendiendo a los “pecadores”, ayudándoles... *Mártir*, porque asume el conflicto y lo sufre por todos. Es el padre espiritual de Ángela, no tanto su confesor como el padre de su espíritu. Personificación de la duda y la fe: en el lago y la montaña a los que se asimila su imagen (ojos, cabeza erguida...). Además de la analogía con Jesucristo aparece otra con Moisés. Primeramente, cuando la propia Ángela interpreta, ya en su madurez, el silencio de don Manuel en el rezo del Credo (secuencia IV): “Después, al llegar a comprender el secreto de nuestro santo, he comprendido [...] le tomaran en hombros los suyos

para meter su cuerpo sin vida en la tierra de promisión”. Más tarde, cuando el propio don Manuel comunica en lecho de muerte a Lázaro, mientras le hace su heredero espiritual, sus disposiciones tras su fallecimiento (secuencia XIX): “Recordaréis que cuando rezábamos todos en uno [...]”. Como Moisés, don Manuel está llamado a guiar a su pueblo a la tierra prometida, pero sin derecho a entrar vivo en ella.

Ángela (los ángeles mediadores e intermedios entre un mundo y otro) es la narradora, la evangelista, madre espiritual, la continuadora de la obra de don Manuel, su testigo y su confesora. A nivel de fe, es el personaje más sólido de los tres protagonistas, hasta el punto de ser ella la que consuele al sacerdote. Sin embargo, en el tiempo del presente de la narradora, cuando ésta ronda los 50 años, la invaden las dudas sobre si lo que ha contado sucedió tal como lo recuerda ella y sobre su propia fe. Es, además, la última heredera de la misión asumida por don Manuel que, a la muerte de éste, había pasado a Lázaro y, desaparecido éste, recaerá sobre Ángela, convirtiéndola en una especie de sacerdotisa para los feligreses de Valverde.

El otro personaje es el pueblo, las mil personas que se reunían para recitar el *Credo*, recogidos en el texto de forma global (“todos”) y mediante enumeraciones bimembres (“hombres y mujeres, viejos y niños”). Se considera que el pueblo representa lo que Unamuno llamaba la *“intrahistoria”*, que sería como lo permanente de un pueblo, de una colectividad, lo que sobrevive al tiempo. Por eso, a los habitantes actuales se suman todas las generaciones que por ese pueblo han pasado (“oía la voz de nuestros muertos que en nosotros resucitaban en la comunión de los santos”). Además, una leyenda cuenta que hay otra Valverde sumergida en las aguas cuyas campanadas se oyen la noche de San Juan, como nos explica Ángela en nuestro fragmento.

En cuanto al estilo, esta novela es un claro ejemplo de las propuestas noventayochistas que propugnan un estilo antirretórico caracterizado por la

sobriedad y, en el caso de Unamuno, por el tono solemne y dramático. Es un ejemplo modélico de conjunción de lengua austera, desprovista de términos grandilocuentes, y de contados recursos expresivos. El resultado es una prosa sin pretensiones aparentes, dirigida exclusivamente a narrar con fidelidad hechos ciertos tal y como han sucedido. El estilo, por tanto, se adecúa al personaje.

Entre estos recursos, podemos señalar la comparación con la *montaña* y el *lago* para comunicar mejor la comunión de don Manuel y su pueblo en la fe que les quería inculcar. Montaña y lago son los dos únicos elementos del paisaje, con valor simbólico, que se repiten a lo largo de la novela construyendo una “guía” que conduce a la construcción del significado global del texto: el conflicto insuperable entre razón y fe: el lago se hunde en la tierra, hacia abajo, la montaña se eleva...es firme frente a la movilidad de las aguas del lago). La comparación *como si una caravana en marcha por el desierto*, es una clara alusión al otro personaje bíblico con el que se establece la analogía con el protagonista, Moisés.

La condición de confesión de la novela hace que el contenido fluya de una forma no lineal, produciéndose numerosas superposiciones de plano, avances reiterativos que insisten en puntos clave que contribuyen a contagiar afectivamente al lector. Como ya hemos señalado, la referencia a Moisés aparece en dos secuencias diversas, las referencias al lago y la montaña, las palabras que Blasillo va repitiendo por el pueblo, eco de las de don Manuel... Así, para incrementar la afectividad y el tono emotivo en el fragmento, nos encontramos constantes reiteraciones: “recitábamos al unísono / en una sola voz...; oía las campanas...oía la voz...” Sírvannos estos ejemplos para señalar que el texto presenta un elevado número de términos que hacen referencia a sensaciones auditivas, desde la voz del pueblo al recitar en misa a las campanas sumergidas en el lago. Igualmente, se intensifica la expresividad del texto y se manifiesta la afectividad de la narradora con el uso frecuente de los posesivos, como

tenemos en el caso de “nuestro pueblo, nuestros muertos, nuestro santo”.

Para finalizar, indicaremos que nos encontramos un solo bloque narrativo desprovisto de diálogos, a pesar de que el diálogo constituye un elemento fundamental en la novela para hacer avanzar las ideas.

Interpretación

El relato se organiza en torno a los recuerdos que la narradora tiene de la figura de don Manuel, recuerdos que va viviendo cada vez de una forma más intensa hasta llegar a compartir el conflicto del protagonista, pasando de la fe ingenua a la duda, en un proceso más afectivo que intelectual, como por otra parte, corresponde al conflicto razón-fe. La llegada de Lázaro señala un paso más en esta búsqueda de la "verdad", de don Manuel. El descubrimiento del secreto del cura, intuido ya por Ángela, le llega a ésta de forma indirecta, a través de Lázaro y marca un punto de inflexión en el relato. La muerte de éste y la de Lázaro cierran el relato y dejan a Ángela sola frente a su conciencia, frente a la duda, frente a la nada: “ahora que...” La narradora está dispuesta a llevar hasta el final el deseo (¿el engaño?) de don Manuel: “Parece que el ilustrísimo señor obispo...me he callado siempre el secreto trágico de D. Manuel”.

El gran mérito de Unamuno radica en situar todos los elementos de la novela en una especie de limbo simbólico, carentes de rasgos que los ubiquen en unas coordenadas espacio-temporales reconocibles, lo que redundará en su marcada atemporalidad. Y aunque los personajes tienen también una fuerte carga simbólica, no estamos ante personajes maniqueos propios de una novela de tesis.

Evidentemente, don Manuel es el *alter ego* del autor, que sufre por su falta de fe que le impide la certeza de la salvación y la redención del pecado del hombre que consiste, rememorando a Calderón de la Barca, en haber nacido.

CUESTIONES

PREGUNTAS TEÓRICAS

- Una de las novelas más significativas del autor es *Niebla*, cuyo final recoge un interesante diálogo entre el autor y su personaje. Resúmalo y aporte una interpretación al mismo.
- Aplique las características de la novela noventayochista a *San Manuel Bueno, mártir*.
- Compare la novela con otras novelas significativas del 98: *El árbol de la ciencia*, *La voluntad*.
- Los dos pilares temáticos de la generación del 98 son los problemas de España y las inquietudes de tipo existencial. Unamuno recoge éstas últimas en sus novelas mientras que la problemática nacional la aborda en sus ensayos. Redacte un texto sobre la producción ensayística de Unamuno.

PREGUNTAS DE CARÁCTER LINGÜÍSTICO

- Seleccione y explique la utilización de los verbos en pretérito imperfecto de la 1ª parte del fragmento.
- Describa el uso de la conjunción copulativa (y) en el texto. ¿Qué figuras retóricas se relacionan con la presencia o ausencia de dicha conjunción?
- Comente la adjetivación en el texto. Posición de los adjetivos. Campos semánticos representados.

Otros textos propuestos para comentario



A los pocos días de llegar a Madrid, Andrés se encontró con la sorpresa desagradable de que se iba a declarar la guerra a los Estados Unidos. Había alborotos, manifestaciones en las calles, música patriótica a todo pasto.

Andrés no había seguido en los periódicos aquella cuestión de las guerras coloniales; no sabía a punto fijo de qué se trataba. Su único criterio era el de la criada vieja de la Dorotea, que solía cantar a voz en grito mientras lavaba, esta canción:

*Parece mentira que por unos mulatos
estemos pasando tan malitos ratos.
A Cuba se llevan la flor de la España
y aquí no se queda más que la morralla.*

Todas las opiniones de Andrés acerca de la guerra estaban condensadas en este cantar de la vieja criada.

Al ver el cariz que tomaba el asunto y la intervención de los Estados Unidos, Andrés quedó asombrado.

En todas partes no se hablaba más que de la posibilidad del éxito o del fracaso. El padre de Hurtado creía en la victoria española; pero en una victoria sin esfuerzo; los yanquis, que eran todos vendedores de tocino, al ver a los primeros soldados españoles, dejarían las armas y echarían a correr. El hermano de Andrés, Pedro, hacía vida de *sportsman* y no le preocupaba la guerra; a Alejandro le pasaba lo mismo; Margarita seguía en Valencia.

Andrés encontró un empleo en una consulta de enfermedades del estómago, sustituyendo a un médico que había ido al extranjero por tres meses.

Por la tarde Andrés iba a la consulta, estaba allí hasta el anochecer, luego marchaba a cenar a casa y por la noche salía en busca de noticias.

Los periódicos no decían más que necesidades 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.

Para colmo de ridiculez, hubo un mensaje de Castelar a los yanquis. Ciertamente no tenía las proporciones bufo-grandilocuentes del manifiesto de Víctor Hugo a los alemanes para que



respetaran París; pero era bastante para que los españoles de buen sentido pudieran sentir toda la vacuidad de sus grandes hombres.

Andrés siguió los preparativos de la guerra 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 encontró a Iturrioz en la calle.

—¿Qué le parece a usted esto? —le preguntó.

—Estamos perdidos.

—¿Pero si dicen que estamos preparados?

—Sí, preparados para la derrota. Sólo a ese chino, que los españoles consideramos como el colmo de la candidez, se le pueden decir las cosas que nos están diciendo los periódicos.

—Hombre, yo no veo eso.

—Pues no hay más que tener ojos en la cara y comparar la fuerza de las escuadras. Tú, fíjate; nosotros tenemos en Santiago de Cuba seis barcos viejos, malos y de poca velocidad; ellos tienen veintiuno, casi todos nuevos, bien acorazados y de mayor velocidad. Los seis nuestros, en conjunto, desplazan aproximadamente veintiocho mil toneladas; los seis primeros suyos sesenta mil. Con dos de sus barcos pueden echar a pique toda nuestra escuadra; con veintiuno no van a tener sitio dónde apuntar.

—¿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 decía él; una cacería, una cosa ridícula.

A Andrés le indignó la indiferencia de la gente al saber la noticia. Al menos él había creído que el español, inepto para la ciencia y para 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.

Pío Baroja. *El árbol de la ciencia*. 1911



El grupo atraviesa el zaguán, donde un perro amarrado a una cadena gruñe sordamente con la cabeza baja... Y entra en el cementerio, de grandes arcadas, ruinosas, con anchas hendiduras negras que las rayan de arriba abajo, repletas de nichos con lápidas borrosas. La hierba crece rozagante entre las juntas de las piedras; los pájaros saltan y trinan en los panteones; brilla el sol en los cristales de los nichos; un dulce sosiego se percibe en el aire. Y de cuando en cuando, a lo lejos, se oye el silbido de una locomotora, el cacareo persistente de un gallo.

El nicho de Larra está en el primer patio, en la cuarta galería. No lejos está el de Espronceda, al ras del suelo. La mujer que les ha abierto la puerta les acompaña. Todos se descubren ante la tumba. Reina el silencio. La mujer exclama: *¡Ay, Señor! ¡Ay, Señor!* Y Azorín lee con voz pausada su discurso:

"Amigos: consideremos la vida de un artista que vivió atormentado por ansias inapagadas de ideal; y consideremos la muerte de un hombre que murió por anhelos no satisfechos de amor. Veintisiete años habitó en la tierra. En tan breve y percedero término, pasó por el dolor de la pasión intensa y por el placer de la creación artística. Amó y creó. Se dio entero a la vida y a la obra; todas sus vacilaciones, sus amarguras, sus inquietudes están en sus vibradoras páginas y en su trágica muerte.[...]

Maestro de la presente juventud es Mariano José de Larra. Sincero, impetuoso, apasionado, Larra trae antes que nadie al arte la impresión íntima de la vida, y con Larra antes que con nadie llega a la literatura el personalismo conmovedor y artístico. La lengua toda se renueva bajo su pluma: usado y fatigado el viejo idioma castellano por investigadores y eruditos en el siglo XVIII, aparece vivaz y esplendoroso, pintoresco y ameno en las páginas del gran satírico.[...]

Su muerte es tan conmovedora como su vida. Su muerte es una tragedia y su vida es una paradoja. No busquemos en Larra el hombre unilateral y rectilíneo amado de las masas: no es liberal ni reaccionario, ni contemporizador ni intransigente: no es nada y lo es todo. Su obra es tan varia y tan contradictoria como la vida. Y si ser libre es gustar de todo y renegar de todo —en amena inconsecuencia que horroriza a la consecuente burguesía—, Larra es el más libre, espontáneo y destructor espíritu contemporáneo. Por este ansioso mariposeo intelectual, ilógico como el hombre y como el universo ilógico; por este ansioso mariposeo intelectual, simpática protesta contra la rigidez del canon, honrada disciplina del espíritu, es por lo que nosotros lo amamos. Y porque lo amamos, y porque lo consideramos como a uno de nuestros progenitores literarios, venimos hoy, después de sesenta y cuatro años de olvido, a celebrar su memoria.



Celebrémosla, honrémosla, exaltémosla en nuestros corazones. Mariano José de Larra fue un hombre y fue un artista: saludemos, amigos, desde este misterio de la vida a quien partió sereno hacia el misterio de la muerte."

Cae la tarde. Las postreras claridades del crepúsculo palidecen en los cristales de los nichos; suenan los silbidos lejanos de las locomotoras. Y Azorín, de vuelta a Madrid, se siente estremecido por el recuerdo de este hombre que juzgó inútil la vida...

José Martínez Ruiz, Azorín. *La voluntad*. 1902



Sección a cargo de:

Paz Vázquez Lareo
María del Carmen Solanas Jiménez

Poesía de Vanguardia y Generación del 27

En 1916 muere Rubén Darío y se cierra la etapa de la poesía modernista. Ese mismo año, Juan Ramón Jiménez escribe *Diario de un poeta recién casado* y abre las puertas a una poesía desnuda, sin artificios, que tendrá una gran influencia en los poetas del 27.



Imagen:
Placa de homenaje a Federico García Lorca, Santander
Fuente:
Banco de imágenes del INTEF

Índice

Los movimientos de Vanguardia

- Las vanguardias en España. Ramón Gómez de la Serna.
- Movimientos de vanguardia hispanos: el Creacionismo y el Ultraísmo.

La Generación del 27

- Rasgos generacionales y miembros del grupo
- Vanguardia y tradición
- Temas y formas
- Etapas de la Generación del 27

Texto comentado: *Guitarra*, de Vicente Huidobro

Texto comentado: *Te busqué por la duda*, de Pedro Salinas

Otros poemas propuestos para comentario

Los movimientos de Vanguardia

En 1916 muere Rubén Darío y se cierra la etapa de la poesía modernista. Ese mismo año, Juan Ramón Jiménez escribe *Diario de un poeta recién casado* y abre las puertas a una poesía desnuda, sin artificios, que tendrá una gran influencia en los poetas del 27.

La denominación de “movimientos de vanguardia” sirve para designar una serie de experimentos creadores que nacen en Europa a lo largo de gran parte del siglo XX y que rompen violentamente con el arte y la literatura vigentes. Los más importantes fueron el Cubismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Imaginismo, el Expresionismo y el Surrealismo.

El momento de apogeo de los movimientos de vanguardia corresponde a los años de entreguerras. La decadencia de las vanguardias se inicia al final de los años 20. Acontecimientos como el crack del 29 en la Bolsa de Nueva York, la consolidación de regímenes totalitarios en Europa (fascismo y nazismo) o la guerra civil española, llevan de nuevo a los escritores a una mayor atención al problema humano y a un compromiso social y político aunque las generaciones más jóvenes no olvidarán estos movimientos.

1. Las vanguardias en España: Ramón Gómez de la Serna

A comienzos del siglo XX en España se produjo una apertura cultural hacia Europa. La introducción de la Vanguardia en España está marcada por la figura de Ramón Gómez de la Serna.

Ramón Gómez de la Serna publicó en 1909 la traducción del *Manifiesto Futurista*. Fue el precedente del movimiento Ultra y defensor del Arte Nuevo. En la revista que dirigía (*Prometeo*) aparecieron los primeros manifiestos del vanguardismo español. La huida de lo convencional y su defensa de un arte

deshumanizado ejercerán una decisiva influencia en las vanguardias posteriores y en los escritores del 27.

Gómez de la Serna es el inventor de la greguería, definida por él mismo como “metáfora + humor”.

2. Movimientos de vanguardia hispanos: el Creacionismo y el Ultraísmo

Estos movimientos coinciden en su aversión por lo sentimental y trágico, por lo subjetivo e íntimo. Los grandes temas literarios (amor, muerte...) se desprecian o se tratan con humor. Al alejarse de la vida, la literatura se centra en ella misma, ignorando los problemas humanos.

El impulsor del **Creacionismo** fue el chileno Vicente Huidobro que introduce la idea de que “el poeta es un pequeño Dios y dueño absoluto de su obra”. Este movimiento suprime los signos de puntuación y utiliza una sintaxis caprichosa e insólita combinada por la elección arbitraria o puramente fonética del léxico. Los principales escritores creacionistas españoles fueron Juan Larrea y Gerardo Diego.

El **Ultraísmo** coincide en muchos puntos con el Creacionismo con grandes influencias del Futurismo. Poetas muy vinculados a este “ismo” fueron, entre otros, Eugenio Montes, Rogelio Buendía y Jorge Luis Borges. En los poemas ultraístas se elimina el discurso lógico y se utilizan metáforas ilógicas ligadas al mundo del cine, los deportes, la técnica... y a todo lo que signifique modernidad. Se elimina la rima y se utilizan los caligramas (recuperados a principios del siglo XX por el francés Apollinaire) que buscan el impacto visual además del auditivo. El vocabulario se llena de neologismos, palabras esdrújulas y léxico técnico y científico.

Las vanguardias españolas pocas veces produjeron obras valiosas pero abrieron una vía hacia la experimentación huyendo de lo convencional. Sin

la existencia de estos movimientos difícilmente se podría explicar la poesía posterior.

La Generación del 27

En la España de los años veinte, se abrió paso una generación de poetas que condujo a las letras españolas a uno de sus momentos más brillantes. Este grupo vivió en un contexto cultural con las vanguardias como trasfondo.

1. Rasgos generacionales y miembros del grupo

Nacen en fechas cercanas, son compañeros y amigos, se influyen entre ellos y se reúnen en 1927 en el Ateneo de Sevilla para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Góngora y reivindicar al poeta y su relación con la poesía pura.

En torno a 1927 y 1928 publicaron revistas como *Verso y Prosa* o *Litoral* y libros significativos como *Romancero Gitano* de Lorca, *Cántico* de Guillén, *Perfil del aire* de Cernuda, *El alba del alhelí* de Alberti...

Estos hechos hacen que Dámaso Alonso divulgara el nombre de "Generación del 27". Dentro de esta generación destacan los poetas Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Dámaso Alonso. Hay otros nombres muy unidos al grupo que no aparecen como generación del 27, en ellos muchas poetisas como María Teresa León, pero también hombres como Juan Larrea, Pedro Garfias, Juan José Domenchina y Juan Chabás.

2. Vanguardia y tradición

Los poetas del 27, junto a sus cosmopolitismo y apertura hacia las aportaciones que llegaban de Europa y América, valoraron el pasado y rescataron autores y estilos diversos, realizando una verdadera síntesis de vanguardia y tradición.

Del pasado literario español rescataron la poesía tradicional y la poesía del Siglo de Oro. Se centraron en Góngora como renovador y creador de una poesía propia, pero también en Garcilaso,

San Juan de la Cruz, Lope o Quevedo. Del siglo XIX destacan a Gustavo Adolfo Bécquer y del XX a Rubén Darío, Miguel de Unamuno y Antonio Machado.

De las vanguardias incorporaron temas y recursos pero sin decantarse por ninguna en particular. Conocieron a los grandes poetas contemporáneos como Apollinaire, Valéry, Eliot... y del panorama español valoraron sobre todo a Gómez de la Serna.

Los dos **grandes maestros** de la generación del 27 fueron:

-Juan Ramón Jiménez, cuya poesía pura constituyó el referente poético más claro de esta generación.

-José Ortega y Gasset, del que toman las ideas de deshumanización y autonomía de la obra literaria, así como la intrascendencia, la ironía y el predominio de la metáfora.

3. Temas y formas

Tratan los grandes asuntos del ser humano (el amor, el destino, la muerte...) pero también los **temas** relacionados con los avances técnicos, urbanos y artísticos y el sentido de la libertad que debe abarcar todas las vivencias del individuo.

La ciudad: amaron la ciudad, el confort, el cine, la publicidad... pero también vieron el aspecto negativo del desarrollo urbano.

El amor: es la plenitud del individuo y admite todas las manifestaciones aún chocando con la realidad de la época, lo que los lleva, a veces, al dolor.

La naturaleza: como parte del yo del poeta o como entorno.

Las artes: estarán influidas por las vanguardias literarias y serán tema de creación poética.

En lo referente a la **forma** usaron tanto formas métricas tradicionales como el verso libre. De las

figuras literarias destaca la imagen, que relaciona los objetos por las emociones que despiertan.

4. Etapas en la Generación del 27

- **Primera etapa** (hasta 1929), en la que se forma el grupo. Cultivan la poesía pura y logran el equilibrio entre vanguardia y tradición.
- **Segunda etapa** (1929-36) sus crisis personales y la complicada situación política los llevan a la rehumanización poética con la exploración del yo y de las emociones humanas. Se dejan influir por Pablo Neruda que reclamaba una poesía comprometida.
- **Tercera etapa** en 1939 la generación del 27 se desintegró de forma dramática con la Guerra Civil que supuso el asesinato de Lorca y el exilio de otros miembros. En la obra de los que permanecieron en España continuó el compromiso aunque siguieron caminos diferentes.

TEXTO COMENTADO:

Poema: "Guitarra" de Vicente Huidobro

Biografía

Vicente Huidobro nace en Santiago de Chile en 1893. Fundador del Creacionismo, movimiento poético vanguardista, fue uno de los impulsores de la poesía de vanguardia en América Latina y hoy en día es considerado uno de los más importantes poetas chilenos.

Huidobro viaja a Europa en 1916. Tras su paso por Madrid, se instala en París, donde entra en contacto con las últimas tendencias artísticas de la vanguardia internacional. Allí colabora en la revista *Nord-Sud* dirigida por el poeta cubista Pierre Reverdy y conoce a Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragón, y los

pintores Pablo Picasso y Joan Miró, entre otros. Regresa a Madrid en varias ocasiones, donde asiste a las tertulias organizadas por Ramón Gómez de la Serna en el *Café Pombo*. Allí comparte sus propias teorías creacionistas con los artistas Guillermo de Torre y Rafael Cansinos Sáenz, y colabora en las revistas ultraístas españolas *Grecia* y *Cervantes*. En 1933 regresa a Chile, donde funda numerosas revistas e inicia una intensa actividad política contra el fascismo. De nuevo en Europa, interviene en la Guerra Civil Española y en la Segunda Guerra Mundial. Muere en Chile en 1948.

Características de su obra

Vicente Huidobro fundó su propio movimiento poético de vanguardia, el "Creacionismo", según el cual la obra literaria es totalmente autónoma. Para Huidobro, el creador artístico no debía limitarse a imitar la Naturaleza, sino que debía construir una vida propia en el poema.

Sus teorías creacionistas aparecen expresadas en los manifiestos literarios *Non serviam* (1914) y *Adán* (1916), publicados en las revistas de la época.

La obra de Huidobro puede dividirse en tres etapas:

-Primeros libros: *Espejo del agua* (1916), *Horizon Carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Hallali* (1928), *Poemas árticos* (1918), *Ecuatorial* (1918).

-Obras maestras del creacionismo: *Temblor de cielo* (1931) y *Altazor o el viaje en paracaídas* (1931).

-Una tercera etapa en la que desarrolla su actividad de novelista.

Texto comentado: Vicente Huidobro



GUITARRA

Sobre sus rodillas

Había algunas notas

Una mujer pequeña dormía

Y seis cuerdas cantan

en su vientre

El viento

ha borrado los límites

Y un pájaro

picotea las cuerdas.

El silencio Cada cual

se ocultaba cree vivir

en el fondo fuera de

del armario s í mismo

Cuando el hombre

cesó de tocar

Dos alas temblorosas

cayeron de sus manos.

Vicente Huidobro. *Horizon Carré*. 1917

Enunciación del tema

Composición literaria de carácter cubista en que se representan parcialmente una guitarra y una figura femenina y se afirman tesis creacionistas.

Resumen del texto

Un músico toca la guitarra (mencionada en el título del poema y, metonímicamente, a través de las notas y las cuerdas) posada en sus rodillas. La guitarra es identificada con una figura femenina

cuyo vientre se corresponde con la caja de resonancia del instrumento. La mano del músico (metafóricamente, el pájaro) rasguea a la mujer-guitarra, fundiendo el instrumento musical y la figura femenina en una imagen creada por el poeta y que únicamente existe en el poema.

Análisis y justificación de la estructura externa e interna del texto (forma y contenido)

• Externa

El poema, en el que se han eliminado los signos de puntuación y los rasgos métricos tradicionales, se divide en dos grandes partes (unidades mayores) que dejan en medio un silencio representado por el blanco gráfico. Las partes superior e inferior se dividen a su vez en distintos grupos de palabras (unidades menores) que establecen relaciones entre sí dentro del poema:

- Parte superior: grupo 1º “Sobre sus rodillas”; grupo 2º “Había algunas notas”; grupo 3º “Una mujer pequeña dormía Y seis cuerdas cantan”; grupo 4º “En su vientre” (grupo destacado en forma cursiva); grupo 5º “El viento ha borrado los límites”; grupo 6º “Y un pájaro picotea las cuerdas”.
- Parte inferior: grupo 7º “El silencio se ocultaba en el fondo del armario”; grupo 8º “Cada cual cree vivir fuera de sí mismo”; grupo 9º “Cuando el hombre cesó de tocar dos alas temblorosas cayeron de sus manos”.

• Interna

Los espacios de silencio o blanco gráfico pueden identificarse con el “hueco” de la guitarra, mientras que los distintos grupos de palabras señalados en la estructura externa contribuyen a la formación de la imagen de la mujer-guitarra expresada en el poema.

El primer grupo de palabras hacen alusión al músico, en cuyas rodillas reposan la guitarra y la mujer (grupo 3º). El instrumento musical se transforma en figura femenina cuando consideramos el segundo y cuarto grupo: el vientre es la caja de resonancia.

El grupo 5º, central, proporciona una explicación de la imagen creacionista: el viento (música, amor) ha borrado los límites entre la guitarra y la mujer.

Los grupos 6º y 9º complementan la figura del músico: sus manos son un pájaro que cuando deja de tocar pierde las alas.

Huidobro recuerda que la imagen creacionista es imposible que exista fuera del poema creacionista (grupos 7º y 8º).

Si la parte superior al blanco gráfico construye la imagen creacionista, la parte inferior advierte que su existencia es real solo en el poema.

Comentario estilístico

El poema trata uno de los temas más utilizados por los pintores cubistas: la representación de una guitarra y lo hace mencionando algunos de sus elementos: las “notas” y las “cuerdas”. El poeta reconstruye a través de estas dos metonimias el objeto que quiere representar. El músico también aparece representado por medio del recurso de la metonimia a través de la alusión a sus “rodillas” y sus “manos”. La alusión a las manos del músico que rasga las cuerdas de la guitarra también se hace metafóricamente a través de la mención al “pájaro” y su “picoteo”. La metáfora del pájaro para indicar las manos del hombre se extiende con la alusión a las “alas” (el vuelo del pájaro se corresponde con el movimiento de la mano del músico).

La figura femenina en cambio se construye a partir de su equiparación con la guitarra. El lugar que ocupan ambas, la mujer y la guitarra, pero sobre todo la fusión de los grupos 2º y 4º hacen que la guitarra se transforme en una mujer-guitarra cuyo vientre es a su vez la caja de resonancia en la que repican las notas. En este sentido, cabe destacar que la formación de la imagen mujer-guitarra es posible gracias a los elementos tipográficos utilizados en la composición. No solo el blanco gráfico que permite la división en los distintos grupos poéticos sino la cursiva que caracteriza al cuarto grupo.

La creación de un mundo poético, paralelo e independiente del mundo real, característica fundamental del movimiento Creacionista, aparece aludida en este poema de rasgos cubistas. La alusión al “armario” (mundo real) entra en

oposición al mundo poético apenas creado de la mujer-guitarra. No obstante, basta dejar de “tocar” (y aquí el verbo es metáfora de crear) para que todo desaparezca. Es decir, el poema termina con la expresión de una tesis creacionista: la imagen creacionista solo existe dentro del poema. El poema carece prácticamente de adjetivos (sólo aparecen dos: “pequeña” y “temblorosas” relativos a la “mujer” y a las “alas” respectivamente), de acuerdo con la tesis creacionista y vanguardista en general de eliminar los adjetivos.

Comentario crítico

Se trata de un poema incluido en *Horizon Carré* (1917), en el que Vicente Huidobro utiliza las técnicas cubistas aprendidas en su estancia en París, y donde además pone en práctica sus propias ideas creacionistas.

La composición constituye un claro rechazo de la representación tradicional de una guitarra. Por un lado, Huidobro utiliza de forma reiterada la figura de la metonimia que recuerda la fragmentación de los objetos en los cuadros cubistas. Esta descomposición cubista se pone también de manifiesto en la sintaxis fragmentaria y la división

en grupos poéticos simultáneos. Por otro, el poeta apuesta por el poder creador de la imagen. El resultado es la creación de una mujer-guitarra autónoma e independiente que tiene existencia únicamente en el poema. También en consonancia con los rasgos vanguardistas en general y creacionistas en particular, la imagen de la mujer-guitarra que ofrece Huidobro está carente de cualquier sentimentalismo, aunque subyazcan los valores de la música y el amor.

Igualmente Huidobro rechaza el empleo del verso, la estrofa y la rima característicos de la poesía tradicional. Las relaciones entre las distintas partes del poema y la propia creación de la imagen son posibles gracias a la nueva disposición tipográfica.

El texto, caracterizado además por la escasa presencia de adjetivos y la eliminación de los signos de puntuación, es un claro ejemplo de poesía vanguardista, si bien no representativo de la culminación del Creacionismo.



Imagen:
Guitarra
Ilustrador:
Pablo Egea Palomares
Fuente:
Banco de imágenes del INTEF

CUESTIONES

PREGUNTAS TEÓRICAS

- Vicente Huidobro fue el impulsor del Creacionismo. Explique en qué consiste este ismo indicando dentro de qué movimiento literario lo encuadra. Cite otros ismos y explique brevemente en qué consisten.
- Vicente Huidobro es un importante representante de la Vanguardia literaria. Explique las ideas fundamentales de dicho movimiento indicando las diferencias y semejanzas que presenta con la Generación del 27.
- Vicente Huidobro es un importante representante de la Vanguardia literaria. Indique cuáles fueron los movimientos vanguardistas más cultivados en España así como la figura fundamental para el desarrollo de los mismos.
- Vicente Huidobro es un importante representante de la Vanguardia literaria. Explique las ideas fundamentales de dicho movimiento e indique la importancia que tuvieron en España.
- La obra poética de Vicente Huidobro: temas, estilo, etapas, obras. ¿Qué influencias, o ecos, podrían verse en su obra?

PREGUNTAS DE CARÁCTER LINGÜÍSTICO

- En el poema aparecen tres palabras pertenecientes al campo semántico del cuerpo humano. Diga cuáles son y añada otras diez palabras pertenecientes a dicho campo.
- Explique el significado de las siguientes palabras presentes en el texto: borrado, picotea, fondo y alas.
- Analice morfológicamente las siguientes formas verbales presentes en el texto : dormía, cree, cesó y cayeron.
- En el texto abundan los complementos circunstanciales de lugar. Cite todos los ejemplos que encuentre en el poema.
- El título del poema corresponde al nombre de un instrumento musical. Cite el nombre de otros diez instrumentos musicales.

Texto comentado: Pedro Salinas

Biografía

Pedro Salinas nació en Madrid en 1891. Cursó estudios de Derecho y Filosofía y Letras y obtuvo el título de Doctor en 1917. Dedicó su vida a la docencia universitaria, labor que inició en La Sorbona, donde conoció a poetas como Paul Valéry. En Sevilla, tuvo como alumno a Luis Cernuda y, a su regreso a Madrid, tras pasar por las universidades de Murcia y Cambridge, trabajará con Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. A partir de entonces promoverá la literatura en varias revistas literarias, compaginando su actividad docente con la de crítico literario. Al estallar la Guerra Civil, se va a Estados Unidos en donde compartirá exilio con Jorge Guillén.

En 1915 se casó con Margarita Bonmatí Botella, aunque la relación amorosa que probablemente influyó más en su vida y en su obra fue la relación que mantuvo con Katherine Whitmore.

Murió en Boston en 1951 y fue enterrado en San Juan de Puerto Rico.

Características de su obra

La obra poética de Pedro Salinas se puede dividir en tres etapas:

- 1ª etapa: *Presagios* (1923), *Seguro Azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931). Influencia de los movimientos de vanguardia y de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez.
- 2ª etapa: *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1933) y *Largo lamento* (1939). Obras cumbres de su poesía, de temática amorosa. El amor aparece descrito como la relación cotidiana y como fuerza de vida.

- 3ª etapa: *El contemplado (mar, poema)* (1946), *Todo más claro y otros poemas* (1949) y *Confianza* (1955).

Escritas en América, tratan el tema de la guerra y el de la angustia del hombre contemporáneo.

Salinas fue también un importante crítico literario y ensayista. Destacan sus obras *Literatura Española. Siglo XX* (1941) y *Ensayos de Literatura Hispánica. Del "Cantar de Mio Cid" a García Lorca* (publicación póstuma de 1958).



Te busqué por la duda...

Te busqué por la duda:
no te encontraba nunca.
Me fui a tu encuentro
por el dolor.
Tú no venías por allí.

Me metí en lo más hondo
por ver si, al fin, estabas.
Por la angustia,
desgarradora, hiriéndome.
Tú no surgías nunca de la herida.

Y nadie me hizo señas
-un jardín o tus labios,
con árboles, con besos-;
nadie me dijo
-por eso te perdí-
que tú ibas por las últimas
terrazas de la risa,
del gozo, de lo cierto.
Que a ti te encontraba
en las cimas del beso
sin duda y sin mañana.
En el vértice puro
de la alegría alta,
multiplicando júbilos
por júbilos, por risas,
por placeres.
Apuntando en el aire
las cifras fabulosas,
sin peso de tu dicha.

Pedro Salinas, *La voz a ti debida*, 1933

Enunciación del tema

El amor como forma de conocimiento, camino de búsqueda que alimenta las ganas de vivir.

Resumen del texto

Este poema trata del aprendizaje en el amor a través del desencuentro de dos amantes. La ausencia de la amada se produce por el equívoco

del poeta, que no ha sabido dónde buscarla y cómo comportarse. La amada se presenta así como un misterio difícil de alcanzar, pero al mismo tiempo como una fuerza de vida. En efecto, el camino para la unión de los amantes no está asociado al sufrimiento sino a las experiencias positivas. Para alcanzarla, el poeta tiene que guiarse por el sentimiento de la alegría -sana dificultad- que es en realidad el único sentimiento capaz de elevarle a la altura de la amada.

Análisis y justificación de la estructura externa e interna del texto (forma y contenido)

• Externa

El poema aparece dividido en tres estrofas desiguales de versos cortos. Todos los versos de la composición presentan una métrica similar (predominio del heptasílabo), pero están exentos de rima (versos blancos). Las dos primeras estrofas son de cinco versos mientras que la última estrofa es de una mayor extensión. Estamos ante la denominada silva de verso blanco, forma bastante recurrente en este poemario.

• Interna

El contenido se distribuye coincidiendo con la división estrófica. Las dos primeras estrofas presentan los “lugares” por los que el poeta ha buscado a la amada pero no la ha encontrado: la duda, el dolor, en la primera; la angustia, la herida, en la segunda.

La tercera estrofa describen los sitios (las palabras, los espacios) en los que el poeta sí podría haber encontrado a la amada. Se trata de la risa, los besos, la alegría, la dicha de vivir, donde los caminos para el encuentro se multiplican. Aunque para ello, como el poeta advierte también en esta estrofa, son necesarias las señales, la complicidad.

Comentario estilístico

Pedro Salinas combina la metáfora vanguardista con los tópicos de la poesía amorosa tradicional, como es normal en casi todos los miembros de la Generación del 27 y, en concreto en este poemario dedicado a la temática amorosa. Así, las metáforas petrarquistas (“la herida”) aparecen reemplazadas por metáforas inusuales para la expresión del amor: “terrazas de la risa, del gozo, de lo cierto”; “las cimas del beso”; “el vértice puro de la alegría alta”; “las cifras de tu dicha”. Estas metáforas contribuyen a la idealización de la amada a través de un lenguaje poético que es reflejo también de la expresión mística, pero la amada aparece también descrita a través de lo concreto: “los labios”.

Se usa con mucha frecuencia el paralelismo

sintáctico, que otorga un claro efecto rítmico a la composición (verbo pronominal + sintagmas preposicionales encabezados por la preposición “por”: “por la duda”, “por el dolor”, “por la angustia”; pronombre indefinido “nadie” + verbo precedido de complemento pronominal: “me hizo”, “me dijo”). En este sentido, abundan también las enumeraciones, de dos o tres miembros, que incluyen la repetición de una misma preposición (“con árboles”, “con besos”; “sin duda y sin mañana”; “por júbilos, por risas, por placeres”).

En el poema abundan los verbos en pretérito imperfecto y en pretérito indefinido (que refieren una experiencia pasada) pero el poema termina en cambio con el uso del gerundio (“multiplicando”, “apuntando”) indicando la esperanza de un encuentro posible ahora que el poeta ha aprendido parte del misterio.

El poeta utiliza también la figura de la antítesis como procedimiento de contraste y oposición: lo alto/lo hondo; la duda/lo cierto; el dolor/la alegría; la angustia / el júbilo. Debemos mencionar también el uso de los pronombres personales reflejo de la concreción de los momentos y la abundante presencia de complementos circunstanciales de lugar frente a la abstracción expresada por los indefinidos (“nadie”, “nunca”).

Comentario crítico

El poema *Te busqué por la duda...* de Pedro Salinas es uno de los textos que conforman el poemario *La voz a ti debida*, libro escrito en la segunda etapa de su producción y considerado una de las cumbres máximas de su poesía.

El poeta, con un lenguaje y una sintaxis sencilla trata la temática del amor como misterio y como fuerza de vida. Con palabras sencillas y superando la retórica petrarquista y mística, construye un nuevo lenguaje capaz de explicar la relación del poeta con la amada.

A través de metáforas inusuales para referirse a la amada, Pedro Salinas nos ofrece la imagen de un amor ideal pero concreto y cotidiano. Sin perder el misterio, la amada se hace visible a través de los juegos metafóricos y los lugares en los que el poeta la evoca.

La libertad en la métrica y la ausencia de rima son

reemplazadas por los múltiples paralelismos sintácticos y el uso de la enumeración que, junto al empleo de un verso corto y dinámico dotan al poema de un importante efecto rítmico. En este sentido, destacamos también el uso reiterado de los guiones, provocando una alteración sintáctica propia de los movimientos de vanguardia.

Pedro Salinas hace uso en este poema de sus grandes dotes de poeta que sabe conjugar la poesía clásica (no solo las referencias petrarquistas y místicas ya enunciadas en el comentario sino el hecho mismo de que el título del poemario está tomado de uno de los versos de la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega) junto a las innovaciones vanguardistas relativas al desorden lógico y las metáforas.



Imagen:
Biblioteca Pública "Pedro Salinas". Madrid.
Fuente:
Banco de imágenes del INTEF

CUESTIONES

PREGUNTAS TEÓRICAS

- Describa la obra poética de Pedro Salinas: temas, estilo, etapas, obras. Indique con qué otros poetas de la Generación del 27 lo relacionaría y explique sus afinidades o divergencias con sus compañeros de generación.
- Pedro Salinas es un miembro destacado de la Generación del 27. Resuma sintéticamente las características de dicha generación y cite otros poetas importantes de este grupo así como los temas que tratan, sus estilos y sus obras.
- Pedro Salinas, poeta de la Generación del 27, tiene también influencias vanguardistas. Explique las diferencias y semejanzas entre los movimientos de Vanguardia y la Generación del 27. Cite los autores más representativos de cada movimiento.
- La obra poética de Pedro Salinas: temas, estilo, etapas, obras. ¿Qué influencias, o ecos, podrían verse en su obra?
- Pedro Salinas es miembro de la Generación del 27, una de las generaciones que conforman el período conocido como la “Edad de Plata” de la literatura española. Diga cuáles son los otros movimientos que completan dicha etapa así como las características principales de cada uno de ellos.

PREGUNTAS DE CARÁCTER LINGÜÍSTICO

- ¿Cuáles son los dos tiempos verbales más utilizados en el texto? Enumere todos los ejemplos presentes en el poema y explique por qué el autor elige dichos tiempos.
- Analice los pronombres personales empleados y explique la importancia que tienen en el poema.
- En el poema aparece una palabra perteneciente al campo semántico del cuerpo humano. Añada diez palabras más que completen dicho campo semántico.
- En el texto se expresan dos estados de ánimo diferentes del poeta. Explique de qué estados de ánimo se trata y enumere las palabras que los indican.
- Explique el significado o dé un sinónimo de las siguientes palabras presentes en el texto: duda (v. 1), hondo (v. 6), herida (v. 10) y gozo (v. 18).

Otros textos propuestos para comentario



Paisaje versiespacial

Cansado de nadar a flor de agua
El sol se sumergió.
Duermen colchones de sombras
Sobre el horizonte.

En el mar



Bajo alas Arcos
De pájaros De violines

Se agota la tinta

PEINANDO EL AGUA

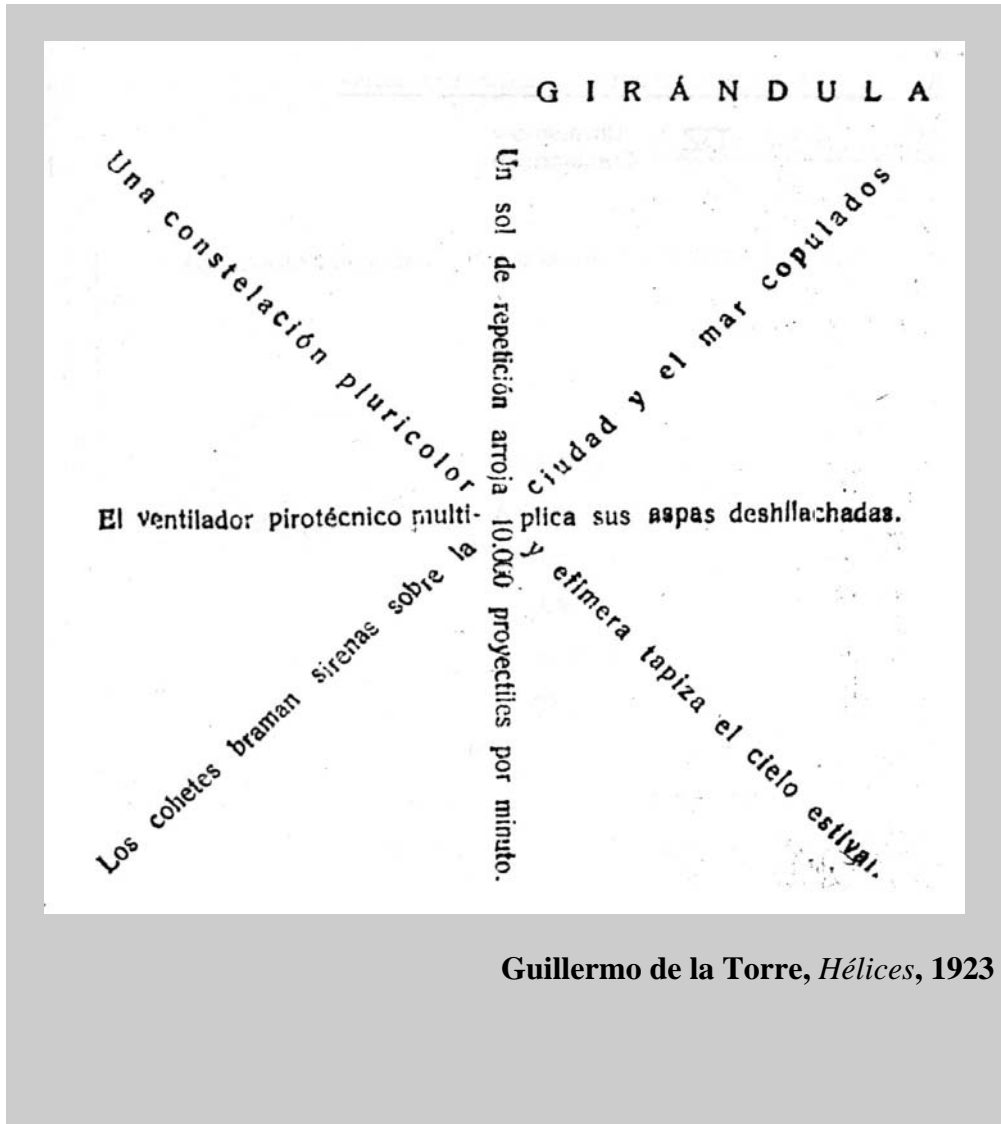
EL
VIENTO

De la montaña que escribe en el cielo
TOCA LA INFINITA PIANOLA

Está oculto el pico de las nubes
Que emergen al ignoto palomar

Danzas cosmicas } En el cielo hay un certamen de sonrisas.
 } En la tierra se disluyen las canciones.

MONTES, Eugenio, revista *Grecia*, (1919)



Guillermo de la Torre, *Hélices*, 1923



Si mi voz muriera en tierra

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!

Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, 1925



El ciprés de Silos

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño;
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi, señero, dulce firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto cristales,

como tú, negra torre de arduos filos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos.

Gerardo Diego. *Versos humanos*, 1925



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 comprueban con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben 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.

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York, 1929-1930*



Si el hombre pudiera decir lo que ama

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
como una nube en la 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;
aquel 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 porque muero.

Tú justificas mi existencia:
Si no te conozco, no he vivido;
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.

Luis Cernuda, *Los placeres prohibidos*, 1931



Se querían

Se querían.

Sufrían por la luz, labios azules en la madrugada,
labios saliendo de la noche dura,
labios partidos, sangre, ¿sangre dónde?
Se querían en un lecho navío, mitad noche, mitad luz.

Se querían como las flores a las espinas hondas,
a esa amorosa gema del amarillo nuevo,
cuando los rostros giran melancólicamente,
giralunas que brillan recibiendo aquel beso.

Se querían de noche, cuando los perros hondos
laten bajo la tierra y los valles se estiran
como lomos arcaicos que se sienten repasados:
caricia, seda, mano, luna que llega y toca.

Se querían de amor entre la madrugada,
entre las duras piedras cerradas de la noche,
duras como los cuerpos helados por las horas,
duras como los besos de diente a diente solo.

Se querían de día, playa que va creciendo,
ondas que por los pies acarician los muslos,
cuerpos que se levantan de la tierra y flotando...
Se querían de día, sobre el mar, bajo el cielo.

Mediodía perfecto, se querían tan íntimos,
mar altísimo y joven, intimidad extensa,
soledad de lo vivo, horizontes remotos
ligados como cuerpos en soledad cantando.

Amando. Se querían como la luna lúcida,
como ese mar redondo que se aplica a ese rostro,
dulce eclipse de agua, mejilla oscurecida,
donde los peces rojos van y vienen sin música.

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
metal, música, labio, silencio, vegetal,
mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor*, 1932-1933



El hondo sueño

Este soñar a solas... ¡Si tu vida
de pronto amaneciese ante mi espera!
¿Por dónde voy cayendo? Primavera,
mientras, en tomo mío dilapida

su olor y se me escapa en la caída.
¡Tan solitariamente se acelera
-y está la noche ahí, variando fuera-
la gravedad de un ansia desvalida!

Pero tanto sofoco en el vacío
cesará. Gozaré de apariciones
que atajarán el vergonzante empeño

de henchir tu ausencia con mi desvarío.
¡Realidad, realidad, no me abandones
para soñar mejor el hondo sueño!

Jorge Guillén, *Cántico*, 1936

Sección a cargo de:

Rafael Alba-Cascales
Francisco Fernando Latorre Romero

Narrativa y poesía a partir de la Guerra Civil

Con el fin de la Guerra Civil (1936-1939) se inicia una nueva etapa política en España marcada por la dictadura del general Franco. Ésta afectará lógicamente a la vida intelectual que pasará a depender totalmente del régimen, estando condicionada e instrumentalizada por la censura política y eclesiástica ejercida por el mismo.

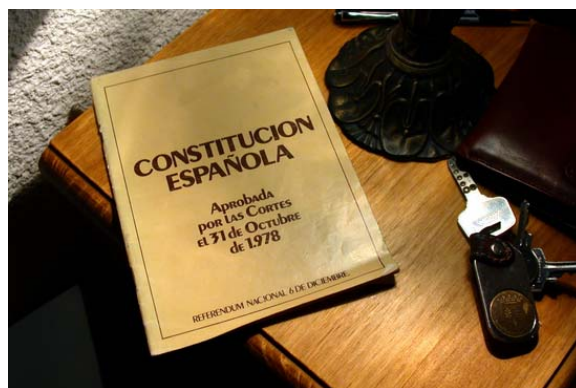


Imagen:
Constitución española
Fuente:
Banco de imágenes del INTEF

Índice

Introducción histórica

- La década de los 40
- Los años 50
- De 1960 a 1975

La novela a partir de la Guerra Civil

- Los años 40
- Los años 50. La novela social.
- Los años 60 y 70. Experimentación.
- La novela a partir de 1975. Nuevas tendencias.
- Texto comentado: Rafael Sánchez Ferlosio.
- Otros textos propuestos para comentario.

La poesía a partir de la Guerra Civil

- Los años 40: poesía arraigada y desarraigada
- Los años 50: la poesía social
- Generación de los 50
- Los novísimos
- A partir de 1975
- Texto comentado: Blas de Otero
- Otros poemas propuestos para comentario.

Introducción histórica

La década de los 40

Con el fin de la Guerra Civil (1936-1939) se inicia una nueva etapa política en España marcada por la dictadura del general Franco. Ésta afectará lógicamente a la vida intelectual que pasará a depender totalmente del régimen, estando condicionada e instrumentalizada por la censura política y eclesiástica ejercida por el mismo.

La penuria económica y el aislamiento del resto de Europa (inmersa en la II Guerra Mundial) implican un momento difícil que se reflejará en el atraso social, económico y cultural del momento.

El régimen busca una literatura acorde a su ideología (exaltando el nacionalismo y la idea de patria) lo cual no resulta sencillo dado que la mayoría de intelectuales del país eran afines a la República y se encuentran sufriendo las consecuencias de sus ideas contrarias al régimen. Algunos optan por el exilio y los que se quedan tendrán que contar con la dificultad de crear bajo un estricto control.

La cultura oficial se decanta por el pasado imperialista de la historia de España (Reyes, Católicos, Carlos V, Felipe II...) que acompaña las ideas centralistas y nacional-católicas inherentes al régimen.

Los años 50

En esta década el país comienza a recuperarse del retraso tecnológico y social característico del período anterior, gracias en parte a la entrada de capital extranjero debido sobre todo a los bajos costes de la mano de obra. Es el llamado “boom económico”.

El desarrollo conlleva a su vez la migración rural que llenará los suburbios y provocará el abandono progresivo del campo. Comienza a llegar turismo internacional, fomentado también por el régimen. España empieza a abrirse al exterior.

Nuevas costumbres se abren paso en la sociedad de la época. En 1952 España entra en la UNESCO y en 1955 en la ONU, acabando con un largo período de aislamiento internacional.

La literatura recupera la realidad cotidiana e histórica. Comienzan los movimientos de oposición al régimen y se establece el diálogo con el exilio.

De 1960 a 1975

Los últimos años del régimen de Franco vieron una cierta liberalización económica y política. Se produce el proceso definitivo de descolonización con la renuncia a Guinea y al Sáhara Occidental.

El florecimiento de la industria turística comenzada en la década de los 50 encuentra un esplendor que permite a España comenzar a ponerse al día con sus vecinos europeos.

El dictador, antes de su muerte, promovió la cesión del control político al Rey Juan Carlos I, momento a partir del cual España entra en la transición.

El 6 de diciembre de 1978 se refrenda la Constitución que ratifica a España como una Monarquía parlamentaria, comenzando el período de democracia más largo de nuestra historia.

La novela a partir de la Guerra Civil

Los años 40

Podemos distinguir las siguientes líneas de evolución de la narrativa tras la guerra civil:

- La novela nacionalista (trunfalista), que exalta los valores patrióticos y tradicionales. Es la novela de los vencedores. El propio Franco escribe, bajo el seudónimo de Jaime de Andrada, la novela *Raza*, donde exalta los valores militaristas y católicos que serán el pilar de la España del dictador. Más tarde encontraremos autores como José María Gironella (*Los cipreses creen en Dios*, 1953), autor que novela la guerra civil describiendo los sucesos a modo de crónica.
- Novela psicológica y novela poética donde se analiza, por un lado, el carácter y comportamiento de los personajes y, por otro, el trabajo técnico y formal de la palabra, respectivamente. Un autor representativo es Ignacio Agustí (*Mariona Rebull*, 1943, perteneciente a la saga *La ceniza fue árbol*,

1942-1972).

- La novela simbólica (o novela-río), donde se sigue la trayectoria del protagonista durante varias generaciones, retratando la realidad de la burguesía de forma crítica. Un ejemplo es Juan Antonio Zunzunegui (*Ay... estos hijos*, 1943).
- La novela fantástica (Wenceslao Fernández Flores, *El bosque animado*, 1943) que busca evadir al lector de una realidad poco atractiva.
- El tremendismo (Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, 1942), género que refleja un mundo y unos personajes que viven en la miseria y la violencia.
- La novela existencial (Carmen Laforet, *Nada*, 1944-1945, Miguel Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*, 1948), donde se refleja la angustia existencial, la frustración de las vidas cotidianas.

Los años 50: la novela social

La relajación de la censura permite la aparición de obras que denuncian la pobreza y la injusticia, reflejando el modo de vida de la nueva estructura social urbana generada con el abandono de las zonas rurales, creando zonas de marginación y miseria. La estructura del relato será lineal, buscando la simplicidad, con pocas descripciones, donde predomina la realidad sobre la imaginación. El objetivismo, el distanciamiento de la mirada del autor, son características que buscan eliminar lo subjetivo, el individualismo, haciendo que predominen los personajes colectivos.

Las primeras obras son, entre otros, las de Camilo José Cela (*La Colmena*, 1944-45 en Buenos Aires, 1951 en España), Luis Romero (*La Noria*, 1951) y Miguel Delibes (*El camino*, 1950).

Otros autores importantes son:

- Carmen Martín Gaité escribe *Entre visillos* (1957) donde describe la vida provinciana de las jóvenes cuyo único horizonte es el matrimonio.
- Ignacio Aldecoa (*El fulgor y la sangre*, 1954) cuenta la vida de los guardias civiles.
- Jesús Fernández Santos (*Los bravos*, 1954) usa una técnica objetivista que limita al máximo la intervención del narrador.
- José Manuel Caballero Bonald escribe *Dos días de septiembre* en 1962, ambientada en un

pueblo vinícola andaluz.

- Juan Goytisolo es uno de los autores más significativos (*Juegos de mano*, 1954, *Duelo en el paraíso*, 1955, *El circo*, 1957). Retrata el vacío de la sociedad de la posguerra a partir del conflicto entre opresores y oprimidos con un tono esperpéntico.
- Rafael Sánchez Ferlosio escribe *El Jarama* en 1955. Es un relato simultáneo y objetivo narrado en tercera persona, cuya acción se desarrolla en un corto espacio de tiempo (unas 16 horas). Cuenta la historia de un grupo de jóvenes madrileños que van de excursión un domingo a la orilla del río Jarama, cerca de la capital, y la de los clientes del maderero cercano.

Los años 60 y 70: experimentación

A principios de los 60 se verifica un agotamiento de la corriente social predominante, debido al simplificado maniqueísmo de los personajes y a la técnica menos cuidada de las obras, junto al excesivo peso político que la caracteriza.

Luis Martín Santos publica en 1962 *Tiempo de silencio*, obra que sin abandonar la crítica social muestra los elementos innovadores que serán característicos de la novela contemporánea mundial, entre otros el uso de un lenguaje más culto y elaborado.

Se introducirán múltiples recursos técnicos que intentan apartarse de las formas tradicionales, entre los que se encuentran los siguientes:

- Desaparece el narrador clásico omnisciente.
- Se ofrecen múltiples puntos de vista de la misma realidad (perspectivismo).
- Se modifica el concepto de acción clásico, privilegiando la anécdota, introduciendo elementos antirrealistas, elementos discursivos no narrativos (comentarios, digresiones...) y las descripciones tienen un afán simbólico o metafórico.
- El personaje se convierte en colectivo y se presenta y define por su comportamiento, no por lo que el narrador expone sobre él. Es un personaje siempre en conflicto, buscando su identidad.
- Estructuralmente, el capítulo deja de ser la unidad externa, no hay necesariamente un

desenlace, quedando el final abierto, las historias pueden entrelazarse entre sí (contrapunto) y el tratamiento del tiempo no es lineal, existiendo saltos, concentración de sucesos, exposición de varias acciones simultáneamente, elipsis temporales y desorden cronológico.

- Se introducen elementos extraños a la novela como informes, anuncios, textos periodísticos, artificios tipográficos, eliminación o alteración de los signos de puntuación tradicionales.
- Disminuye el diálogo apareciendo el monólogo interior que reproduce en primera persona el pensamiento desordenado de los personajes y el estilo indirecto libre, que reproduce en tercera persona el pensamiento de un personaje.

Autores representativos serán Juan Goytisolo (*La isla*, 1961, *Fin de fiesta*, 1962, *Señas de identidad*, 1966), Juan Marsé (*Últimas tardes con Teresa*, 1966, *Si te dicen que caí*, 1973), Miguel Delibes (*Las ratas*, 1962, *Cinco horas con Mario*, 1966, *Parábola del naufragio*, 1969), Gonzalo Torrente Ballester (trilogía *Los gozos y las sombras*, 1957-1962, *Don Juan*, 1963), Juan Benet (*Volverás a Región*, 1967).

La novela a partir de 1975: nuevas tendencias

Si existe una característica unificada podría identificarse como la recuperación del gusto por narrar, volviendo a la historia que se había abandonado durante los años de la experimentación. Existen múltiples formas de entender la novela, entre ellas:

- **Novela negra y policíaca:** Eduardo Mendoza (*El misterio de la cripta embrujada*, 1979), Manuel Vázquez Montalbán (*Yo maté a Kennedy*, 1972, *Tatuaje*, 1975, *Los mares del Sur*, 1979), Antonio Muñoz Molina (*Plenilunio*, 1997), Rosa Montero (*La hija del caníbal*, 1997), Carlos Ruiz Zafón (*Marina*, 1999, *La sombra del viento*, 2001).
- **Novela histórica:** Eduardo Mendoza (*La verdad sobre el caso Savolta*, 1975, *La ciudad de los prodigios*, 1996, *Riña de gatos*, 2010), Juan Benet (trilogía *Herrumbrosas lanzas*, 1983-1986), Félix de Azúa (*Mansura*, 1984), Arturo Pérez Reverte (*El maestro de esgrima*, 1988, *La tabla de Flandes*, 1990, la serie de *El*

capitán Alatriste, entre 1996 y 2011), José Luis Sampedro (*La vieja sirena*, 1990), Antonio Gala (*El manuscrito carmesí*, 1990), Antonio Muñoz Molina (*El jinete polaco*, 1991), Miguel Delibes (*El hereje*, 1998), Javier Cercas (*Soldados de Salamina*, 2001, *Anatomía de un instante*, 2009, *Las leyes de la frontera*, 2012).

- **Metanovela y creación literaria dentro de la novela:** José María Merino (*Novelas de Andrés Choz*, 1976), Carmen Martín Gaité (*El cuarto de atrás*, 1978), Juan José Millás (*Papel mojado*, 1983, *El desorden de tu nombre*, 1988), Luis Landero (*Juegos de la edad tardía*, 1989).
- **Novela autobiográfica, de la memoria y del testimonio:** Francisco Umbral (*Mortal y rosa*, 1975), Rosa Montero (*Te trataré como a una reina*, 1981), Javier Marías (*Todas las almas*, 1989, *Corazón tan blanco*, 1993), Luis Mateo Díez (*La fuente de la edad*, 1994).
- **Novela psicológica:** Luis Mateo Díez (*El expediente del naufragio*, 1992).
- **Novela lírica e intimista:** Adelaida García Morales (*El sur y Bene*, 1985, *El silencio de las sirenas*, 1986), Julio Llamazares (*La lluvia amarilla*, 1988, *Escenas de cine mudo*, 1994), Soledad Puértolas (*Todos mienten*, 1988).
- **Novela culturalista:** Javier Marías (*Los dominios del lobo*, 1971), Antonio Colinas (*Un año en el Sur*, 1985, *Larga carta a Francesca*, 1986), Juan Manuel de Prada (*La tempestad*, 1997).
- **Novela fantástica:** Ana María Matute (*Olvidado rey Gudú*, 1996), Rosa Montero (*Lágrimas en la lluvia*, 2011).
- **Novela humorística:** Eduardo Mendoza (*Sin noticias de Gurb*, 1991, *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, 2008)
- **Cuentos o relatos breves:** Manuel Rivas (*¿Qué me quieres, amor?*, 1996), Julio Llamazares (*En mitad de ninguna parte*, 1999).

Texto comentado: Rafael Sánchez Ferlosio Fragmento de *El Jarama*

Biografía

Rafael Sánchez Ferlosio (Roma, 1927).

Hijo del escritor y cofundador de Falange, Rafael Sánchez Mazas, nació en Roma durante el período en el que su padre, casado con una italiana, trabajaba como corresponsal del diario ABC. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. Se casó con la también escritora Carmen Martín Gaité, de quien se separaría en 1970.

En 1955 recibe el Premio Nadal por *El Jarama*. En 2004 recibirá el Premio Cervantes, y en 2009 el Premio Nacional de las Letras Españolas por toda su carrera como escritor.

Revista Española (1953-1954) serviría como punto de encuentro de Rafael con otros autores del momento como Aldecoa, Fernández Santos, Sastre, Benet y su esposa Carmen Martín Gaité.

Características de su obra

El propio Sánchez Ferlosio se reconoce como “el menos profesional de los escritores”. Vive la literatura como afición creativa y pasional.

Comienza su andadura literaria con *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), relato fantástico y lírico muy alejado de las tendencias del momento, modelo al que volverá con su obra escrita treinta años después, *El testamento de Yarfoz* (1986).

Precisamente *El Jarama* (1956) no sería la novela más representativa de este ideario estético. El libro narra la excursión de un grupo de jóvenes madrileños a orillas del río Jarama, cerca de la capital. Las escenas de los jóvenes se alternan con las que suceden en un merendero vecino entre un grupo de adultos que hablan de diversos temas (por ejemplo, la guerra, experiencia que los jóvenes no han vivido, y que representa la diferencia más marcada entre ambas generaciones).

El final rompe la monotonía que ha reinado durante toda la obra, si bien el hecho trágico que sucede únicamente viene a remarcar lo prosaico y gris del momento que ha tocado vivir a todos los protagonistas de la historia.

La distanciamiento del narrador en los diálogos (no así en las descripciones) y el realismo del lenguaje utilizado ha hecho que se hable de una “novela magnetofón”, novela objetiva, registro de la conducta de los individuos.



El sol arriba se embecía en las copas de los árboles, tras luciendo el follaje multiverde. Guiñaba de ultrametálicos destellos en las rendijas de las hojas y hería diagonalmente el ámbito del soto, en saetas de polvo encendido, que tocaban el suelo y entrelucían en la sombra, como escamas de luz. Moteaba de redondos lunares, monedas de oro, las espaldas de Alicia y de Mely, la camisa de Miguel, y andaba rebrillando por el centro del corro en los vidrios, los cubiertos de alpaca, el alumbramiento de las tarteras, la cacerola roja, la jarra de sangría, todo allí encima de blancas, cuadrazules servilletas, extendidas sobre el polvo.

- ¡El Santos, cómo le da! ¡Vaya un saque que tiene el sujeto! Qué forma de meter.
— Hay que hacer por la vida, chico. Pues tú tampoco te portas malamente.
— Ni la mitad que tú. Tú es que no paras, te empleas a fondo.
— Se disfruta de verlo comer — dijo Carmen.
— ¿Ah, sí? Mira ésta, ¿te has dado cuenta el detalle? Y que disfruta viéndolo comer. Eso se llama una novia, ¿ves tú?
— Ya lo creo. Luego éste igual no la sabe apreciar. Eso seguro.
— Pues no se encuentra todos los días una muchacha así. Desde luego es un choyo (*). Tiene más suerte de la que se merece.
— Pues se merece eso y mucho más, ya está — protestó Carmen—. Tampoco me lo hagáis ahora de menos, por ensalzarme a mí. Pobrecito mío.
— ¡Huyuyuy!, ¡cómo está la cosa! — se reía Sebastián —. ¿No te lo digo?

Rafael Sánchez Ferlosio. *El Jarama*. 1956.

(*) Escrito así en la edición original que utilizamos, comentada y revisada por el autor. Ediciones Destino, Col. Destinolibro, vol. 16, decimosexta edición, octubre 1994, página 102. El DRAE acepta únicamente la forma “chollo” como “ganga, cosa apreciable que se adquiere a poco precio”.

Enunciación del tema

El diálogo de un grupo de jóvenes durante una comida campestre en la que destaca la buena relación de una de las parejas (Carmen y Santos).

Resumen del texto

En un día soleado, un grupo de jóvenes disfruta de una comida en el campo. Se produce un diálogo sobre cuánto come uno de los participantes masculinos (Santos), mientras que su novia, Carmen, lo defiende de las provocaciones amistosas que otro u otros interlocutores masculinos (Sebastián, probablemente también Miguel) le dirigen.

Análisis y justificación de la estructura externa (formal) e interna (temática) del texto

• Externa

En el fragmento se distinguen claramente dos partes bien diferenciadas por las características del texto: una parte narrativa y descriptiva (el primer párrafo) y otra parte dialogada (todo el resto del fragmento) que refleja la conversación que mantienen los personajes.

La parte descriptiva expone de manera preciosista, a través del uso de adjetivos y figuras retóricas precisas que analizaremos después, el entorno, el

espacio y la situación en la que se desarrolla la acción. Es una descripción objetiva que contrasta, por el uso del lenguaje culto o rebuscado, con la lengua utilizada en la segunda parte, que correspondería a un registro coloquial donde se pueden encontrar expresiones que caracterizan una jerga juvenil que se corresponde con la edad de los personajes.

• Interna

Las estructuras interna y externa coinciden, tanto en la forma como en el fondo y en la temática.

Comentario estilístico

Lo primero que destaca y que debemos volver a señalar es la diferencia entre el lenguaje usado en la parte descriptiva del texto y el utilizado en la parte dialogada.

La primera parte tiene un marcado carácter literario, un uso del lenguaje que narrando un hecho objetivo busca un esteticismo o casi empalagoso (“[el sol] guiñaba de ultrametélicos destellos en las rendijas de las hojas y hería diagonalmente el ámbito del soto...”). Todo el párrafo está dedicado al sol y a su incidencia y los efectos en la escena que se dibuja. Estos efectos se realzan con el uso de figuras tales como la personificación, la metáfora, la comparación o símil, uso de epítetos, de redundancias... El abuso del adjetivo y de estas figuras nos permite afirmar que el texto es prácticamente un poema en prosa, que contrasta aún más, si cabe, con el lenguaje utilizado en toda la parte dialogada.

Toda esta parte se centra en la personificación del sol (que se embebe, guiña, toca, hierde, menea, camina...). Se utilizan diversas metáforas (“saetas de polvo encendido”), algunas de ellas puras (“redondos lunares, monedas de oro”). También encontramos el símil (“como escamas de luz”). Se utilizan técnicas de derivación para la creación de nuevas palabras (“multiverde”, “ultrametélico”, “cuadráculas”), para reforzar los adjetivos que transmiten las luces y los colores (“encendido”, “blancas”). Incluso los sintagmas nominales son un reflejo del juego con el color: “los cubiertos de alpaca” (metal que brilla con el sol), “el alumbramiento de las tarteras” (nuevamente el juego de brillos con los metales), “la cacerola roja” (color vivo que es el reflejo del sol), “la jarra de sangría” (que otra

vez insiste en el color rojo, aún sin mencionarlo).

Todo ello transmite la visión (subjetiva) del autor pero siempre utilizando parámetros completamente objetivos: el cuadro parece una fotografía, eso sí, muy bien descrita, con una enorme riqueza de detalles y matices. La jornada nos parece, simplemente, perfecta, cuando en realidad se está hablando de un día soleado como cualquier otro en el que un grupo de jóvenes se reúne para almorzar en el campo.

Todo el colorismo encontrado en la parte descriptiva se apaga y desaparece en la parte dialogada, en la que el autor interviene únicamente para identificar (y a veces ni siquiera) a todos los personajes que participan en el diálogo. De hecho, podemos señalar que no hay un solo adjetivo en la segunda parte del fragmento.

El diálogo permite de alguna manera ocultar la presencia del autor. Es absolutamente insustancial, pobre, lleno de frases hechas, “muletillas”, que transcribe perfectamente los rasgos coloquiales del registro que utiliza el grupo de jóvenes que hablan. Permite evitar que el autor haga juicios de valor: simplemente transcribe, como si lo hubiera grabado, el diálogo. Pero es precisamente éste el que muestra la existencia vacía, anodina, la vacuidad de la vida de los protagonistas. Y es aquí, por tanto, donde se acaba la objetividad del autor que, en cualquier caso, se encuentra en las antípodas del narrador omnisciente de la novela realista decimonónica.

Esta es la aportación fundamental del autor y de esta obra: mantener a lo largo de más de trescientas páginas una postura “imparcial” y un lenguaje coloquial verosímil mostrando toda su técnica narrativa en descripciones de un elevado lirismo.

Las frases del diálogo son cortas, a veces con numerosas elisiones e incompletas (o “suspendidas”, en terminología de Manuel Seco), con hipérbatos, donde el orden de las palabras señala dónde se pone la atención (tema – rema). Ya la primera frase del diálogo muestra varias de estas características:

“El Santos, ¡cómo le da! ¡Vaya un saque que tiene el sujeto! Qué forma de meter”.

El uso del artículo antes del nombre (que roza el

lenguaje vulgar), la elisión del tema del que están hablando (comer), el uso de frases hechas (“darle”, tener un “saque”, “meter” por comer), son ejemplos de todo lo dicho anteriormente.

Las “muletillas” y preguntas con valor metadiscursivo para reafirmar la transmisión de un texto oral de forma escrita aparecen con frecuencia: “¿Ah, sí?”, “¿Ves tú?”, “¿No te lo digo?”. Son marcas de oralidad sin contenido léxico propio.

Se emplean interjecciones y locuciones interjectivas (“¡Vaya...!”, “¡Huyuyuy...!”, “¡Bueno, hombre!”), que remarcan la transcripción de esta oralidad.

Existen construcciones pleonásticas (“Pues tú tampoco te portas malamente”), se usa el diminutivo afectivo (“Pobrecito mío”), hay abuso de elementos deícticos y palabras comodín (“Mira ésta”, “¡cómo está la cosa!”), se utiliza la repetición (“Tiene más suerte de la que se merece / Pues se merece eso y mucho más”), se usan adverbios de manera impropia y en posiciones poco habituales (“Tampoco me lo hagáis ahora de menos”), instrumentos éstos que refuerzan la expresividad, la oralidad, el registro coloquial.

Comentario crítico

El fragmento, que se encuentra en el primer tercio del libro, pertenece a la obra *El Jarama*, escrita por Sánchez Ferlosio en 1955, fecha en la que obtuvo el Premio Nadal (lo ganó por unanimidad del jurado), y publicada en 1956. Es un libro emblemático de las tendencias del momento (el realismo social).

El texto que hemos analizado expone perfectamente las características que son básicas en toda la obra: narración preciosista “objetiva” en las descripciones y transcripción “literal” del lenguaje coloquial de los protagonistas.

Se transmite una escena planteada bucólicamente pero representada de una forma plana, vacía e intrascendente, como la vida de las personas que refleja el texto.



Canal del río Jarama en Uceda, Guadalajara
Fotógrafo: Jesús Muñoz Conde
Fuente: Banco de Imágenes del INTEF

CUESTIONES

PREGUNTAS SOBRE EL AUTOR

- Escriba una breve biografía de Sánchez Ferlosio y describa las características fundamentales de su obra.
- Sánchez Ferlosio representa un claro exponente de la novela social de los años 50 en España. Describa las principales características del autor y de dicho movimiento, relacionándolo con otras obras y autores coetáneos.
- Rafael Sánchez Ferlosio representa un estilo específico de la novela a partir de los años 50. Comente sus características particulares y póngalo en relación con la novela de posguerra y la narrativa posterior a esta época.

ACTIVIDADES LINGÜÍSTICAS PROPUESTAS

- El texto presenta un diálogo entre un grupo de jóvenes. Escriba un texto similar (de unas 150-250 palabras), utilizando las mismas técnicas del autor, en el que se reflejen estructuras y vocabulario propios de la jerga juvenil o del lenguaje coloquial.
- La primera parte del texto describe de manera lírica una jornada soleada. Reescriba la introducción del texto eliminando los elementos y matices que lo convierten en un texto de prosa poética.
- Construya un micro-diálogo contextualizando la palabra “chollo” (ver nota explicativa en el texto).
- Escriba un texto instructivo de entre 350-400 palabras en el que describa qué cosas se pueden hacer y cuáles no cuando se hace una salida al campo, poniendo especial énfasis en el cuidado y la preservación de la naturaleza.

PREGUNTAS DE CARÁCTER LINGÜÍSTICO

- Algunos de los adjetivos que aparecen en la parte inicial del texto tienen unas características bastante singulares. Exponga qué mecanismo de formación ha seguido el autor y qué efecto desea conseguir.
- Escriba en un registro estándar la frase: “¡El Santos, cómo le da! ¡Vaya un sa que tiene el sujeto! Qué forma de meter”, evitando las elipsis y las expresiones coloquiales utilizadas en el mismo.
- Escriba en estilo indirecto una parte del diálogo incluyendo al menos tres intervenciones de los interlocutores.

Otros textos propuestos para comentario



Uno de los hombres que, de codos sobre el velador, ya sabéis, se sujeta la pálida frente con una mano –triste y amarga la mirada, preocupada y como sobrecogida la expresión–, habla con el camarero. Trata de sonreír con dulzura, parece un niño abandonado que pide agua en una casa del camino.

El camarero hace gestos con la cabeza y llama al echador. Luis, el echador, se acerca hasta la dueña.

–Señorita, dice Pepe que aquel señor no quiere pagar.

–Pues que se las arregle como pueda para sacarle los cuartos; eso es cosa suya; si no se los saca, dile que se le pegan al bolsillo y en paz. ¡Hasta ahí podíamos llegar!

La dueña se ajusta los lentes y mira.

–¿Cuál es?

–Aquel de allí, aquel que lleva gafitas de hierro.

–¡Anda, qué tío, pues esto sí que tiene gracia! ¡Con esa cara! Oy e, ¿y por qué regla de tres no quiere pagar?

–Ya ve... Dice que se ha venido sin dinero.

–¡Pues sí, lo que faltaba para el duro! Lo que sobran en este país son pícaros.

El echador, sin mirar para los ojos de doña Rosa, habla con un hilo de voz:

–Dice que cuando tenga ya vendrá a pagar.

Las palabras, al salir de la garganta de doña Rosa, suenan como el latón.

–Eso dicen todos y después, para uno que vuelv e, cien se largan, y si te he visto no me acuerdo. ¡Ni hablar! ¡Cría cuervos y te sacarán los ojos! Dile a Pepe que ya sabe: a la calle con suavidad, y en la acera, dos patadas bien dadas donde se tercie. ¡Pues nos ha merengao!

El echador se marchaba cuando doña Rosa volvió a hablarle:

–¡Oye! ¡Dile a Pepe que se fije en la cara!

–Sí, señorita.

Doña Rosa se quedó mirando para la escena. Luis llega, siempre con sus lecheras, hasta Pepe y le habla al oído.

–Eso es todo lo que dice. Por mí, ¡bien lo sabe Dios!

Pepe se acerca al cliente y este se levanta con lentitud. Es un hombrecillo desmedrado,



paliducho, enclenque, con lentes de pobre alambre sobre la mirada. Lleva la americana raída y el pantalón desflecado. Se cubre con un flexible gris oscuro, con la cinta llena de grasa, y lleva un libro forrado de papel de periódico debajo del brazo.

–Si quiere, le deajo el libro.

–No. Ande, a la calle, no me alborote.

El hombre va hacia la puerta con Pepe detrás. Los dos salen afuera. Hace frío y las gentes pasan presurosas. Los vendedores vocean los diarios de la tarde. Un tranvía tristemente, trágicamente, casi lúgubrementemente bullanguero, baja por la calle de Fuencarral.

Camilo José Cela, *La colmena*, 1951

Notas:

echador: el camarero cuyo trabajo específico consiste en echar el café y la leche en las tazas que, previamente, otro camarero ha colocado.

se le pegan al bolsillo: si no lo paga el cliente, lo tendrá que pagar el camarero.

flexible: sombrero de fieltro flexible.



Todo estaba controlado. Dombo me esperaba en el aparcamiento del Híper con el buga afanado esa noche. Me enseñó el arma. La pesé en la mano. Era una pistola de aire comprimido, pero la pinta era impresionante. Metía respeto. Iba a parecer Robocop o algo así. Al principio habíamos dudado entre la pipa de imitación o recortar la escopeta de caza que había sido de su padre. "La recortada acojona más", había dicho Dombo. Yo había reflexionado mucho sobre el asunto. "Mira, Dombo, tiene que ser todo muy tranquilo, muy limpio. Con la escopeta vamos a parecer unos colgados, yonquis o algo así. Y la gente se pone muy nerviosa, y cuando la gente está nerviosa hace cosas raras. Todo el mundo prefiere profesionales. El lema es que cada uno haga su trabajo. Sin montar cristo, sin chapuzas. Como profesionales. Así que nada de recortada. La pistola da mejor presencia." A Dombo tampoco le convencía mucho lo de ir a cara descubierta. Se lo expliqué. "Tienen que tomarnos en serio, Dombo. Los profesionales no hacen el ridículo con medias en la cabeza." Era enternecedora la confianza que el grandullón de Dombo tuvo siempre en mí. Cuando yo hablaba, le brillaban los ojos. Si yo hubiese tenido en mí la confianza que Dombo me tenía, el mundo se habría puesto a mis pies.

Manuel Rivas, *¿Qué me quieres, amor?*, 1995



Marina me dijo una vez que sólo recordamos lo que nunca sucedió. Pasaría una eternidad antes de que comprendiese aquellas palabras. Pero más vale que empiece por el principio, que en este caso es el final.

En mayo de 1980 desaparecí del mundo durante una semana. Por espacio de siete días y siete noches, nadie supo de mi paradero. Amigos, compañeros, maestros y hasta la policía se lanzaron a la búsqueda de aquel fugitivo al que algunos creían muerto o perdido por calles de mala reputación en un rapto de amnesia.

Una semana más tarde, un policía de paisano creyó reconocer a aquel muchacho; la descripción encajaba. El sospechoso vagaba por la estación de Francia como un alma perdida en una catedral forjada de hierro y niebla. El agente se me aproximó con aire de novela negra. Me preguntó si mi nombre era Óscar Draí y si era yo el muchacho que había desaparecido sin dejar rastro del internado donde estudiaba. Asentí sin despegar los labios. Recuerdo el reflejo de la bóveda de la estación sobre el cristal de sus gafas.

Nos sentamos en un banco del andén. El policía encendió un cigarrillo con parsimonia. Lo dejó quemar sin llevárselo a los labios. Me dijo que había un montón de gente esperando hacerme muchas preguntas para las que me convenía tener buenas respuestas. Asentí de nuevo. Me miró a los ojos, estudiándome. «A veces, contar la verdad no es una buena idea, Óscar», dijo. Me tendió unas monedas y me pidió que llamase a mi tutor en el internado. Así lo hice. El policía aguardó a que hubiese hecho la llamada. Luego me dio dinero para un taxi y me deseó suerte. Le pregunté cómo sabía que no iba a volver a desaparecer. Me observó largamente. «Sólo desaparece la gente que tiene algún sitio adonde ir», contestó sin más. Me acompañó hasta la calle y allí se despidió sin preguntarme dónde había estado. Le vi alejarse por el Paseo Colón. El humo de su cigarrillo intacto le seguía como un perro fiel.

Aquel día el fantasma de Gaudí esculpía en el cielo de Barcelona nubes imposibles sobre un azul que fundía la mirada. Tomé un taxi hasta el internado, donde supuse que me esperaba el pelotón de fusilamiento.

Durante cuatro semanas, maestros y psicólogos escolares me martillaron para que revelase mi secreto. Mentí y ofrecí a cada cual lo que quería oír o lo que podía aceptar. Con el tiempo, todos se esforzaron en fingir que habían olvidado aquel episodio. Yo seguí su ejemplo. Nunca le expliqué a nadie la verdad de lo que había sucedido.

No sabía entonces que el océano del tiempo tarde o temprano nos devuelve los recuerdos que enterramos en él. Quince años más tarde, la memoria de aquel día ha vuelto a mí. He visto a aquel muchacho vagando entre las brumas de la estación de Francia y el nombre de Marina se ha encendido de nuevo como una herida fresca. Todos tenemos un secreto encerrado bajo llave en el ático del alma. Éste es el mío.

Carlos Ruíz Zafón, *Marina*, 1999

La poesía a partir de la Guerra Civil

Los años 40: poesía arraigada y desarraigada

Encontramos una corriente que sigue los parámetros de la dictadura en la llamada “Generación del 36”. Los temas más tratados son: Dios, la patria, el paisaje castellano y la familia. Su modelo es Garcilaso de la Vega, siendo el soneto la estrofa más cultivada, con un lenguaje deliberadamente sencillo. La poesía religiosa sigue las temáticas de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León. Se busca dar una visión coherente y ordenada del mundo, a través de una técnica muy depurada, sin reflejar la realidad del momento. Se difunde a través de las revistas *Garcilaso* y *Escorial*.

A mediados de los 40, la continuidad de la poesía del 27 la encuentran en Vicente Aleixandre (*Sombra del paraíso*, 1944), en Dámaso Alonso (*Hijos de la ira*, 1944) y en Gerardo Diego (*Poemas adrede*, 1943). Encontrándose en España continúan ejerciendo influencia, si bien de forma lógicamente limitada. La poesía, siendo un género minoritario, sufre en menor medida la censura.

Alrededor de *España* (1944-1951), revista que surge como réplica al garcilasismo de los arraigados, se crea un núcleo de poetas conformado por Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Carlos Bousoño, José Hierro... Éstos promueven un tono más humano y existencial, defendiendo la poesía realista, comprometida con los problemas del hombre. Se utilizará un tono trágico, un lenguaje violento y directo, y a la vez sencillo y despreocupado del formalismo estético. Esta despreocupación se manifiesta también en la utilización de versos largos y libres, en contraposición al formalismo garcilasista.

De esta semilla nacerá la “poesía social”, de gran auge en los años 50. Dámaso acuña los términos de “arraigados” y “desarraigados” para distinguir ambas tendencias.

- Poesía arraigada:
 - Luis Rosales: granadino, amigo de

García Lorca. Experimenta el formalismo.

- Leopoldo Panero: poeta de línea mística, cantor de la Falange.
- Dionisio Ridruejo: falangista desencantado, su poesía supera el lirismo de los garcilasistas preanunciando la evolución de la generación posterior.

- Poesía desarraigada
 - Continuación del 27: Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego
 - Nuevos autores: Gabriel Celaya, Blas de Otero, Carlos Bousoño, José Hierro, Miguel Labordeta...

Los años 50: la poesía social

Existe un número importante de poetas que ya habían comenzado a publicar en los 40 que cultivan la “poesía social”: Gabriel Celaya, José Hierro, Blas de Otero, José Manuel Caballero Bonald, Eduardo de Nora, José Ángel Valente... entre otros.

Estos poetas muestran una realidad crítica y manifiestan una postura ética ante la situación del momento. Su poesía critica la represión política y la injusticia social. También se interesan por temas tales como la Guerra Civil, la extrema situación de las clases más bajas de la sociedad y la lucha por la libertad. El tema central de su producción poética será la preocupación por España.

El destinatario es el hombre de la calle, por lo que el tono será sencillo y coloquial. Blas de Otero (*Pido la paz y la palabra*, 1955) y Gabriel Celaya (*Cantos Íberos*, 1955) publicarán las dos obras fundamentales de este momento. Es una poesía solidaria y comprometida.

El uso de las metáforas (“las medias palabras”, en terminología de Blas de Otero) es lo que permite, una vez más, eludir dentro de unos límites razonables la censura del momento.

En esta corriente, que se viene llamando “realismo social”, se percibe la influencia del neorrealismo italiano, el teatro del absurdo y la “generación perdida” americana. Llega a través de la función

editorial de Carlos Barral, que supondrá un catalizador cultural fundamental para la difusión de estas corrientes extranjeras.

- Gabriel Celaya: combatió en el bando republicano. Llega a la poesía social tras pasar por el surrealismo y el existencialismo, que ayudan a construir un lenguaje enérgico y agresivo (*Movimientos elementales*, 1947, *Objetos poéticos*, 1948). Evoluciona hacia la poesía comprometida (*Paz y concierto*, 1953) y a la poesía como instrumento para transformar el mundo (*Cantos Íberos*, 1955).
- Blas de Otero: atraviesa brevemente un período existencial (*Ángel fieramente humano*, 1950, y *Redoble de conciencia*, 1951, fundidos posteriormente en *Ancia*, 1958). Abandona su existencialismo para abrazar la poesía social (*Pido la paz y la palabra*, 1955, *En castellano*, 1960, *Que trata de España*, 1964), afinando su lenguaje poético. El existencialismo da paso al “dolor por España”. Destinará su obra “a la inmensa mayoría” (en contraposición a la “inmensa minoría” de Juan Ramón). Sus versos tienen como objetivo la transformación del mundo.
- Vicente Aleixandre: Escribe, entre otras, *Historia del corazón*, 1954.
- José Hierro: una obra representativa es *Tierra sin nosotros*, 1947.

Generación de los 50

También conocida como “Promoción de los 60” o “Escuela de Barcelona”.

Algunos de los poetas del período anterior comienzan a evolucionar hacia una poesía más elaborada, que aunque no abandona la temática social, rechaza el concepto de poesía como comunicación, apostando más por el personalismo. El poema será conocimiento e irá dirigido a un público minoritario. Aquí encontraremos a Barral, Goytisolo, Gil de Biedma, Ángel González, Valente... Los temas son íntimos: el tiempo, la infancia, lo familiar, el amor, lo cotidiano, la amistad, etc. Mientras que la poesía social representa fundamentalmente la denuncia, para estos poetas, en cambio, es un modo de conocimiento de la realidad, definida como verdadera, trascendente o esencial. La preocupación por el hombre permanece, abandonando sin embargo el patetismo de la poesía de la década precedente.

Por otra parte, su inconformismo y escepticismo les aleja del realismo social del principio de la década. La poesía deja de ser comunicación para convertirse en conocimiento. El lenguaje se enriquece, se abandonan los temas del movimiento anterior. Ahora éstos provendrán de la experiencia personal y de la memoria del poeta, concretándose en la nostálgica evocación de la infancia, en el paso del tiempo, la transitoriedad humana, la amistad, el amor, el erotismo...

Vuelve la preocupación por la forma. Abundan las citas o alusiones a otros escritores y el uso de diferentes códigos lingüísticos dentro de un mismo poema. Hay que señalar el acercamiento de estos poetas al grupo del 27, sobre todo hacia Guillén y Cernuda.

- Claudio Rodríguez: su obra poética inicia con *Don de la ebriedad* (1953), donde refleja su idea de la poesía como conocimiento que nace de la inspiración.
- Jaime Gil de Biedma: de estilo deliberadamente antirretórico y tono conversacional, el objetivo de su poesía es el autoconocimiento. Los dos temas de su poesía son “el tiempo y yo”. Su primer libro es de 1953, *Según sentencia del tiempo*. Será en su segundo poemario (*Compañeros de viaje*, 1959) donde presenta sus temas más característicos: el pasado es lo real frente al presente cargado de confusión. Autodefine su tono como conversacional o interpersonal. Utiliza la intertextualidad como recurso poético, anticipando a los Novísimos. Sus referentes extranjeros serán Pound y Eliot aunque también abundan las citas a autores españoles, así como las alusiones a su propia obra. El uso del monólogo interior joyciano y el escenario urbano serán elementos comunes con el resto de autores de su grupo.
- Otros autores: José Ángel Valente, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral...

Los Novísimos

El grupo de los Novísimos surgirá más tarde (en 1970), a partir de un grupo de poetas que serán también novelistas. En su nómina encontramos a Manuel Vázquez Montalbán, Leopoldo María

Panero, Félix de Azúa, Pe re Gimferrer, Guillermo Carnero, Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas...

Se sienten atraídos por la cultura de masas (televisión, cine, publicidad). Su formación es más universal y completa, citándose frecuentemente autores europeos e hispanoamericanos. Es una revolución formal: el estilo prevalece sobre el contenido.

A partir de 1975

A mediados de los años 70 surgen algunos autores individuales cuya estética se basa en la oposición al movimiento de los novísimos, si bien algunos miembros de aquel grupo (Siles, Colinas, Cuenca...) se incorporan a las nuevas tendencias que actúan como puente entre ambas generaciones.

No se puede hablar propiamente de generación dado que no existen características comunes, sino trayectorias individuales: es la denominada poesía de la experiencia, que privilegia un mayor intimismo y el predominio de la emoción frente a lo frío y conceptual. Se retorna a la Generación del 27 y al grupo de los 50, tomando sobre todo a Gil de Biedma como referente.

Predomina el tono autobiográfico, aparecen frecuentemente sentimientos como el amor, el transcurrir del tiempo, la angustia vital, etc. Las ambientaciones urbanas y la cotidianeidad serán los únicos elementos en común con los novísimos, desapareciendo la influencia de los *mass-media* y las referencias a la cultura *pop*. En cuanto al estilo, como reacción a la estética de los novísimos,

vuelve al verso equilibrado, al tono coloquial, utilizando el léxico de la modernidad y alejándose de la realidad a través de la ironía. Respecto a las formas métricas, se recuperan las tradicionales, pero no se abandona el versolibrismo.

Un claro ejemplo es Luis García Montero. Su poesía está llena de elementos de la cotidianidad urbana: el café, la calle, la carretera, que preside los encuentros, el amor, las relaciones. La fantasía será el recurso con el que se ofrece una visión poética de la vida. *Rimado de ciudad* (1983) y *Habitaciones separadas* (1994) son dos de sus poemarios destacados.

Otras tendencias de este momento son:

- El neosurrealismo, que recupera el tono surrealista del 27 y continúa la línea de un novísimo como Panero. Los autores más representativos son Blanca Andreu y Fernando Beltrán.
- El neorromanticismo (o la línea neorromántica) cuyo máximo representante es Antonio Colinas, que retoma los temas clásicos del romanticismo (la noche, la soledad, la muerte...).
- La poesía épica está representada en las figuras de Julio Llamazares, que con tonos idílicos habla de la memoria y la naturaleza (*Memoria de la nieve*, 1982) y de Julio Martínez Mesanza (*Europa*, 1983).
- La lírica del silencio, cuyo máximo exponente es Jaime Siles, epígono de José Ángel Valente. Privilegia el verso corto y la conceptualización.



Imagen:
Fachada de la Biblioteca Nacional (Madrid)
Fuente:
Banco de imágenes del INTEF

Texto comentado: Blas de Otero *En el principio*

Biografía

Blas de Otero Muñoz (Bilbao, 1916 – Majadahonda, 1979).

Su infancia y juventud estuvieron fuertemente influenciadas por problemas económicos y familiares, como la muerte prematura de su hermano mayor y de su padre, en un breve período de tiempo. Se licenció en Derecho aunque ésta no fue nunca su vocación verdadera.

Participó en la Guerra Civil en el ejército vasco como sanitario, fue encarcelado y posteriormente enviado al frente de Levante. Tras la guerra, su poesía comenzó a publicarse en diferentes revistas literarias. Sus primeras influencias literarias fueron Juan Ramón Jiménez, los Machado y Joan Maragall. Durante su período en Madrid conoció a Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Eugenio de Nora y Carlos Bousoño. Amplió también sus influencias con Alberti, Salinas, Lorca, Tagore, Balmes, Claudel, Miró, Shakespeare, Wilde y los clásicos españoles.

Sus etapas vitales y literarias coinciden, partiendo de un período religioso y llegando a la poesía social, de la cual es uno de los mayores exponentes, a través del existencialismo.

Características de su obra

En 1942 publica *Cántico espiritual*, que representa un homenaje a San Juan de la Cruz, estando esta obra dedicada a la mística española. Corresponderá a su etapa religiosa.

De su etapa existencialista podemos citar *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* (1950-51), refundidos en *Ancia* (1958) añadiendo además diversos poemas publicados desde 1943 en diversas revistas. El libro está dedicado “a la inmensa mayoría”, a todos los hombres que sufren colectiva e individualmente.

Pido la paz y la palabra (1955) es una de las obras de su etapa social. No le interesa el hombre como un individuo aislado, sino como miembro de la colectividad inserta en una situación histórica determinada.

En sus últimas obras escribe sobre España y sus gentes. Exponentes de este momento son *Que trata de España* (1964) e *Historias fingidas y verdaderas* (1970).

Utiliza en sus poemas tanto las formas clásicas (sonetos) como poemas de verso blanco, versos libres y poemas en prosa.

Hace uso de hipérbatos, de las pausas y de los encabalgamientos. Para buscar la comunicación con el lector utiliza, entre otras formas, los vocativos y los imperativos.

Alterna el uso de la primera y la tercera persona, utilizando una retórica sencilla que no complica la expresión.

Figuras fundamentales son: la repetición, la anáfora, la metáfora, la sinestesia, la alegoría, el oxímoron (típico de la poesía mística), así como la antítesis y la paradoja.

El juego fónico es muy común e importante en *Ancia* (el mismo título es la pronunciación vasca de “ansia”), jugando con la paronomasia, la aliteración, la derivación y la exclamación.



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.

Blas de Otero. *Pido la paz y la palabra*, 1955

Enunciación del tema

Palabras clave (nos servirán para enunciar una breve frase que recoja sintéticamente pero detalladamente el tema del poema): palabra (como concepto abstracto superior de expresión), poesía, pérdida, sufrimiento, dolor, existencia.

Posibles enunciados del tema son:

- La prevalencia de la palabra (la poesía, la capacidad de expresar y comunicar) sobre el dolor y el sufrimiento del ser humano.
- El valor imperecedero de la palabra, entendida como máxima expresión del hombre, por encima de la dolorosa experiencia vital.
- La palabra es el valor que queda después del dolor y el sufrimiento personal por la patria perdida y destruida.
- La esperanza indestructible que supone el

diálogo (la palabra) a pesar de encontrarse en el conflicto irresoluble entre la esfera de lo material y de lo personal y la realidad presente y colectiva.

- La libertad, interpretada a través de la poesía, para expresar el dolor de la pérdida y la destrucción del individuo, del colectivo, de la patria.
- El dolor por la patria verbalizado a través del valor de la libertad y el deseo de paz.

Resumen del texto

Ofrecemos dos posibilidades: la primera, desde un plano más abstracto o interpretativo, y la segunda, desde una perspectiva más literal.

1. El “yo lírico” (que podría representar tanto al poeta como a toda la humanidad) expresa que pese a la pérdida de lo importante, tanto a nivel

material como hum ano, queda siem pre la palabra como valor que no puede ser arrebatado y que simboliza la poesía, el diálogo, la esperanza. Se puede perder incluso la vida, la voz, los bienes materiales, los seres queridos (¿las sombras?), pero no el derecho a expresar lo que se siente, lo que se vive, lo que se ve.

2. El poeta ha perdido todas las cosas importantes en el plano personal (la vida, el tiempo, la voz), ha sufrido físicamente (sed, hambre, la pérdida de los bienes materiales que no representan nada). Tras haber gritado e intentado un diálogo frente a la realidad terrible de la España del momento, siente que la palabra es lo único que nada ni nadie podrá arrebatarse, que permanece a pesar y por encima de todo lo demás.

Análisis y justificación de la estructura externa (formal) e interna (temática) del texto

• Externa

El poema está compuesto por tres estrofas de cuatro versos que repiten siempre la estructura de tres endecasílabos (arte mayor) y un heptasílabo (arte menor). Podríamos identificar esta estructura como “estrofa De la Torre”, llamada así por haber sido utilizada por primera vez por Francisco de la Torre en el siglo XVI, y recuperada posteriormente por algunos autores de los siglos XVIII, XIX y XX.

Son versos libres que repiten una estructura sintáctica similar, especialmente en las dos primeras estrofas, que son principalmente expositivas, centradas en el individuo. La última estrofa es conclusiva, centrándose en la imposibilidad del diálogo con la colectividad (con la patria).

Siguen siempre la forma de la subordinación condicional (que es una falsa condición, dado que realmente es un “aunque” concesivo) cuya oración principal aparece al final de la estrofa. Podemos interpretar que la condición (o la concesión) está elíptica en todas las combinaciones que siguen al verbo (“Si he perdido la vida, si he perdido el tiempo, si he perdido todo lo que tiré, etc.” se podría interpretar como “Aunque he perdido la

vida, aunque he perdido el tiempo, aunque he perdido todo lo que tiré, etc.”).

El último verso de las tres estrofas es una especie de “coda” o “estribillo” que se repite de manera idéntica y en la misma posición.

Los versos 1, 3, 5, 7, 9 y 11 se inician siempre anafóricamente, con el “sí”, marcando el ritmo y el paralelismo conceptual y monótono (amodo de letanía, de “mantra”).

Abundan los sustantivos abstractos (o utilizados con valor simbólico) y los artículos determinados ubicados siempre en las mismas posiciones. Las dos primeras estrofas son formalmente casi idénticas, incluso en la utilización del encabalgamiento entre los versos iniciales (1-2 y 5-6). La última estrofa, como ya se ha comentado, rompe el esquema estructural de las dos primeras, aunque se mantiene el paralelismo entre los versos 9 y 11 que encontramos también en los versos 1 y 3, dando una coherencia formal y unitaria al poema.

El pretérito perfecto se utiliza, otra vez, de manera simétrica en las dos primeras estrofas, cerrando el poema con el pretérito indefinido (o pretérito perfecto simple). Se antepone el tiempo (el pasado más reciente [pretérito perfecto] al principio, el más lejano [pretérito indefinido o perfecto simple] al final). Quizá esto nos pueda permitir interpretar que las dos primeras estrofas son consecuencia de lo expresado en la última.

• Interna

Esta estructura formal (dos estrofas paralelas más una terminal) nos permite establecer una estructura idéntica desde el punto de vista del contenido.

Las dos primeras estrofas tienen como concepto central el individuo (si bien éste puede ser concebido como un yo “lírico” que en realidad representa a la colectividad o al hombre en general). La última integra el concepto de la patria –España– básico en la poesía de Blas de Otero.

También entre las dos primeras estrofas podemos identificar dos subapartados: la primera estrofa se centra en el campo léxico-semántico de conceptos más abstractos (la vida, el tiempo...) mientras que la segunda desciende a detalles más físicos (relativos al sufrimiento) como la sed, el hambre,

etc., llegando en la última a la focalización completa del yo a través de la metonimia representada por los labios (la parte) como expresión del yo del poeta (el todo).

Comentario estilístico y crítico del texto

Pasamos a comentar las figuras estilísticas más importantes y su función en el texto, siguiendo el orden en el que aparecen en el poema.

Versos 1 y 2. Enumeración: "...la **vida**, el **tiempo**, **todo**...". La enumeración acumula una serie de sustantivos abstractos, acelerando el ritmo y la cadencia. Son sustantivos de la esfera universal del pensamiento.

Verso 2. Símil y metáfora: "lo que tiré, **como un anillo**, al agua". En primer lugar, se compara "todo lo que tiré" como si fuera un "anillo". La interpretación de la metáfora podría ser la representación en el anillo del compromiso, de la unión con el otro. "Tirar" es perder, desprenderse voluntariamente, pero también es ocultar, esconder, rechazar... Es la expresión del existencialismo y del nihilismo representados en la voz del poeta.

Verso 3. Metáfora: "he perdido la voz en la maleza". Perder la voz para un poeta es no ser capaz de transmitir a través de su poesía. La maleza, que es un elemento natural, tiene como raíz léxica la palabra "mal", y aunque no sea este el significado de la propia palabra, sí se relaciona con la confusión, el desorden, las malas hierbas que crecen sin orden, generando caos en el entorno en el que se producen, posiblemente en alusión a la situación vital del momento en el que el autor está escribiendo.

Versos 5 y 6. Enumeración: "...la **sed**, el **hambre**, **todo**...". En este caso, idéntico a los versos 1 y 2, los sustantivos son más concretos, se pasa a la esfera privada, física, del sufrimiento. Siguen sin embargo pudiendo representar verdades más espirituales, cercanas a la formación del autor ("hambre y sed" de Dios, de Justicia).

Versos 5 y 6. Antítesis: "**todo** lo que era mío y resultó ser **nada**". Podemos interpretar esta antítesis desde la perspectiva de lo material y humano (típico bíblico de la "vanidad de

vanidades", no hay bien material que verdaderamente valga la pena) o incluso en la conversión espiritual (en lo que yo creía y ya no creo, la fe perdida, por ejemplo).

Verso 7. Aliteración de la "s" y metáfora: "si he segado las sombras en silencio". La aliteración parece sugerir el sonido de la siega. La metáfora se puede interpretar de muchas formas: " segar las sombras" puede referirse a la creación poética, realizada en silencio. Por otra parte, las connotaciones de la palabra "sombra" son variadas: los espectros, los muertos de la familia, la sombra es la apariencia, lo que queda, lo que va detrás, lo que nos persigue... algo inconcluso que se parece a nosotros pero que no somos nosotros. Igual que en el verso 3 (donde "he perdido la voz en la maleza"), aquí, que podríamos segar la maleza, estamos sin embargo, segando "sombras".

Versos 9 y 10. Sinestesia, personificación y antítesis: "**Si abrí los labios para ver el rostro / puro y terrible** de mi patria". Abrir los labios significa hablar, describir la realidad, dándome cuenta de que es una realidad terrible. El rostro es la parte más característica, lo fundamental, lo que nos identifica ante los otros. Mi patria tiene una cara, un rostro (personificación) que la representa, la patria es pura (característica positiva), pero a la vez terrible (característica negativa), vive un momento de terror.

Verso 11. Hipérbole: "si abrí los labios **hasta desgarrármelos**". Se representa hasta el límite el esfuerzo del poeta por comunicarse con la realidad que lo rodea, sin haber obtenido un resultado satisfactorio.

Señalamos también los encabalgamientos puros que se producen entre los versos 1-2 ("... todo / lo que tiré..."), 5-6 ("... todo / lo que era mío ..."), 9-10 ("... el rostro / puro y terrible ..."). Sirven para dar velocidad, ritmo, incidiendo en el mismo uso de las enumeraciones. En los dos primeros encabalgamientos el segundo verso acompaña como adyacente a la palabra "todo", en el último se utiliza la palabra "rostro", sirviendo el verso siguiente también como adyacente del sustantivo que finaliza el verso anterior.

Versos 9 a 12. Aliteración de la "r" en la última estrofa que de alguna manera puede reforzar el "desgarro" que manifiesta el poeta.

Comentario crítico

El poema pertenece a la obra publicada en 1955 *Pido la paz y la palabra* con la cual Blas de Otero se confirma como un importante exponente de la poesía social del momento.

A partir de los presupuestos existencialistas que han marcado la producción anterior del autor se evoluciona hacia el sentimiento de dolor por España, que nace de la contemplación de su belleza en durísimo contraste con la realidad social que vive el país.

La única arma a su disposición para narrar esta situación es la palabra, la poesía, la creación literaria. De ahí el título del poema: *En el principio*. La formación religiosa que acompañó al poeta en su primera época se refleja también en este concepto. En el principio fue la palabra, el verbo, como verdad absoluta, como creador: "En el principio existía la Palabra [...]" (Jn. 1:1-3). El vocabulario utilizado es simple, de fácil comprensión, aparentemente al alcance de cualquier lector. Sin embargo, con este lenguaje simple el poeta es capaz de construir un poema estructuralmente complejo, lleno de imágenes y metáforas abstractas y con múltiples interpretaciones y referentes culturales, que bajo una aparente sencillez esconde una profunda denuncia, una proclamación de libertad, una defensa a ultranza de la función social del intelectual.

Otero se dirige a lo que él denomina "la inmensa mayoría", por oposición a "la inmensa minoría" de Juan Ramón: la poesía debe ser capaz de transformar el mundo. El poeta tiene que dejar la torre de marfil y afrontar su responsabilidad con la comunidad. Es un "arma cargada de futuro", como diría Gabriel Celaya en una poesía publicada en *Cantos Iberos* también en 1955.



CUESTIONES

PREGUNTAS SOBRE EL AUTOR

Proponemos preguntas sobre el autor desde tres perspectivas. En la primera, se pide un análisis del autor y su obra, sin relacionarlo con otros momentos ni con otros autores. En la segunda, se busca que se ponga al poeta en relación con su generación con un planteamiento sincrónico, de forma que se pueda hablar de elementos comunes con otros autores del momento. En la última, se exige un esfuerzo de orientación diacrónica, situando al poeta dentro de la evolución de la poesía a partir del desenlace de la Guerra Civil en España.

- Escriba una breve biografía de Blas de Otero y describa las características fundamentales de su obra en sus diferentes etapas.
- Blas de Otero representa uno de los mayores exponentes de la poesía social de los años 50 en España. Describa las principales características del autor y del movimiento al que representa, poniéndolo en relación con otros autores del momento.
- Blas de Otero es uno de los representantes de la poesía de la España de la posguerra. Exponga brevemente la situación de la poesía en España a partir de la Guerra Civil, poniendo en relación a este autor con las denominadas “poesía arraigada” y “poesía desarraigada”.

ACTIVIDADES LINGÜÍSTICAS PROPUESTAS

- En este poema el autor refuerza el valor de la palabra como expresión de la libertad. Escriba un texto de unas 250-300 palabras donde exponga su punto de vista acerca de la libertad de expresión del individuo.
- El autor defiende el compromiso del poeta con la sociedad de su tiempo. Prepare un breve esquema con la argumentación para un posible debate oral en el que defienda o se oponga a la función de los intelectuales en la política.
- Prepare un mural con imágenes y textos en los cuales se represente la poesía española de los años de posguerra desde la perspectiva de los vencedores y de los vencidos, añadiendo referencias a los poetas “arraigados” y a los “desarraigados”, tanto los que permanecieron en España como los del exilio.

PREGUNTAS DE CARÁCTER LINGÜÍSTICO

- Enumere todos los sustantivos que aparecen en el texto y haga una clasificación entre abstractos y concretos.
- En el texto aparecen términos contrapuestos. Elija al menos tres palabras con las que elaborar parejas de antónimos (ejemplo: todo / nada).
- Desarrolle el campo semántico de las partes del cuerpo a partir de los elementos que ya aparecen en el poema (máximo 10 palabras).
- En el verso 10 encontramos una sinestesia (“abrió los labios para ver”). Elabore al menos otros tres ejemplos utilizando palabras que se encuentren en el texto.
- Identifique los tiempos verbales utilizados en el texto y analícelos.
- El autor hace un uso anómalo del condicional en el texto. Reescriba las tres frases condicionales convirtiéndolas en concesivas o proponga las mismas frases con otras modalidades de subordinación.
- Reescriba la primera estrofa en estilo indirecto.

Otros poemas propuestos para comentario



La casa encendida (fragmento)

Ahora que estamos juntos
y siento la saliva clavándome alfileres en la boca,
ahora que estamos juntos
quiero decir algo,
quiero decir que el dolor es un largo viaje,
es un largo viaje que nos acerca siempre vayas adonde vayas,
es un largo viaje, con estaciones de regreso,
con estaciones que no volverás nunca a visitar,
donde nos encontramos con personas, improvisadas y casuales, que no han sufrido todavía.
Las personas que no conocen el dolor son como iglesias sin bendecir,
y yo quisiera recordarte, padre mío, que hace unos años he visitado Italia,
yo quisiera decirte que Pompeya es una ciudad exacta, invariable y calcinada,
una ciudad que está en ruinas igual que una mujer está desnuda;
cuando la visité, sólo quedaba vivo en ella
lo más efímero y transitorio:
las rodadas que hicieron los carros sobre las losas del pavimento,
así ocurre en la vida;
y ahora debo decirte
que Pompeya está quemada por el Vesubio como hay personas que están quemadas por el
[placer,
pero el dolor es la ley de gravedad del alma,
llega a nosotros iluminándonos,
deletreándonos los huesos,
y nos da la insatisfacción que es la fuerza con que el hombre se origina a sí mismo,
y deja en nuestra carne la certidumbre de vivir
como han quedado las rodadas sobre las calles de Pompeya.

Luis Rosales, *La casa encendida*, 1949



Poema Canto X

Mientras Virgilio muere en Bríndisi no sabe
que en el norte de Hispania alguien manda grabar
en piedra un verso suyo esperando la muerte.
Este es un legionario que, en un alba nevada,
ve alzarse un sol de hierro entre los encinares.
Sopla un cierzo que apesta a carne corrompida,
a cuerno quemado, a humeantes escorias
de oro en las que escarban con sus lanzas los bárbaros,
Un silencio más blanco que la nieve, el aliento
helado de las bocas de los caballos muertos,
caen sobre su esqueleto como petrificado.
Oh dioses, qué locura me trajo hasta estos montes
a morir y qué inútil mi escudo y mi espada
contra este amanecer de hogueras y de lobos.
En la villa de Cumas un aroma de azahar
madurará en la boca de una noche azulada
y mis seres queridos pisarán ya la yerba
segada o nadarán en playas con estrellas.
Sueña el sur el soldado y, en el sur, el poeta
sueña un sur más lejano; mas ambos sólo sueñan
en brazos de la muerte la vida que soñaron.
No quiero que me entierren bajo un cielo de lodo,
que estas sierras tan hoscas calcinen mi memoria.
Oh dioses, cómo odio la guerra mientras siento
gotear en la nieve mi sangre enamorada.
Al fin cae la cabeza hacia un lado y sus ojos
se clavan en los ojos de otro herido que escucha:
Grabad sobre mi tumba un verso de Virgilio.

Antonio Colinas, *Noche más allá de la noche*, 1983



La clase

Como un niño que en la tarde brumosa va diciendo su lección y se duerme.
Y allí sobre el magno pupitre está el mudo profesor que no escucha.
Y ha entrado en la última hora un vapor leve, porfiado,
pronto espesísimo, y ha ido envolviéndolos a todos.
Todos blandos, tranquilos, serenados, suspiradores,
ah, cuán verdaderamente reconocibles.
Por la mañana han jugado,
han quebrado, proyectado sus límites, sus ángulos, sus risas, sus imprecaciones,
[quizá sus lloros.
Y ahora una brisa inoíble, una bruma, un silencio, casi un beso, los une,
los borra, los acaricia, suavísimamente los recompone.
Ahora son como son. Ahora puede reconocérseles.
Y todos en la clase se han ido adurmiendo.
Y se alza la voz todavía, porque la clase dormida se sobrevive.
Una borrosa voz sin destino, que se oye y que no se supiera ya de quién fuese.

Y existe la bruma dulce,
casi olorosa, embriagante,
y todos tienen su cabeza sobre la blanda nube que los envuelve.
Y quizá un niño medio se despierta y entreabre los ojos,
y mira y ve también el alto pupitre desdibujado
y sobre él el bulto grueso, casi de trapo, dormido, caído,
del abolido profesor que allí sueña.

Vicente Aleixandre, *Historia del corazón*, 1954

Sección a cargo de:

Carmen Pérez Fernández
José Manuel Vigil Estrada

Teatro del siglo XX

A principios de siglo, el teatro comercial sigue alimentándose de las comedias de salón de Benavente, del teatro poético modernista y de piezas cómicas. Comienza el declive del género chico (sainetes, etc.) ya que el público se interesa por las novedades del cine y le gustan las zarzuelas y otras piezas ligeras y localistas. Hay aislados intentos de un teatro lírico como *La vida breve* de Manuel de Falla.



Imagen:
Teatro Real de Madrid
Fuente:
Banco de imágenes del INTEF

Índice

Teatro del siglo XX anterior a 1936

- Primeros años del siglo XX
- Valle-Inclán
- Teatro en la generación del 27
- Federico García Lorca
- Otros autores

Teatro durante la Guerra Civil

Teatro posterior a 1939

- Miguel Mihura (1906-1977)
- Teatro en el exilio y la posguerra
- La literatura de los años cincuenta: el realismo social

Teatro de los últimos años del franquismo

Teatro en el último cuarto de siglo

Texto comentado: García Lorca. *La casa de Bernarda Alba* (fragmento)

Otros textos propuestos para comentario

Texto comentado: Buero Vallejo. *Historia de una escalera* (fragmento)

Otros textos propuestos para comentario

Teatro del siglo XX anterior a 1936

Primeros años del siglo XX

A principios de siglo, el teatro comercial sigue alimentándose de las comedias de salón de Benavente, del teatro poético modernista y de piezas cómicas. Comienza el declive del género chico (sainetes, etc.) ya que el público se interesa por las novedades del cine y le gustan las zarzuelas y otras piezas ligeras y localistas. Hay aislados intentos de un teatro lírico como *La vida breve* de Manuel de Falla (1914).

Dentro del teatro cómico destaca Carlos Arniches (1866-1943) con sainetes de lenguaje y ambiente castizo y madrileño. Usa un humor lingüístico basado en equívocos, en vulgarismos, gitanismos, etc. Y tiende a lo grotesco de las situaciones. Por ello se le ha calificado de antecesor de Valle-Inclán. Destaca su obra *La señorita de Trevélez*. Otro autor representativo en comedia es Pedro Muñoz Seca (*La venganza de don Mendo*, 1918).

Valle-Inclán

Ramón María del Valle-Inclán merece un apartado propio dentro del teatro de preguerra. Es una de las figuras más relevantes del teatro de todo el S. XX. Fue un hombre que literaturizaba su existencia y se dedicaba a la literatura. Ideológicamente siempre fue antiburgués e inconfesista. Hacia 1910, la añoranza de una Galicia milenaria y rural hará que se proclame "carlista por estética". Posteriormente, los horrores vividos en el frente de la I Guerra Mundial y la revolución rusa lo llevan hacia la izquierda y a declarar:

¿Qué debemos hacer? Arte, no. No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social.

Así, su literatura, que comenzó en el esteticismo modernista, adquiere características de revolución formal y un fuerte carácter social.

Escribió poesía, artículos periodísticos, ensayo y teatro. Narrador de relatos y de narraciones más extensas, como la tetralogía modernista de las

Sonatas; Flor de santidad, y la trilogía de la guerra carlista, *Tirano Banderas*, *El Ruedo Ibérico*.

Sus obras teatrales principales son la trilogía de *Comedias bárbaras* (1907), *Divinas palabras* (1920), *Luces de Bohemia* (1920), y tres **esperpentos** recogidos en *Martes de carnaval* (1930). Técnicamente, su teatro se aleja cada vez más de la escena nacional, siendo personal y único. Ha dejado una profunda huella en los autores posteriores. Es clave en su producción la teoría del esperpento, que podemos encontrar materializada en obras como *Luces de Bohemia*. Es una muestra más, el esperpento, de encontrar nuevas formas expresivas en esta época, como lo fueron también las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna o las *nivolas* de Unamuno.

Características del esperpento son la mezcla de lo sublime y lo vulgar; lo serio y lo cómico; la concepción de los personajes como títeres, la caricatura, la deformación de la realidad, la intención satírica y burlesca; la convivencia de la lengua preciosista con la arrabalera. La parodia de mitos y textos literarios anteriores. Posee además un claro carácter histórico de crítica de una época concreta, con una sociedad decadente, penosamente desigual y que condena a la pobreza y la vulgaridad a los artistas y a los poetas.

Su calidad y atrevimiento lo hacen un autor universal y fundamental no sólo en la literatura hispánica.

Teatro en la Generación del 27

Yendo en orden cronológico, nos encontramos con la Generación del 27 que, aunque se estudia sobre todo como una generación de poetas, dio también frutos de una elevadísima calidad literaria en el género dramático. De hecho, García Lorca es, todavía hoy, el dramaturgo español más internacional.

También Rafael Alberti quiso ser dramaturgo, pero no llegó a destacar como tal. Miguel Hernández usó el teatro como un arma social más, igual que hacía con su poesía (1934). Federico García Lorca denunció, como ya había hecho en su día Valle-Inclán, que la escena estaba dominada por lo comercial: se representaba sólo lo que daba dinero a las empresas teatrales, es decir, la comedia ñoña

y el melodrama que gustaba a la burguesía. Hay que destacar la excepción que supuso la compañía teatral de la actriz Margarita Xirgu, que representaba a Lorca, lo cual lo elevó a la fama durante la segunda República y llevó sus obras a París y Buenos Aires.

Además de escribir obras de gran calidad literaria, estos escritores, comprometidos socialmente, intentan acercar la cultura al pueblo: universitarios viajan con teatrillos ambulantes, bibliotecas, etc. por todos los rincones de España, también de la llamada “España profunda”. Por ejemplo, Lorca dirigía “La Barraca” y en estos viajes recogía la inspiración de la tradición oral del pueblo y escuchaba de primera mano los dramas de la España rural que luego pasarían a formar parte de las tragedias que escribía. Tanto La Barraca como las Misiones Pedagógicas derivan de la Institución Libre de Enseñanza.

Federico García Lorca

Un aparte dentro de la Generación del 27, merece uno de los mayores dramaturgos del teatro español y universal: García Lorca. Autor versátil, poeta, director de La Barraca, diseñador de dibujos y bocetos, músico e incluso actor, comienza dentro del teatro simbolista. La característica estilística esencial del teatro lorquiano es su elevado lirismo. Ya desde sus primeras obras, se percibe la fuerza de los personajes femeninos, a veces auténticas heroínas, como en *Mariana Pineda* (1927). En este autor encontramos también una serie de obras vanguardistas, difíciles para el público, que él mismo calificó de “comedias imposibles” pero de una gran calidad literaria.

En muchas de sus obras vemos un gusto por lo trágico, como en *Bodas de sangre* (1933) o *Yerma* (1934), donde representa una tragedia rural protagonizada por mujeres marginadas y oprimidas por la sociedad tradicional patriarcal. Amor, violencia, sexo, represión social, son temas que en ellas se desarrollan. A este grupo de obras pertenece *La casa de Bernarda Alba* de la cual podrás leer dos fragmentos en las próximas páginas. Sin embargo, igual que hizo en su poesía, Lorca es capaz de trascender el drama individual para reflejar el drama del ser humano, fuera de un tiempo o espacio concretos. Con estos dramas se sitúa además, dentro del teatro comprometido republicano por su contenido social. Técnicamente con *Yerma* y *Bodas de sangre* Lorca sigue la

tragedia clásica: mezcla prosa y verso, introduce un coro que comenta la acción como en la tragedia griega y mediante elementos alegóricos y simbólicos alcanza una intensidad dramática poco común.

La casa de Bernarda Alba es una de sus obras cumbre. Menos simbólica y más descarnada, pretende, según decía el autor, realizar un “documental fotográfico”. Pero a pesar de esta intención, no evita los símbolos que recorren la obra: el agua y la sed (deseo sexual), el caballo (la fuerza masculina que introduce la tragedia en la obra), etc. Aparecen al lado de un estilo coloquial, fragmentos más literarios, llenos de metáforas, hipérbolos y otras figuras estilísticas. Además, la calculada y cuidadísima estructura que vemos en la aparición de personajes, canciones populares y otros elementos, dan una clara idea de que esta sencillez de la obra es sólo aparente.



En cuanto a la temática, en la obra se desgranar temas recurrentes en Lorca: la tensión entre la libertad y la autoridad, la tensión entre la realización individual (los impulsos naturales) y las convenciones sociales, que ahogan a los personajes, y la siempre presente mujer. Porque esta es una obra de mujeres, mujeres sometidas a otra mujer, sometida esta, a su vez, a la conveniencia social. Se trata de una mujer fuerte, Bernarda, que impone su poder a las hijas quienes, a excepción de la pequeña, la más rebelde, asumen

esta situación. Lorca, en esta breve obra, muestra la perversión que genera el poder en la vida cotidiana de seres humildes, la perversión de la moral y de las relaciones familiares. Porque Bernarda no es el único personaje cruel, sino que otras mujeres de la casa, que han interiorizado su sumisión, ayudarán también a desencadenar la tragedia final. Como Martirio, celosa de su hermana Adela, porque ama al mismo hombre. O Poncia, la criada, servil esposa de Bernarda. La hija pequeña, Adela, con su vitalidad y pasión podría bien reflejar la personalidad del autor o su esperanza, que sin embargo, acaba por ser truncada al final de la obra. Y por último, la abuela, María Josefa, quien en su locura vuelve a la inocencia y grita las verdades en la casa. Ella representa el anhelo de libertad, el deseo de satisfacción.

Otros autores

De gran calidad en estas primeras décadas del siglo son también Max Aub y Alejandro Casona, quienes escribían obras de poco éxito cuyo mérito estriba más en la técnica teatral, poco aceptada por el público que no comprendía el alto simbolismo y abstracción de sus obras.

Dentro de la comedia, se da una renovación a través de autores como José María Pemán, Jardiel Poncela y Miguel Mihura, que veremos en el teatro posterior a la guerra civil, cuando fue publicada su mejor obra. Jardiel Poncela escribió numerosas obras antes y después de la Guerra Civil. Sabe enriquecer la escena cómica con elementos vanguardistas como el humor intelectual, personajes extravagantes, diálogos incongruentes, primacía de la fantasía e influencias del cine, desterrando de sus obras los típicos costumbrismos. Sin embargo, no rompió de todo con los gustos del público, porque:

Es inútil ponerse de espaldas al público, porque el escenario está de frente.

Teatro durante la Guerra Civil

La guerra no supuso una interrupción de la vida cultural en las ciudades bajo territorio republicano, como Madrid o Barcelona. Se representaban obras de baja calidad, muy comerciales, aunque hubo intentos de usar el teatro para la causa republicana con la *Alianza de intelectuales antifascistas* creada

en París en 1935 en la que colaboraron Alberti, Altolaguirre, Benjamín... También se creó el *Consejo Nacional de Teatro* dirigido por Antonio Machado con la finalidad de promover un teatro de propaganda pero también de calidad, como por ejemplo representando clásicos europeos y españoles. Además, a pie de batalla, se representan obras por grupos teatrales creados para tal fin. Es el llamado *teatro de urgencia*, de fuerte contenido militante. Lo cultivan entre otros, Altolaguirre, Rafael Dieste, Sender, y Aub. Mucho menor es la producción teatral en la España nacionalista, aunque destaca José María Pemán y Gonzalo Torrente Ballester.

Teatro posterior a 1939

Miguel Mihura (1906-1977)

El teatro de Mihura resulta revelador de las limitaciones del teatro comercial del S. XX español. Su primera obra, *Tres sombreros de copa*, se escribió en 1932 pero no fue representada hasta cincuenta años más tarde, pese a los intentos de su autor. Ello impidió la renovación teatral que habría causado esta obra en el teatro de la época y limitó al propio Mihura, quien cultivó el teatro en los años cincuenta sólo para sobrevivir, por lo que decidió, como él decía “ *En resumen, y para abreviar: decidí prostituirme*”, ya que escribía sólo aquello que podía venderse bien siguiendo los gustos del público. Con ello podemos decir que sus obras están todas por debajo de *Tres sombreros de copa*. En esas obras se oculta su decepción y desencanto bajo un disfraz burlesco.

Tres sombreros de copa une la comedia bien hecha y el teatro de humor, típicos del teatro del primer tercio de siglo, al espíritu iconoclasta de las vanguardias, que era habitual en los jóvenes creadores de aquel período. Uniendo estos ingredientes, satiriza la rutina y mediocridad de la sociedad burguesa de provincias y la vida miserable del teatro de variedades. El protagonista, Dionisio, se debate entre los sombreros de copa de los artistas (que simbolizan la vida bohemia) y el sombrero de copa de su boda (la vida burguesa acomodada y aburrida, pero segura).

Técnicamente, la estructuración es clásica: unidad de tiempo y espacio, tres actos (respetando la estructura típica de planteamiento, nudo y desenlace). La transgresión formal viene de las

situaciones y del lenguaje, que conducen a la obra por el nuevo y disparatado humor vanguardista, con toda su carga de rebeldía no sólo estética, sino social, moral y de costumbres.

El humor procede de las situaciones insólitas, el uso absurdo de los objetos, los coros de extraños personajes, los múltiples efectos sonoros, la ruptura de la lógica, las respuestas absurdas, las hipérbolas inesperadas, los juegos lingüísticos que ponen en jaque las convenciones sociales, las instituciones (como el matrimonio) y las convenciones que son las que impiden la libertad y la felicidad del individuo.

Detrás del humorismo se anida la tristeza de los personajes que disfrazan de jovialidad, como hace Paula, con un presente de explotación y un futuro sórdido de prostitución o gris como costurera mal pagada. Su vida es mediocre y patética y reacciona por el mismo miedo que atenaza a Dionisio. Más adelante podrás leer algún fragmento de esta obra.

Teatro en el exilio y la posguerra

Sobre todo en América, la actividad de los dramaturgos españoles exiliados es muy intensa. Por ejemplo, Margarita Xirgu (Barcelona, 1888-Montevideo, 1969) estrenó en Argentina obras de Casona, de Alberti y de Lorca.

En España, el teatro es una muestra más de la miseria cultural de esas primeras décadas de posguerra. Durante los años cuarenta (la Guerra Civil acaba el 39) el teatro no pasa de entretenimiento y evasión y propaganda política fascista. También se da un teatro de humor fácil y comedia sentimental y lacrimógena cercana al género rosa de los quioscos. Tras la derrota de la Alemania fascista en la II Guerra Mundial, este carácter fascista se atenúa y lo que predomina es la comedia burguesa al estilo de Jacinto Benavente, quien desde una postura prorrepública derivó hacia otra a favor de Franco.

Las características de estas comedias son: la dosificación de la intriga para mantener el interés del espectador; la alternancia de escenas sentimentales y de humor, que llevaban al público del llanto a la risa; personajes de la clase media; y los temas van de los celos a problemas matrimoniales, infidelidades, etc. Si hay sátira,

será siempre de buen gusto y sin caer en los excesos. Por ello, los dramas tienen siempre final feliz. También abundan las comedias ramplonas y superficiales. Las únicas obras interesantes son las de Enrique Jardiel Poncela y Mihura, que siguen escribiendo durante décadas. Por lo demás, abundan espectáculos de variedades y zarzuelas.

La literatura de los años cincuenta: el realismo social

También en teatro, como en los demás géneros, desde los años cincuenta, se da el realismo social como orientación ideológica y estética de la literatura española. Pero esto no es lo que el público va a ver a los teatros, sino que continúa gustando de melodramas, comedias burguesas más o menos ñoñas, comedias humorísticas, zarzuelas, musicales, variedades, etc. como en los años pasados. Además, comienza a desplazarse el público hacia los cines, donde se proyectan películas de Hollywood pero también de producción nacional (de idénticos géneros y características a las del teatro). Debemos recordar el papel de la censura y lo que es peor, la autocensura de los empresarios y de los propios creadores, que no querían ver sus obras mutiladas o prohibidas. Estos autores, más complacientes o timoratos, se van a ver enfrentados con otros autores que van surgiendo principalmente del ambiente universitario y que osan criticar la situación política y social. Estas obras, si se estrenan, suelen durar poco en escena. Pero poco a poco crece el sector de público que desea ver este tipo de obras más comprometidas.

También en cine se puede hablar de películas con una intención social como *Bienvenido, Mr. Marshall* de Luis García Berlanga (1953) o *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem (1955). Los temas los tiene en común con el teatro del realismo social: la explotación del obrero, la injusticia social, el egoísmo de los poderosos, la tristeza general de la vida española y el recuerdo de la Guerra Civil. Formalmente, el teatro sigue el expresionismo vanguardista, el realismo o naturalista, y el teatro español del primer tercio del siglo. Así, son fuertes las influencias del esperpento de Valle-Inclán, la tragedia grotesca de Arniches, el teatro popular de García Lorca de *La casa de Bernarda Alba* o del Alberti de *El adefesio*. La lengua utilizada es directa, sin eufemismos, a veces violenta y provocadora, con formas populares y coloquiales, voces

malsonantes, exclamaciones, etc. Los autores que destacan son Martín R. Ecuera, Carlos Muñoz y sobre todo, Miguel Mihura, cuya obra hay que inscribirla en esta etapa literaria de la posguerra aunque, como sabemos, los *Tres sombreros de copa* fueron escritos en 1932. En este período es cuando se dedica a escribir con mayor constancia y siempre estrenará sus obras. Dentro del realismo social destacan dos nombres: **Antonio Buero Vallejo** y **Alfonso Sastre**.

A **Antonio Buero Vallejo** se le ha tachado de pesimista, pero en realidad combina en sus obras una visión trágica de la vida con una esperanza en un futuro mejor. La publicación del drama *Historia de una escalera* en 1949 supone la introducción en el teatro español de la época de la vida cotidiana de ciudadanos humildes. Retrata la vida sin salida de unas familias pobres que viven en la misma escalera. El premio *Lope de Vega*, obtenido con esta obra en 1949, cambiará su vida como dramaturgo, ya que el éxito después del estreno fue rotundo en España, pero también fue representado en el extranjero. En sus obras hay presente de forma constante la defensa de la dignidad del ser humano. La defensa también de la honestidad, la verdad y la justicia. Otras constantes en su teatro son los personajes con limitaciones físicas o psíquicas, o la presencia de elementos simbólicos, como precisamente la escalera de la obra que mencionamos más arriba. Los temas que aborda, lo hace con una amplitud tal, que exceden al personaje, de modo que adquieren un valor metafísico universal: la libertad, la falsedad e hipocresía, el amor, la soledad... Pero todo ello dentro de un encuadramiento histórico y social muy concretos, que hace del teatro de Buero el testimonio de una época, siempre con una clara intención crítica. En cuanto a la evolución de su obra, pasa de un teatro existencial a uno más social; y de este, a un teatro intimista de mayor innovación formal.



El estreno y éxito de *Historia de una escalera* convulsionó la escena teatral del momento, plagada, como ya se ha dicho, de mediocres comedias ligeras de baja calidad. Desde Valle y Lorca, no se había estrenado ninguna obra de nivel literario merecedora de atención. Por primera vez en esos años, el espectador asiste a escenas de la vida de familias humildes, con un tono de crítica social que la aleja de la mera comedia de costumbres. Mediante un lenguaje sencillo, llega de forma eficaz al público y hace creíbles los personajes de esta obra coral. Se trata pues, de un drama existencial que refleja la falta de futuro y las dificultades de una colectividad, unos vecinos que viven en la misma escalera. Es una obra coral, sin un verdadero protagonista. La escalera permanece a través de las décadas, testigo de los cambios en esas vidas sin salida.

Buero seguirá siendo durante décadas un autor imprescindible en la escena teatral española. En obras posteriores podemos ver que, sin abandonar el realismo, introduce elementos simbólicos y fantasía. En 1958 estrena *Un soñador para un pueblo*, que iniciará su etapa social, aunque camufla dentro de un argumento histórico, temas que de otro modo no habrían superado la censura. En 1967 estrenará una de sus comedias más alabadas y famosas: *El tragaluz*. Esta obra, como otras de su última etapa, presenta innovaciones formales; el autor no fue conformista y, a pesar de su éxito, siguió siempre interesándose por la innovación en sus obras, que a partir de 1970 tendrá, como el resto de la literatura de aquel tiempo, un claro carácter experimental.

Teatro de los últimos años del franquismo

El teatro comercial sigue siendo el melodrama, las comedias de intriga o de humor. En 1963 se estrena la primera obra de Antonio Gala, quien triunfa muy joven. Se caracteriza por su lenguaje poético y su simbología. Por otra parte, el teatro realista de intención social sigue encontrando dificultades para su representación a causa de la censura. El público tampoco apoyaba un teatro innovador, sea ideológicamente, sea formalmente.

Sin embargo, destaca un grupo innovador que, al igual que en los de más géneros, renuevan las formas. Son los *novísimos*. Se les ha llamado teatro *underground*, *teatro maldito*, *teatro del silencio*, *vanguardista*, etc. Se caracteriza sobre todo por su

oposición estética a los realistas. En este teatro ya no se considera el texto como el elemento necesariamente más importante. Se da una gran atención a los demás elementos escénicos: música, objetos, expresión corporal, etc. Y se rompe la división rígida entre el escenario y la platea, pudiendo invadir los actores esta última. Los temas giran en torno a la crítica social de la falta de libertad, la injusticia y la alienación en la sociedad de consumo. Para salvar la censura, las obras están plagadas de símbolos que el espectador debe saber interpretar. A veces este alegorismo se halla emparentado con el teatro del absurdo de Beckett o Ionesco. Otras veces se prefiere la farsa y el tono grotesco influenciado por el esperpento de Valle-Inclán. El autor más importante de este época es Francisco Nieva. Sin embargo, sus obras no se verán representadas hasta la muerte de Franco, por lo que hay que encuadrarlo en la época siguiente. Otro nombre a tener en cuenta es Fernando Arrabal. Crea dentro del movimiento llamado *pánico*, generalmente en francés y estrenadas primero en Francia antes que en España. Recoge ingredientes del teatro del absurdo y de las vanguardias. Persigue principalmente el escándalo y la provocación del espectador. Su objetivo es romper el tabú pero también hay un fuerte compromiso ético, por ejemplo con el pacifismo.

Hay que mencionar la existencia del llamado *teatro independiente* en los últimos años del franquismo: más de cien grupos teatrales más o menos profesionalizados que estrenan obras al margen de los circuitos comerciales.

Teatro en el último cuarto de siglo

Con la desaparición de la censura y el claro apoyo institucional al teatro, parece iniciarse una época dorada para el teatro de calidad en España. Pero no fue tan sencilla la desaparición de la censura: los estamentos del poder -ejército e iglesia- reaccionaban de forma furibunda al verse ridiculizados en la escena. Los conflictos más sonados los tuvieron el grupo de *Els Joglars*, detenidos en 1978 y sometidos a un consejo de guerra por injurias al ejército y años más tarde fueron víctimas de furibundos ataques de los medios eclesiásticos por su obra *Te-deum*. Pero paulatinamente la situación se va normalizando y estos hechos son cada vez más infrecuentes. También se inician los estrenos de obras realizadas en el exilio durante la época de Franco,

como piezas de Arrabal, de Max Aub, etc. así como otras piezas realizadas en España y prohibidas por la censura. También se representan obras de Lorca y Valle que habían sido relegadas por un teatro comercial y complaciente con el espectador. Además entran en escena las obras de los grandes autores europeos que no habían podido ser representadas a causa de la censura y de los gustos del público, como por ejemplo, Bertold Brecht o Jean-Paul Sartre.

Sin embargo, no fue una época de esplendor, como cabría esperar del apoyo de las instituciones. Se representa sobre todo a autores clásicos y se apuesta poco por los autores vivos más innovadores, que deben estrenar en las llamadas *salas alternativas*. El público comienza a afluir menos a las salas de teatro, incluso a las obras más comerciales. Quizá el motivo sea que el teatro ha perdido el rango de espectáculo por excelencia ya que debe competir con el cine y la televisión. Hay que mencionar el apoyo oficial a través de instituciones como el *Centro Dramático Nacional*, creado en 1978, así como el *Centro Nacional de nuevas Tendencias Escénicas* y la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*. También en las comunidades autónomas comienzan a surgir Centros Dramáticos que canalizan el teatro en las lenguas cooficiales. Aunque el apoyo del estado libera al teatro de la dependencia económica de los empresarios teatrales, se ha discutido si a través de las subvenciones oficiales se ejerce un indirecto control político sobre las obras.

El autor más representativo de esta última mitad de siglo en España es, sin duda, Francisco Nieva. Se le encuadra en el grupo literario de los *postistas* de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Se trata de un teatro el suyo, que es fuertemente experimental, basado en lo simbólico, onírico, fantástico e imaginativo. A este nombre hay que añadir otros como José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal.

Texto comentado: García Lorca

La casa de Bernarda Alba

SECCIÓN A CARGO DE:
Carmen Pérez Fernández



Acto III

MARTIRIO. (Fiera.) ¡No me pegue usted, madre!

BERNARDA. ¡Todo lo que quiera!

MARTIRIO. ¡Si yo la dejo! ¿Lo oye? ¡Retírese usted!

PONCIA. ¡No faltes a tu madre!

ANGUSTIAS. (Cogiendo a Bernarda.) ¡Déjela!, ¡por favor!

BERNARDA. Ni lágrimas te quedan en esos ojos.

MARTIRIO. No voy a llorar para darle gusto.

BERNARDA. ¿Por qué has cogido el retrato?

MARTIRIO. ¿Es que yo no puedo gastar una broma a mi hermana? ¡Para qué otra cosa lo iba a querer!

ADELA. (Saltando llena de celos.) No ha sido broma, que tú no has gustado jamás de juegos. Ha sido otra cosa que te reventaba en el pecho por querer salir. Dilo ya claramente.

MARTIRIO. ¡Calla y no me hagas hablar, que si hablo se van a juntar las paredes unas con otras de vergüenza!

ADELA. ¡La mala lengua no tiene fin para inventar!

BERNARDA. ¡Adela!

MAGDALENA. Estáis locas.

AMELIA. Y nos apedreáis con malos pensamientos.

En cursiva se menciona el apartado que se está abordando para facilitar al alumno la identificación de las partes y cómo van ensambladas. Son como las “muletas” que el alumno deberá abandonar una vez dominada la técnica del comentario.

Resuma el texto e indique los temas del mismo

(resumen de la obra)

El texto que comentaremos es una escena del acto

III de la obra, ya cercano al desenlace. En *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda, una mujer que acaba de enviudar de su segundo marido, encierra a sus cinco hijas en casa, para un luto que durará años. Este ambiente cerrado llevará a exacerbar las relaciones entre las hermanas y las pasiones. La figura de extrema autoridad de la madre, preocupada más por las apariencias que por la felicidad de sus hijas, no podrá impedir que se desencadene un drama en torno a una presencia masculina, Pepe el Romano. El hombre, destinado a la hermana más rica, Martirio, despierta las envidias de otras hermanas. Pepe el Romano

iniciará una relación ilícita con la hermana más pequeña, Adela, la única capaz de desafiar a la madre. El final será trágico y sin esperanza, con el suicidio de Adela y un mar de luto para las demás.

(resumen del texto)

El texto que nos ocupa re presenta un momento de gran tensión dramática: justo antes de estas líneas, la criada Poncia encuentra en la habitación de Martirio el retrato de Pepe el Romano que había desaparecido de la habitación de su prometida, Angustias. El texto recoge la discusión que se origina entre Martirio y su madre, quien incluso le pega con el bastón; y luego entre Martirio y la hermana pequeña, Adela, quien asegura que Martirio miente al decir que escondió el retrato para gastar una brom a. Se percibe claramente la gran tensión entre la autoridad de Bernarda y la rebelión incipiente de algunas de las hijas. Y vemos cómo han degenerado las relaciones entre las hermanas a causa del encierro y la presencia del hombre. De todo ello deducimos que los temas principales del fragmento son la autoridad, los celos y en segundo plano, el amor (el amor de Adela y de Martirio por Pepe). Además, en la obra se tratan también el ansia de libertad, la envidia y las tradiciones.

Analice la estructura interna y externa del texto

• Interna

(partes del texto)

Aunque el texto se puede considerar un todo único que gira en torno a la discusión por el retrato de Pepe y, más o menos veladamente, en torno al hombre mismo, podemos dividir el texto en dos partes: la primera hasta la línea 10 en la que Bernarda pega y discute con la hija. A partir de la 11, tiene lugar la discusión de las dos hermanas, Adela y Martirio que, en el fondo, están discutiendo por el mismo hombre.

(partes de la obra)

En cuanto a la estructura interna de la obra completa, se estructura como el clásico: planteamiento, nudo y desenlace. En el planteamiento se sitúa la historia en el espacio y tiempo y se inicia el luto de las mujeres (acto I). El nudo comienza con la noticia de que Pepe el Romano se casará con la hija rica, Angustias, que poseía la herencia de su padre, el primer marido de

Bernarda (acto II). A partir de ahí, la tensión dramática irá en continuo aumento hasta el clímax final que supone también el desenlace (acto III): el descubrimiento de la relación entre Adela y Pepe y la tragedia final.

(tono)

El tono del fragmento es exaltado y dramático, como vemos por la abundancia de exclamaciones e interrogaciones. La presencia de verbos en imperativo refleja la tensión entre la autoridad de Bernarda y su hija (“No me pegue”, “Retírese”) y la tensión entre las hermanas (“calla”). En las acotaciones Lorca deja claro el énfasis de las palabras de Adela (“saltando llena de celos”). Hay palabras que encierran violencia, siempre contenida de las hijas o la violencia explícita de Bernarda: pegue, lágrimas, reventaba, locas, apedreáis.

• Externa

(estructura de la obra)

La obra se estructura en tres actos que responden a la división en planteamiento, nudo y desenlace, como hemos indicado más arriba. En este texto podemos distinguir además de los diálogos, las acotaciones del autor, prácticas y breves (líneas 1, 5 y 11).

(ritmo)

Por lo que se refiere al ritmo, concuerda con la intensidad del tono. De modo que el ritmo es ágil y vivo, como corresponde a una discusión encendida: vemos la brevedad de las intervenciones, marcadas por numerosas exclamaciones e interrogaciones y una sintaxis simple, de oración corta. La casi completa ausencia de adjetivos aligera todavía más el ritmo de las frases.

Comentario literario y crítico del fragmento

(situar la obra)

El texto es un fragmento de una escena del acto III de *La casa de Bernarda Alba*, obra teatral del escritor de la Generación del 27, Federico García Lorca. Pertenece al subgénero dramático del drama. Esta obra en tres actos se escribió en 1936, poco antes de la guerra y de la muerte de Lorca. No se estrenaría hasta 1945 en Buenos Aires. Hoy

sigue siendo una de sus obras más representadas en los teatros de todo el mundo y ha sido traducida a varias lenguas.

Aunque Lorca escribió también tragedias, esta la podemos calificar como drama por algunos momentos de cierta comicidad o humorismo y la presencia de algunos rasgos de lengua coloquial impropios de una tragedia. Faltan también los elementos míticos y los personajes elevados que caracterizan la tragedia en su concepción más pura. De hecho, la obra se subtitula “drama rural de mujeres en los pueblos de España”.

(espacio)

Partiendo del subtítulo, podemos ver un espacio concreto en la obra, pero que se puede generalizar a cualquier ambiente rural y tradicional de España o de otro lugar del mundo. El espacio es siempre interno, la casa. Lo que percibimos del espacio exterior, lo que sucede en el pueblo, llega a la casa de Bernarda y sus hijas a través de los relatos de las criadas; o bien entra por las ventanas, como los cantos populares de los segadores. El espacio mismo, como la lengua de Lorca, presenta elementos simbólicos, como el blanco de las paredes, que simboliza la virginidad, la pureza, y que contrasta con el negro del luto, una antítesis que en la puesta en escena de la obra no escaparía al espectador. Es comparado con un presidio, o un infierno. El pueblo es cualquier pueblo rural, donde el peso de las tradiciones y de las apariencias, aplastan a las mujeres, que son castigadas si no respetan las férreas reglas sociales.

(tiempo externo e interno y acción)

El tiempo externo es el de Lorca, pero podríamos, igual que el espacio, generalizarlo. Hoy día podríamos encontrar fácilmente una sociedad similar a la de la obra, en un entorno rural, que se podría ver reflejada en *La casa de Bernarda Alba*. El tiempo interno da una falsa sensación de unidad: podría parecer que transcurre en un solo día, ya que el acto I tiene lugar por la mañana, el II por la tarde, y el III por la noche. Pero en realidad, entre cada acto y el siguiente, transcurren varios días. Entre el primero y el segundo, quince días y entre el segundo y el tercero, un número indeterminado de horas o días. Lorca, respetando la unidad de espacio (la casa) y de tiempo (aparentemente un día) y de acción (no hay acción secundaria), consigue una gran fuerza y tensión dramáticas. El ritmo de la obra, siempre *in crescendo* hacia un clímax final, proporciona al

lector una clara sensación de tragedia que se acerca inevitablemente.

(personajes)

El subtítulo nos indica también claramente que se trata de una obra de mujeres. Los hombres están fuera de la casa, a través de comentarios de las mujeres, o a través de símbolos, como el caballo, que representa la masculinidad y la fuerza del deseo sexual. Pero nunca tienen una voz en los diálogos. La punta de la pirámide del poder en la casa es Bernarda Alba, despótica e incapaz de afectos. Ella representa el poder despótico, la autoridad y la represión de las convenciones sociales. Este carácter violento se ve claramente en este texto, ya que no duda en alzar el bastón contra su hija. En el otro extremo podemos situar a la hija pequeña, Adela, la única que desafía a la madre rompiendo incluso en otra escena su bastón, símbolo de su poder incontestable. Ella representa el ansia de libertad individual. Adela es hermosa y determinada; nada puede frenar sus ansias de libertad y su pasión. Alrededor, las demás hermanas, entre las que destacan Angustias, resignada y obediente, pero poco agraciada. Martirio, que acumula rencores y nutre un amor secreto. Las demás hijas aparecen de forma menos relevante pero sufren, como las demás, la opresión del encierro. Cada persona se expresa y actúa conforme a su naturaleza y carácter.

Además, todos los nombres tienen fuerza simbólica y han sido cuidadosamente elegidos por el escritor. A este núcleo familiar pertenece también la abuela María Josefa, loca que dice sin tapujos lo que piensa y se convierte en una voz semejante al coro griego de las tragedias clásicas. Ella dice lo que todas piensan. Encarna el anhelo de libertad, el anhelo de amor, de matrimonio que casi todas las mujeres de la casa guardan en su corazón. Un papel relevante lo tiene la criada Poncia, que a pesar de que odia a Bernarda, es como un perro fiel que la ayuda a vigilar a las hijas para salvar el honor de la casa. Complicadas son todas las relaciones bajo la opresión de Bernarda. Los diálogos de este texto muestran cómo se han viciado las relaciones entre las hermanas, que compiten entre ellas y se ponen la zancadilla, sin ser conscientes de la verdadera causa de esta situación. Si nos detenemos a analizar la importancia de los personajes dentro del drama, encontramos la obra eminentemente coral, pero destacan sin duda Bernarda y Adela, que actuaría como su antagonista. La libertad individual y el

amor, la pasión de Adela, frente a las convenciones sociales y la autoridad de Bernarda.

(lengua y estilo)

Por lo que se refiere a la lengua que usa Lorca y su estilo en esta obra, encontramos una de sus características: la viveza de los diálogos, su agilidad, mediante frases cortas y rápida sucesión de intervenciones breves, realistas. Es un maestro manteniendo la tensión de unos diálogos vibrantes y dramáticos, cargados de presagio. La lengua de los personajes refleja un registro medio de aquel tiempo, con giros y léxico propios de su Andalucía. Se guarda el decoro evitando palabras impropias del registro de los personajes. Este texto es una clara muestra de todo ello. En la obra hay presentes expresiones del pueblo, ya que Lorca, como en su poesía, bebe en la tradición popular de su tierra. Así como incluye en la obra cancioncillas de la tradición oral que sirven a veces para acentuar el dramatismo de algunas escenas. Pero a este neopopularismo se añade otra de las características de su escritura, y es la intención poética, que vemos por la abundancia de metáforas y símboles. Un perfecto equilibrio, pues, entre lo popular y lo culto.

(figuras literarias)

Entre los símbolos presentes en la obra podemos destacar el caballo (la masculinidad, el deseo), el agua y la sed (deseo sexual) o los colores. También el continuo calor simboliza la opresión de la autoridad. Un elemento estilístico recurrente en Lorca, además del símbolo, es la metáfora. En este texto aparecen las metáforas perfectamente integradas en una lengua sencilla, cotidiana, con escasa adjetivación y recursos literarios, pero efectiva e intensa, cargada de significados y presagios. En la amonanza de Martirio "...que si hablo, se van a juntar las paredes unas con otras de vergüenza!" vemos la personificación e hipérbole de las paredes. Juntándose, acentúan la atmósfera de opresión que viven estas mujeres. Metafórico es "otra cosa te reventaba en el pecho" referido a los sentimientos ocultos de Martirio por Pepe el Romano. Y al final del texto Amelia usa una metáfora de fuertes reminiscencias bíblicas: "nos apedreáis con malos pensamientos". El término mismo nos recuerda los sermones de iglesia e inevitablemente, la parábola de la mujer adúltera. Los pensamientos son piedras contra el alma. No olvidemos el fuerte significado evidente de algunos nombres, que ya hemos mencionado (Martirio, Angustias) o menos evidente en otros

(Adela: de ánimo noble; Bernarda: con la fuerza de un oso).

(conclusión, parte crítica)

Como conclusión de este comentario, podemos afirmar que Lorca una vez más, como en tantas obras suyas, sean teatrales o poéticas, demuestra cómo se pueden reunir tradición e innovación; lo popular y lo culto en un perfecto equilibrio. Esto es, por cierto, una de las características de su Generación literaria. Sin embargo, Lorca ha preferido en este caso la sencillez y la economía de los recursos, ya que como él mismo manifiesta en esta obra, tiene la intención de realizar un documental fotográfico de la España rural de aquel tiempo y la mujer española en esta sociedad opresiva que le niega toda libertad individual, que aplasta el instinto con la convención y la apariencia. No es difícil imaginar la empatía que el escritor podía sentir por personajes así, ya que él mismo sufrió la presión de la sociedad pacata de aquel tiempo. Quizá Adela, con su fuerza vital, su determinación y ansia de libertad, sea el personaje que mejor representa al autor, pero todas y cada una de estas mujeres, algunas trazadas magistralmente con mínimos rasgos de carácter, son creíbles a los ojos del espectador, como salidas de un documental histórico de la "España profunda". De hecho, los críticos creen que la obra puede haberse basado en un hecho real, aunque llevado al extremo por Lorca. Al parecer, al lado de la casa de los padres de Lorca vivía una mujer apellidada Alba, que sometía de forma férrea a sus hijas. Pero reducir esta obra a una anécdota de la vida real española, sería limitarla en lo que tiene de universal. *La casa de Bernarda Alba* habla de cualquier mujer crecida en una sociedad tradicional, en Europa o fuera de ella. Es esta casa exclusivamente habitada por mujeres, excluidas de la vida social y pública, recuerda tanto nuestro propio pasado como, inevitablemente, las mujeres de algunas sociedades actuales no muy lejos de nosotros. Sólo que en esta obra es una mujer la que ejerce el dominio sobre otras mujeres. Ayudada, eso sí, por símbolos masculinos, como el bastón o la escopeta.

Pero además de hablar de mujeres, esta obra refleja lo que sucede cuando las relaciones se retuercen bajo un poder excesivo. Estudia los mecanismos del poder en sí mismo: el servilismo de Poncia, las envidias, la rebelión o la resignación en diversos grados de las hijas, son un espejo de cualquier sociedad opresiva. Adela sería el individuo

sofocado por las leyes sociales, las conveniencias; mientras Bernarda representaría la sociedad misma, a la cual se sacrifican los instintos. Y es que Lorca tiene esta capacidad de hablar de lo universal, de modo que tantos lectores a través del tiempo y de lugares y culturas diferentes, encuentran en ellas reflejada su propia alma, porque es el ser humano con sus pasiones y miserias el que late en las obras de este escritor, que es capaz de hacer poesía en su teatro y de contar historias con sus poesías. Fue esta misma sociedad opresiva la que acabaría con su vida de forma dramática y traumática para España en 1936, cuando tenía sólo 38 años y le quedaba todavía tanto que dar a la literatura española. Hoy sigue siendo uno de nuestros poetas más vivos y más internacionales.

CUESTIONES

PREGUNTAS TEÓRICAS

- El texto y el autor del mismo pertenecen al teatro español de la primera mitad del siglo XX, en concreto, al teatro anterior a la Guerra Civil española. Exponga cuáles son los principales autores y obras teatrales de este período, indicando asimismo las características de los distintos movimientos literarios a los que pertenecen.
- El texto y el autor del mismo pertenecen al teatro español de la primera mitad del siglo XX, en concreto, al teatro anterior a la Guerra Civil española. También en la segunda mitad del siglo en España ha habido autores de gran relevancia. Exponga cuáles son los principales autores y obras teatrales de la segunda mitad del siglo, indicando asimismo las características de los distintos movimientos literarios a los que pertenecen.

PREGUNTAS DE CARÁCTER LINGÜÍSTICO

- Como sabe, en teatro no existe el narrador. Reescriba las primeras diez líneas empleando el estilo indirecto haciendo uso de una voz narradora.
- Explique el uso del tratamiento de cortesía que está presente en el texto. Indique dónde se encuentra, quién lo emplea y por qué unos personajes lo emplean y otros no.
- Explique qué consigue el autor con el abundante empleo de exclamaciones. ¿Qué otros recursos utiliza con el mismo fin?

Otros textos propuestos para comentario



Escena del Acto I

MARTIRIO. Nos vamos a cambiar la ropa.

BERNARDA. Sí; pero no el pañuelo de la cabeza. (Entra Adela.) ¿Y Angustias?

ADELA. (Con retintín.) La he visto asomada a la rendija del portón. Los hombres se acababan de ir.

BERNARDA. ¿Y tú a qué fuiste también al portón?

ADELA. Me llegué a ver si habían puesto las gallinas.

BERNARDA. ¡Pero el duelo de los hombres habría salido ya!

ADELA. (Con intención.) Todavía estaba un grupo parado por fuera.

BERNARDA. (Furiosa.) ¡Angustias! ¡Angustias!

ANGUSTIAS. (Entrando.) ¿Qué manda usted?

BERNARDA. ¿Qué mirabas y a quién?

ANGUSTIAS. A nadie.

BERNARDA. ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta! ¿A quién mirabas?

(Pausa.)

ANGUSTIAS. Yo...

BERNARDA. ¡Tú!

ANGUSTIAS. ¡A nadie!

BERNARDA. (Avanzando con el bastón.) ¡Suave! ¡Dulzarrona! (Le da.)

PONCIA. (Corriendo.) ¡Bernarda, cálmate! (La sujeta.)

(Angustias llora.)

(...)

MAGDALENA. ¿Qué pasa?

BERNARDA. No pasa nada.

MAGDALENA. (A Angustias.) Si es que discutís por las particiones, tú que eres la más rica te puedes quedar con todo.

ANGUSTIAS. ¡Guárdate la lengua en la madriguera!

BERNARDA. (Golpeando con el bastón en el suelo.) ¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro!



Fragmento del Acto II

ADELA. Tengo mal cuerpo.

MARTIRIO. (Con intención.) ¿Es que no has dormido bien esta noche?

ADELA. Sí.

MARTIRIO. ¿Entonces?

ADELA. (Fuerte.) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!

MARTIRIO. ¡Sólo es interés por ti!

ADELA. Interés o inquisición. ¿No estabais cosiendo? ¡Pues seguir! ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy!

CRIADA. (Entra.) Bernarda os llama. Está el hombre de los encajes. (Salen.)

(Al salir, Martirio mira fijamente a Adela.)

ADELA. ¡No me mires más! Si quieres te daré mis ojos, que son frescos, y mis espaldas, para que te compongas la joroba que tienes, pero vuelve la cabeza cuando yo pase.

PONCIA. Adela, ¡que es tu hermana y además la que más te quiere!

ADELA. Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: «¡Qué lástima de cara! ¡qué lástima de cuerpo que no va a ser para nadie!». ¡Y eso no! ¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!

PONCIA. (Con intención y en voz baja.) De Pepe el Romano, ¿no es eso?

(...)

ADELA. ¡Baja la voz!

PONCIA. ¡Mata esos pensamientos!

ADELA. ¿Qué sabes tú?

PONCIA. Las viejas vemos a través de las paredes. ¿Dónde vas de noche cuando te levantas?

ADELA. ¡Ciega debías estar!

Texto comentado: Buero Vallejo *Historia de una escalera*

SECCIÓN A CARGO DE:
José Manuel Vigil Estrada



Fragmento del Acto I

[...] (*Intenta marcharse.*)

FERNANDO.- No, no. Te lo suplico. No te marches. Es preciso que me oigas... y que me creas. Ven. (*La lleva al primer peldaño.*) Como entonces.
(*Con un ligero forcejeo la obliga a sentarse contra la pared y se sienta a su lado. Le quita la lechera y la deja junto a él. Le coge una mano.*)

CARMINA.— ¡Si nos ven!

FERNANDO.— ¡Qué nos importa! Carmina, por favor, créeme. No puedo vivir sin ti. Estoy desesperado. Me ahoga la ordinariez que nos rodea. Necesito que me quieras y que me consules. Si no me ayudas, no podré salir adelante.

CARMINA.- ¿Por qué no se lo pides a Elvira?
(*Pausa. Él la mira, excitado y alegre.*)

FERNANDO.— ¡Me quieres! ¡Lo sabía! ¡Tenías que quererme! (*Le levanta la cabeza. Ella sonríe involuntariamente.*) ¡Carmina, mi Carmina!
(*Va a besarla, pero ella le detiene.*)

CARMINA.-¿Y Elvira?

FERNANDO.-¡La detesto! Quiere cazarme con su dinero. ¡No la puedo ver!

CARMINA.— (*Con una risita.*) ¡Yo tampoco!
(*Ríen, felices.*)

FERNANDO.—Ahora tendría que preguntarte yo:¿Y Urbano?

CARMINA.—¡Es un buen chico! ¡Yo estoy loca por él! (FERNANDO se enfurruña.)
¡Tonto!

FERNANDO.— (*Abrazándola por el talle.*) Carmina, desde mañana voy a trabajar de firme por ti. Quiero salir de esta pobreza, de este sucio ambiente. Salir y sacarte a ti. Dejar para siempre los chismorreos, las broncas entre vecinos... Acabar con la angustia del dinero escaso, de los favores que abochornan como una bofetada, de los padres que nos abruman con su torpeza y su cariño servil, irracional...

CARMINA.— (*Repreensiva.*) ¡Fernando!



FERNANDO.—Sí. Acabar con todo esto. ¡Ayúda me tú! Escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. ¡Eso es fácil! En un año... Como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio, en un pisito limpio y tranquilo. Yo seguiré estudiando. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero. Y como una cosa no es incompatible con la otra, publicaré un libro de poesías, un libro que tendrá mucho éxito...

CARMINA.— *(Que le ha escuchado extasiada.)* ¡Qué felices seremos!

FERNANDO. - ¡Carmina!

(Se inclina para besarla y da un golpe con el pie a la lechera, que se derrama estrepitosamente. Temblorosos, se levantan los dos y miran, asombrados, la gran mancha blanca en el suelo.)

TELÓN

Resumen del texto

En este fragmento Fernando detiene en la escalera a Carmina y la aparta para hablar a escondidas. Tras superar ciertas reticencias iniciales y asegurarse de que los respectivos pretendientes, Urbano y Elvira, no son correspondidos, ambos terminan manifestando mutuamente sus sentimientos amorosos. Una vez que Fernando ha logrado captar la atención de Carmina y confirmar su amor, le expone su proyecto vital, llegar a ser “alguien” en la vida gracias a su apoyo afectivo. Al final, llegan a alcanzar un momento de clímax emocional que se ve interrumpido bruscamente por el ruido de la lechera al caerse.

En cuanto al argumento general de la obra, el autor nos presenta tres generaciones de varias familias humildes, con sus sueños y posterior resignación, con sus amores, sus rencores y fracasos. La segunda generación será la protagonista de la obra; son jóvenes ilusionados al principio que, con el paso de los años, se convertirán en adultos fracasados tanto en el plano afectivo –casados por dinero o por resignación– como en el profesional –no lograrán ascender socialmente ni luchando de manera individual ni de manera colectiva– e incluso estarán enfrentados entre sí por viejas rencillas familiares. Además, por la conversación final entre Fernando (hijo) y Carmina (hija), tercera generación, se intuye que la historia es cíclica y que todo seguirá igual.

Tema

El tema del fragmento podría ser el anhelo de realización personal que manifiestan ambos personajes, en dos de sus vertientes, la afectiva y la económica o laboral. Sin embargo, a la luz del resto de la obra, comprobaremos que este deseo no llegará nunca a realizarse sino que el sueño dará paso a la frustración.

El tema principal, representado por la escalera que da título a la obra, será, por tanto, esta frustración, la angustia, la impotencia de una clase trabajadora que no logra salir adelante, debido al inmovilismo del sistema y de la vida misma en último término. En la escalera de este edificio encontramos a una mayoría de personas que viven sin ninguna proyección hacia el futuro debido a la imposibilidad económica, y una familia que representa a esa mínima parte de la sociedad que tiene los medios para progresar sola.

Esta historia, que ocurre en un edificio de vecindad de posguerra (acto tercero) pero también en las décadas anteriores, refleja, con la imagen de una escalera, la dramática situación en la que se encuentra la mayor parte de la población española, con problemas de desempleo y de desigualdades sociales, pero sobre todo una frustración y falta de esperanza en el futuro, tan presente en esa época de inmovilismo político y social del franquismo.

Estructura externa

Pertenece a la última escena del primer acto de la obra, en la que quedan solo Fernando y Carmina. En relación con la obra, hay que decir que esta tiene una estructura clásica, dividida en tres actos.

Habría que destacar que esta misma escena se repite 30 años más tarde, también al final del tercer acto, pero en esta ocasión los personajes son Fernando (hijo) y Carmina (hija). Se reiteran la escena, los nombres de sus padres e incluso las mismas palabras; con este paralelismo, que se establece significativamente entre el final del primer acto y el final del tercero, Buero pretende remarcar cómo a pesar del paso del tiempo, todo es cíclico, todo se repite, nada cambia. Aunque pudiera parecer que el final de la obra es abierto, es evidente que hay una fuerte dosis de ironía en dicho paralelismo, por cuanto se deduce que todo seguirá igual y que las palabras de Fernando (hijo) terminarán siendo tan falsas como lo fueron las de su padre 30 años atrás.

Estructura interna

Se podría dividir en dos partes o situaciones.

La primera abarcaría desde el principio hasta la línea 20, en la que Fernando, tras detener en la escalera a Carmina, intenta declararle su amor. Esta primera parte se caracteriza por un ritmo más rápido, que viene dado por las intervenciones breves de ambos personajes, abundando las exclamaciones y las frases exhortativas.

La segunda parte va desde la línea 21 hasta el final. En esta Fernando le confiesa, mediante intervenciones más extensas y con un tono más distendido pero al mismo tiempo apasionado, su proyecto vital. Escena y acto terminan con el derramamiento de la leche, hecho este que sirve para cerrar la escena.

En cuanto a la estructura interna de la obra, el primer acto se correspondería con la presentación de la historia, en la que se nos muestra a los personajes principales y se van esbozando sus relaciones futuras. El segundo acto representaría el nudo de la acción; algunos personajes han muerto, otros están plasmando sus proyectos vitales, pero no precisamente aquellos con los que soñaban. El tercer acto se correspondería con el desenlace, aunque aparentemente pudiera parecer un fin abierto; ha habido leves mejoras en la escalera, han llegado nuevos inquilinos, se han muerto otros, pero comprobamos que la historia es cíclica, inexorablemente se sigue repitiendo a través de sus hijos.

Comentario crítico del texto

Introducción

Este fragmento pertenece al primer acto de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo. Con ella obtuvo el premio Lope de Vega en 1949, hecho que le permitió representarla en el Teatro Español y de este modo acceder a un escenario oficial, cosa que, dados sus antecedentes -un “vencido” de la guerra- hubiera sido imposible. Dicho estreno supuso la aparición de un nuevo teatro, de corte realista, que pretende subir a escena las preocupaciones del momento.

Si tenemos en cuenta la trayectoria de la obra de Buero, *Historia de una escalera* correspondería a su primera etapa, predominantemente de temática existencial, si bien es cierto que sus obras son susceptibles de ser interpretadas en un doble plano, el existencial y el social.

Así pues, de esta obra podríamos hacer una lectura existencial -la frustración de los personajes viene dada por las limitaciones de nuestra existencia- o también social -el fracaso es debido también a las condiciones sociales y económicas en las que viven estos personajes-.

Desde el punto de vista técnico, se ajusta a una estética realista (espacio escénico tradicional, progresión clásica de la acción, etc.)

Comentario del texto

Ya el título de la obra *Historia de una escalera* acota dos elementos dramáticos: (“Historia”) tiempo y (escalera) espacio, estableciéndose un

contraste entre ambos, mientras el tiempo discurre, la escalera permanece.

Por lo que se refiere al tiempo interno de la obra, este abarcaría unos 30 años; entre el acto primero y el segundo pasan 10 años y 20 entre el segundo y el tercero.

En cuanto al tiempo externo o épica en que se desarrolla, si consideramos que en la primera acotación del tercer acto se indica que “es ya nuestra época”, por tanto, entornó a 1949, el segundo acto se desarrollaría alrededor de 1929 y el primero hacia 1919. Esta podría ser, por tanto, la época en el caso del texto que nos ocupa.

En cuanto al espacio, es siempre el mismo; esta humilde escalera que no cambia en ninguna de las escenas ni de los actos de la obra. En este sentido, habríamos de indicar que Buero respeta rigurosamente la unidad de lugar; aunque la intención del autor va más allá del simple deseo de respetar una norma clásica. Paradójicamente, una escalera sirve para desplazarse de un piso a otro, para ascender o bajar de nivel, pero en esta obra los personajes suben y bajan por ella sin que nada cambie y sin que logren llegar a algún sitio, una escalera, pues, que no conduce a ninguna parte. Por tanto, esa escalera omnipresente tiene un valor simbólico, representaría justo lo contrario de lo que cabría esperar, el inmovilismo.

El espacio, en conclusión, no tendría que ser tratado como un simple lugar en el que se desarrolla la obra, sino que, al adquirir un valor simbólico, se convierte en sí mismo en imagen de uno de los temas principales de la obra; la escalera que no conduce a ningún sitio representaría el absurdo existencial, el sinsentido de nuestra existencia, sin meta u objetivo vital.

Fernando y Carmina son los personajes que intervienen en esta escena; a ambos se les puede considerar personajes principales de la obra junto con Urbano y Elvira. En este texto, Fernando parece ser un personaje soñador, movido por grandes ideales; por una parte, el amor que siente por Carmina, hasta el punto de estar dispuesto a renunciar a los requerimientos amorosos de Elvira, a pesar de su riqueza; por otro lado, su sueño de crecer profesionalmente con el apoyo de su supuesta futura mujer.

Sin embargo, por su comportamiento a lo largo de

toda la obra, como probaremos que, pasados 10 años, en el acto segundo, ya ha renunciado a su sueño amoroso, pues se termina casando con Elvira por intereses económicos, y fracasa también profesionalmente, ya que, holgazán como es en realidad, no conseguirá convertirse ni en el aparejador ni el ingeniero que en esta escena anhela ser. Además, en el conjunto de la obra, Fernando, frente a Urbano, que cree que solo se puede progresar de manera colectiva y luchan dentro del sindicato, representa al individualista que pretende mejorar su condición social sin tener en cuenta a los demás.

Por su parte, Carmina está enamorada de Fernando, y así se lo declara en este fragmento; sin embargo, en el acto siguiente la descubrimos casada con Urbano, del que nunca llegará a enamorarse, por lo que también en este caso renuncia a sus ideales amorosos y se acomoda a la triste realidad.

En el texto seleccionado, Fernando y Carmina aluden a otros dos personajes de los que ya hemos hablado, Urbano y Elvira, que serían sus rivales, Urbano de Fernando y Elvira de Carmina. El primero, como ya hemos dicho, representaría al obrero que desea mejorar socialmente de manera colectiva, aunque también fracasa en su intento. Elvira encarnaría a la mujer que logra conquistar a Fernando por su dinero pero no su amor, por lo que afectivamente también se sentirá frustrada. Esta frustración, por tanto, es la característica común de estos cuatro personajes.

Cabría destacar también cómo son solo los personajes masculinos los que tienen un proyecto profesional, mientras que las mujeres, en este sentido, serían meras comparsas o, como mucho, les podrían servir de apoyo moral para su realización; la función, por tanto, de los personajes femeninos sería meramente afectiva.

Los personajes utilizan un lenguaje coloquial estándar con algunas de sus características más frecuentes (frases nominales, diminutivos, etc.) pero sin los vulgarismos ni los rasgos propios del argot de los jóvenes de la época.

Se percibe un cambio en cuanto al ritmo del lenguaje, que se corresponde con la división interna en dos partes. La primera es una situación de conflicto, hay un enfrentamiento entre Fernando, que pretende ganar la confianza de

Carmina, y esta que lo rehúye; esto se traduce en un ritmo rápido que viene dado por las frases nominales (sin verbo), otras exhortativas y exclamaciones.

La segunda parte da paso a la exposición por parte de Fernando de sus sueños de futuro utilizando frases y períodos oracionales más complejos.

En cuanto a los modos del discurso, al tratarse de una obra teatral, nos encontramos con diálogos introducidos por breves acotaciones escénicas.

Estas últimas sirven básicamente para señalar los movimientos de ambos personajes (*“intenta marcharse”, “la lleva al primer peldaño”,* etc.) y los cambios emocionales que van experimentando estos (*“extasiada, temblorosos, asombrados”,* etc.).

En cuanto al diálogo, en un principio Fernando utiliza imperativos y frases exhortativas en general (*créeme, no te marches, ven*) para captar la atención de Carmina y así progresivamente hacer desaparecer su miedo y ganar su confianza, expresiones que va alternando con exclamaciones de júbilo (*me quieres, lo sabía*) a medida que va confirmando que Carmina lo ama. Con ese mismo fin también intenta recordar sus amores de infancia (*Como entonces*).

Ella, en un principio, tiene miedo de que los vean e intenta alejarse de él, luego lo rechaza cuando va a besarla, pero termina cayendo en la red sentimental que este le tiende al preguntarle *“¿Y Elvira?”* confirmándole sin pretenderlo que lo ama.

A partir de este momento, Fernando se cree; no obstante, procura asegurarse de que Urbano tampoco es un obstáculo entre ambos (*¿Y Urbano?*). Carmina sigue jugando con la ironía (*Estoy loco por él*) que atempera con la exclamación (*Tonto*) para devolverle la seguridad.

La segunda parte del texto inicia con la acotación escénica en que se nos informa de que Fernando la abraza. Con Carmina ya segura entre sus brazos, le confiesa su hastío ante el ambiente generalizado de miseria física y moral en el que viven; a continuación, le ruega que lo apoye con su cariño para huir de la presente situación y, finalmente, le relata lo que pretende hacer con su vida afectiva (*para entonces ya serás mi mujercita*) y su vida

profesional (*aparejador, ingeniero, poeta...*). Mediante el uso del futuro (*me haré, ganaré, viviremos, publicaré*), de los marcadores temporales (*primero, para entonces, dentro de cuatro años, para entonces...*) y del incremento progresivo de la narración, el autor rememora el conocido *Cuento de la lechera*, para hacer evidente que todo ello no es más que un sueño que terminará como el de la protagonista del cuento.

Efectivamente, cuando los dos enamorados están en el momento de mayor intensidad emocional, que se refleja en la acción (*extasiada*), en las palabras de Carmina (*¡qué felices seremos!*) o el vocativo (*¡Carmina!*) de Fernando, que tiene un valor exclusivamente emotivo, la escena queda interrumpida por la leche que se derrama “estrepitosamente” -destaquemos ese largo adverbio para subrayar el ruido de la lechera que se cae-. Una premonición de lo que sucederá en el resto de la obra.

Así pues, el autor para finalizar esta escena, que es también el final del primer acto, establece un marcado contraste entre la progresiva gradación o clímax anterior y el anticlímax que se produce al derramarse la leche; de este modo, nuestros personajes pasarán de repente del éxtasis al asombro (*temblosos, asombrados*), remarcado más aún por la caída del telón.

De este final se deduce que a Fernando le sucederá lo mismo que a la lechera del cuento, todas sus ilusiones se vendrán abajo con los años, como luego se confirmará en la obra. Todos los

personajes, como ya hemos dicho antes, fracasarán, incluidos sus hijos, como se intuye por el ya citado paralelismo final.

En conclusión, es la obra de la frustración y del fracaso, de la que se pueden hacer dos lecturas, una más general de carácter existencial y otra, más concreta e inmediata en el tiempo, de carácter social. Sin esta ambigüedad de símbolos y metáforas que la obra contiene, probablemente no se hubiera podido estrenar. Pero Buero lo consiguió y seguiría estrenando con regularidad por esa capacidad suya para sortear la censura mediante alegorías, metáforas, símbolos o incluso al trasponer, en sus dramas históricos, el presente a otras épocas, siguiendo esa tendencia que se denominaría *Posibilismo*.

Tanto la poesía como la narrativa se escriben para ser leídas individualmente; por contra, el género dramático implica una colectividad de personas que se reúnen en un teatro para asistir a la representación de una obra. Quizá esa fue la razón por la que la censura franquista se ensañó más con el teatro que con otros géneros. Mientras en narrativa ya en 1942 se publicaba la primera novela que expresaba el malestar social de la época, *La familia de Pascual Duarte* de Cela, y la primera obra lírica dos años más tarde, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, habría que esperar a 1949, para que, con *Historia de una escalera*, se estrenase una drama de semejantes características. En ello, pues, reside la especial significación de esta obra.



Imagen: Historia de una escalera. La leche derramada.
Ilustradora: Alicia Campomanes Díaz.
Fuente: Banco de imágenes del INTEF.

CUESTIONES

PREGUNTAS TEÓRICAS

- Escriba una breve biografía sobre Buero Vallejo y, a continuación, comente la trayectoria dramática del autor, señalando las etapas en las que esta se podría dividir e indicando en cada una de ellas algunos títulos de sus obras más representativas.
- Ponga en relación *Historia de una escalera* con la poesía y la narrativa de los años 40.
- Señale las principales etapas del teatro posterior a 1939 e indique los autores más representativos de cada una de ellas.

PREGUNTAS DE CARÁCTER LINGÜÍSTICO

1.- Pase a estilo indirecto el siguiente texto, comenzando así:

Fernando le dijo a Carmina que...

FERNANDO.— No puedo vivir sin ti. Es toyo desesperado. Me ahoga la ordinariez que nos rodea. Necesito que me quieras y que me consueles. Si no me ayudas, no podré salir adelante.

2.- Señale los pronombres átonos que aparecen en el siguiente fragmento y justifique su posición proclítica o enclítica, es decir, antes o después del verbo.

[...] (*Intenta marcharse.*)

FERNANDO.- No, no. Te lo suplico. No te marches. Es preciso que me oigas... y que me creas. Ven. (*La lleva al primer peldaño.*) Como entonces. (*Con un ligero forcejeo la obliga a sentarse contra la pared y se sienta a su lado. Le quita la lechera y la deja junto a él. Le coge una mano.*)

3.- Indique los sinónimos o explique el significado de las siguientes palabras subrayadas.

FERNANDO.— (*Abrazándola por el talle.*) Carmina, desde mañana voy a trabajar de firme por ti. Quiero salir de esta pobreza, de este sucio ambiente. Salir y sacarte a ti. Dejar para siempre los chismorreos, las broncas entre vecinos... Acabar con la angustia del dinero escaso, de los favores que abochornan como una bofetada, de los padres que nos abruman con su torpeza y su cariño servil, irracional...

4.- Reformule léxicamente el siguiente texto, es decir, reescriba el texto conservando su estructura pero sustituyendo los vocablos por sinónimos en la medida de lo posible:

Te lo suplico. No te marches. Es preciso que me oigas.

5.- Señale los subjuntivos que aparecen en el siguiente texto y justifique su uso:

FERNANDO.- No, no. Te lo suplico. No te marches. Es preciso que me oigas... y que me creas. Ven. (*La lleva al primer peldaño.*) Como entonces. (*Con un ligero forcejeo la obliga a sentarse contra la pared y se sienta a su lado. Le quita la lechera y la deja junto a él. Le coge una mano.*)

6.- Convierta los siguientes imperativos en imperativos negativos: *Ven, créeme, ayúdame, escucha.* Y el siguiente imperativo negativo en afirmativo: *No te marches.*

7.- Escriba diez adjetivos que expresen un estado de ánimo como: *excitado, alegre...*

8.- Complete las siguientes oraciones condicionales con la forma verbal adecuada.

Si no me ayudas, no podré salir adelante.

- a) Si no me ayudases, _____
- b) Si no me hubieses ayudado, _____
- c) Si no me ayudaras, _____
- d) Si no me hubieses ayudado, ahora _____

9.- En la siguiente oración aparece el verbo “hacerse”, complete las siguientes frases con cinco verbos diferentes que como “hacerse” expresen un cambio, ya sea profesional, social, de ánimo, físico, etc.:

Me haré delineante.

- _____ ciego.
- _____ rico.
- _____ presidente.
- _____ triste.
- _____ insoportable.

10.- Señale cuatro marcadores temporales que aparecen en el texto y añada otros cuatro.

Otros textos propuestos para comentario



Historia de una escalera, acto I (fragmento)

URBANO.—(*Sonriendo.*) Escucha, papanatas. Para subir solo, como dices, tendrías que trabajar todos los días diez horas en la papelería; no podrías faltar nunca, como has hecho hoy...

FERNANDO.—¿Cómo lo sabes?

URBANO.—¡Porque lo dice tu cara, simple! Y déjame continuar. No podrías tumbarte a hacer versitos ni a pensar en las musarañas; buscarías trabajos particulares para redondear el presupuesto y te acostarías a las tres de la mañana contento de ahorrar sueño y dinero. Porque tendrías que ahorrar, ahorrar como una urraca; quitándolo de la comida, del vestido, del tabaco... Y cuando llevases un montón de años haciendo eso, y ensayando negocios y buscando caminos, acabarías por verte solicitando cualquier miserable empleo para no morirte de hambre... No tienes tú madera para esa vida.

FERNANDO.—Ya lo veremos. Desde mañana misma.

URBANO.—(*Riendo.*) Siempre es desde mañana.

FERNANDO.—Ya lo veremos. Desde mañana mismo.

URBANO.—(*Riendo.*) Siempre es desde mañana. ¿Por qué no lo has hecho desde ayer, o desde hace un mes? (*Breve pausa.*) Porque no puedes. Porque eres un soñador. ¡Y un gandul! (*FERNANDO le mira lívido, conteniéndose, y hace un movimiento para marcharse.*)

¡Espera, hombre! No te enfades. Todo esto te lo digo como un amigo. (*Pausa.*)

FERNANDO.— (Más calmado y levemente despreciativo.) ¿Sabes lo que te digo? Que el tiempo lo dirá todo. Y que te emplazo. (*URBANO le mira.*) Sí, te emplazo para dentro de... diez años, por ejemplo. Veremos, para entonces, quién ha llegado más lejos; si tú con tu sindicato o yo con mis proyectos.

URBANO.— Ya sé que yo no llegaré muy lejos; y tampoco tú llegarás. Si yo llego, llegaremos todos. Pero lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este «casinillo».

FERNANDO.— Yo, no. (*Pausa.*) Aunque quizá no sean muchos diez años... (*Pausa.*)

URBANO.— (*Riendo.*) ¡Vamos! Parece que no estás muy seguro.

FERNANDO.— No es eso, Urbano. ¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me



hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años..., sin que nada cambie. Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... ¡Y hace ya diez años! Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera, rodeados siempre de los padres, que no nos entienden; de vecinos que murmuran de nosotros y de quienes murmuramos... Buscando mil recursos y soportando humillaciones para poder pagar la casa, la luz... y las patatas. (*Pausa* .) Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado estos últimos ..., ¡sería terrible seguir así! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio; haciendo trampas en el contador, aborreciendo el trabajo,..., perdiendo día tras día... (*Pausa* .) Por eso es preciso cortar por lo sano.

URBANO.—¿Y qué vas a hacer?

FERNANDO.-No lo sé. Pero ya haré algo.

URBANO.—¿Y quieres hacerlo solo?

FERNANDO.—Solo.

URBANO.—¿Completamente? (*Pausa* .)

FERNANDO.-Claro.

URBANO.—Pues te voy a dar un consejo. Aunque no lo creas, siempre necesitamos de los demás. No podrás luchar solo sin cansarte.

FERNANDO.—¿Me vas a volver a hablar del sindicato?



Historia de una escalera, acto III (fragmento)

CARMINA, HIJA.—¡Fernando! Ya ves... Ya ves que no puede ser.

FERNANDO, HIJO.—¡Sí puede ser! No te dejes vencer por su sordidez. ¿Qué puede haber de común entre ellos y nosotros? ¡Nada! Ellos son viejos y torpes. No comprenden... Yo lucharé para vencer. Lucharé por ti y por mí. Pero tienes que ayudarme, Carmina. Tienes que confiar en mí y en nuestro cariño.

CARMINA, HIJA.—¡No podré!

FERNANDO, HIJO.—Podrás. Podrás... porque yo te lo pido. Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera... Haciéndose cada día más mezquinos y más vulgares. Pero nosotros no nos dejaremos vencer por este ambiente. ¡No! Porque nos marcharemos de aquí. Nos apoyaremos el uno en el otro. Me ayudarás a subir, a dejar para siempre esta casa miserable, estas broncas constantes, estas estrecheces. Me ayudarás, ¿verdad? Dime que sí, por favor. ¡Dímelo!

CARMINA, HIJA.—¡Te necesito, Fernando! ¡No me dejes!

FERNANDO, HIJO.—¡Pequeña! *(Quedan un momento abrazados. Después, él la lleva al primer escalón y la sienta junto a la pared, sentándose a su lado. Se cogen las manos y se miran arrobados.)*

Carmina, voy a empezar en seguida a trabajar por ti. ¡Tengo muchos proyectos! *(CARMINA, la madre, sale de su casa con expresión inquieta y los divisa, entre disgustada y angustiada. Ellos no se dan cuenta.)* Saldré de aquí. Dejaré a mis padres. No los quiero. Y te salvaré a ti. Vendrás conmigo. Abandonaremos este nido de rencores y de brutalidad.

CARMINA, HIJA.—¡Fernando!

(FERNANDO, el padre, que sube la escalera, se detiene, estupefacto, al entrar en escena.)

FERNANDO, HIJO.—Sí, Carmina. Aquí sólo hay brutalidad e incompreensión para nosotros. Escúchame. Si tu cariño no me falta, emprenderé muchas cosas. Primero me haré aparejador. ¡No es difícil! En unos años me haré un buen aparejador. Ganaré mucho dinero y me solicitarán todas las empresas constructoras. Para entonces ya estaremos casados... Tendremos nuestro hogar, alegre y limpio..., lejos de aquí. Pero no dejaré de estudiar por eso. ¡No, no, Carmina! Entonces me haré ingeniero. Seré el mejor ingeniero del país y tú serás mi adorada mujercita...

CARMINA, HIJA.—¡Fernando! ¡Qué felicidad!... ¡Qué felicidad!

FERNANDO, HIJO.—¡Carmina!

(Se contemplan extasiados, próximos a besarse. Los padres se miran y vuelven a observarlos. Se miran de nuevo, largamente. Sus miradas, cargadas de una infinita melancolía, se cruzan sobre el hueco de la escalera sin rozar el grupo ilusionado de los hijos.)

TELÓN

Literatura hispanoamericana

La producción literaria hispanoamericana, que había seguido las corrientes literarias europeas, concretamente las españolas, experimenta una independencia tanto política como literaria a lo largo del siglo XIX que tiene su máxima expresión en el amplio movimiento denominado Modernismo. Se puede decir que por primera vez son las letras americanas las que van a influir en la literatura española, tendencia que continuará a lo largo del siglo XX concretamente en la narrativa y especialmente a partir de los años 60. Al mismo tiempo, la diversidad nacional (geográfica, social e histórica de los diferentes países que conforman Hispanoamérica) encuentra en la literatura un eje unificador e integrador de dichas singularidades.

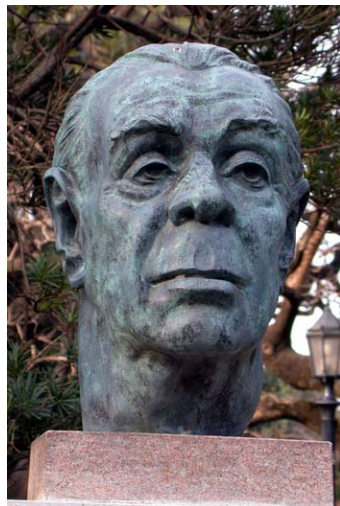


Imagen:
Busto de Jorge Luis Borges
Fuente:
Banco de imágenes del INTEF

Índice

Introducción

La narrativa

- Trayectoria de la novela y el cuento a principios del siglo XX
- La superación del realismo: los años 40 y 50
 - Origen y definición de “realismo mágico” o “real maravilloso”
 - Características y representantes del llamado “realismo mágico”
- Los años sesenta: el “boom” hispanoamericano
 - Gabriel García Márquez
- El “postboom”. La narrativa del fin de siglo

Texto narrativo comentado. Gabriel García Márquez: *El amor en los tiempos del cólera* (fragmento)

Otros textos propuestos para comentario

Introducción

La producción literaria hispanoamericana, que había seguido las corrientes literarias europeas, concretamente las españolas, experimenta una independencia tanto política como literaria a lo largo del siglo XIX que tiene su máxima expresión en el amplio movimiento denominado Modernismo. Se puede decir que por primera vez son las letras americanas las que van a influir en la literatura española, tendencia que continuará a lo largo del siglo XX concretamente en la narrativa y especialmente a partir de los años 60. Al mismo tiempo, la diversidad nacional (geográfica, social e histórica de los diferentes países que conforman Hispanoamérica) encuentra en la literatura un eje unificador e integrador de dichas singularidades.

Además, el extraordinario desarrollo, por un lado, de la poesía y, por el otro, de la novela, el cuento o el ensayo junto con la intensa actividad creadora confirman al siglo XX como la época dorada de las letras del continente.

La narrativa

Trayectoria de la novela y el cuento a principios del siglo XX

El panorama literario de principios del XX, está presidido por el género lírico gracias a las reformas estéticas introducidas por el Modernismo; dicho movimiento terminó alcanzando a la narrativa. Las principales tendencias narrativas de principios del siglo XX son:

- De corte modernista: se caracteriza por el relato breve de tema fantástico. Autores que destacan en esta línea: el propio Rubén Darío (1867-1916), los argentinos Enrique Larreta (*La gloria de Don Ramiro*) y Leopoldo Lugones (1874-1938) con relatos de temática misteriosa y mítica o el uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), cuyos inicios son modernistas, con cuentos ambientados en la selva (*Cuentos de amor, de locura y de muerte* de 1917).
- Continuación de la novela realista y naturalista predominante hasta 1940-1945. Se caracteriza

por usar las técnicas realistas en ocasiones con tintes naturalistas y resabios de lenguaje romántico. Sin embargo, se trata de un realismo un tanto particular con respecto al europeo debido a su temática y motivos esenciales que están relacionados con las peculiaridades americanas. Podemos distinguir tres áreas temáticas:

- **La naturaleza:** grandiosa y de gran diversidad peculiar en cada país. Los temas de fondo son, por un lado, la lucha del hombre con su entorno y, por otro, la dicotomía entre civilización y barbarie. **Novela de la tierra o regionalista:** Sobre la fuerza de estructura de la selva *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera (1888-1928). Caciquismo o latifundista *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos (1884-1968). La vida de los gauchos *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes (1886-1927). También podemos inscribir en esta línea al ya mencionado Horacio Quiroga.
- **Los problemas políticos:** la inestabilidad de la zona, incesante sucesión de revoluciones, presencia de dictadores... En esta línea destaca la Revolución mexicana de 1910. **Novela de la Revolución mexicana:** *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela (1872-1952); *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán (1887-1977).
- **Los problemas raciales y sociales** relacionados con las tensiones políticas: protesta ante estas desigualdades. Además, el mestizaje de la población y de su cultura (sangre india y negra junto a la variopinta emigración europea). **Novela indigenista:** *Razas de bronce* de Alcides Arguedas; *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza (1906-1978). Del peruano Ciro Alegría (1909-1967) *El mundo es ancho y ajeno* (1941).

La superación del realismo: los años 40 y 50

Durante los años 40 y 50 Hispanoamérica experimenta un auge económico que conlleva un crecimiento urbano. Las guerras europeas de esta época hicieron de Hispanoamérica lugar de exilio para muchos intelectuales enriqueciendo aún más la vida cultural de estos países.

A nivel narrativo, se observa un agotamiento de la técnica narrativa realista. Esto da paso, por un

lado, a una renovación del lenguaje y, por otro, a nuevos procedimientos narrativos y estructurales tanto de los temas anteriores como de otros nuevos que se incorporaron. La superación del realismo tradicional dio paso al llamado “realismo mágico”.

Origen y definición de “realismo mágico” o “real maravilloso”

El “realismo mágico” o “lo real maravilloso” es el término que define a la literatura escrita en Hispanoamérica a partir de los años 40. En general, el realismo mágico es, más que nada, una actitud ante la realidad.

Los autores hispanoamericanos concibieron la realidad americana con su grandiosa y diversa naturaleza, su historia, sus elementos míticos, lo irreal y lo maravilloso. El objetivo de estos escritores es descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, y en las acciones humanas.

Características y representantes del llamado “realismo mágico”

A partir de los años 40, la narrativa hispanoamericana incorpora nuevos elementos: el contenido se amplía con la introducción de temas urbanos y la estructura se enriquece con innovaciones de la narrativa europea y estadounidense (Kafka, Joyce, Faulkner, Dostoyevski, Proust...) como rupturas espaciales y temporales, una perspectiva subjetiva. Asimismo, se incorpora lo irracional procedente del movimiento surrealista y al realismo se le une la imaginación, lo fantástico. A los problemas sociales de la novela anterior a 1940 se suman los más variados problemas humanos o existenciales.

Los escritores de este periodo literario, cuya nómina es muy elevada, podemos dividirlos en dos corrientes creativas:

- La corriente metafísica y existencial.

En ella podemos situar a los argentinos **Jorge Luis Borges** (1899-1986) y **Ernesto Sábato** (1911-2011), y al uruguayo **Juan Carlos Onetti** (1909-1994).

Jorge Luis Borges fue un hombre de vasta cultura y escritor precoz así como un versátil escritor que compuso poesía –militó en las filas del Ultraísmo pero que pronto abandonó por una línea más personal (algunos títulos suyos son *Luna de enfrente*, *El otro, el mismo*), ensayo (*Historia de la eternidad* de 1936) y, sobre todo, maestro del cuento. Sus cuentos se caracterizan por su brevedad en la que se acumulan tesis abigarradas y donde se defiende una estructura de la disertación. Algunas obras significativas son *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) o *El libro de arena* (1975).

Algunas obras de **Sábato** son *El túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961). Este último ofrece una visión humanista en donde la persona cobra protagonismo por el solo hecho de serlo y permite descubrir la angustia del hombre ante un absoluto que ya no da seguridad ante el existir.

Onetti es autor de un gran número de cuentos y de nueve novelas. Ambienta gran parte de sus obras en la ficticia y simbólica ciudad de Santa María, en donde sitúa a unos personajes de vidas frustradas y amargadas. Entre sus obras más significativas se sitúan *La vida breve* (1951) y *El astillero* (1961).

- La corriente mítica, que recrea la realidad de forma histórica u onírica.

Entre las personalidades más destacadas se encuentran el guatemalteco **Miguel Ángel Asturias** (1899-1974), el cubano **Alejo Carpentier** (1904-1980) y el mexicano **Juan Rulfo** (1918-1986).

La primera obra de **Alejo Carpentier** es *Ecué-Yamba-O* (1933) de corte indigenista. Fue el primer teórico del realismo mágico en un prólogo escrito para *El reino de este mundo* (1949); sus grandes obras son *Los pasos perdidos* (1953), un viaje a través de la selva que acaba atrapando a sus protagonistas, y *El siglo de las luces* (1962), retrato grotesco de la fusión entre los ideales ilustrados y revolucionarios y la cultura africana de las Antillas.

Juan Rulfo consiguió el premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1983 y con sólo dos obras de ficción publicadas -el libro de relatos *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955) - ha ejercido una decisiva influencia en la literatura en castellano del último medio siglo.

Miguel Ángel Asturias obtuvo el premio Nobel de Literatura en 1967. Inició su carrera literaria

como poeta, pero pronto se dedica por entero a la prosa. Su obra discurre en dos planos narrativos complementarios. Por un lado, el mundo mítico y maravilloso de *Leyendas de Guatemala* (1930), relatos precursores del gusto por lo mágico y lo legendario que están muy ligados al *Popol-Vuh* –la llamada Biblia maya- o la novela *Hombres de maíz* (1949), con influencia surrealista. Por otro, obras con inquietudes político-sociales como la novela *El Señor Presidente* (1964), sobre el tema de la dictadura donde se nota la influencia vanguardista de *Tirano Banderas* y en la que usa también una técnica expresionista y hasta onírica que debe mucho a las vanguardias europeas. El estilo de Asturias se caracteriza por el uso de imágenes y símbolos así como de efectos musicales.

Otros autores de interés son el paraguayo **Augusto Roa Bastos** (1917-2005) autor de *Yo el Supremo* (1974), centrada en un dictador hispanoamericano, *Hijo de hombre* (1960) de inspiración indigenista y *Vigilia del almirante* (1992) y el venezolano **Arturo Uslar Pietri** (1906-2001), autor de novelas como *Las lanzas coloradas* y de una gran producción de cuentos como *Barrabás y otros relatos* (1928), *Red* (1936), *Pasos y pasajeros* (1946), *La lluvia y otros cuentos* (1967).



Imagen:
Escultura de Miguel Ángel Asturias

Los años sesenta: el “boom” hispanoamericano

Los años 60 fueron los años de mayor proyección internacional de la narrativa hispanoamericana. Un grupo de jóvenes novelistas innovadores en los temas y en las técnicas constituyeron el llamado “boom” de la narrativa hispanoamericana. Entre

las técnicas narrativas, muchas de las cuales ya están presentes en los autores mencionados en el apartado anterior, destacan la ruptura del tiempo y el espacio, la combinación de diferentes personas narrativas, la participación activa del lector, la mezcla de estilos y, por supuesto, la mezcla de lo real y lo mítico. A todo esto hay que unirle la singularidad estilística de cada autor.

Entre los escritores más representativos del “boom”, hemos destacado a cuatro: el mexicano **Carlos Fuentes** (1928-2012), el colombiano **Gabriel García Márquez** (1928), el peruano **Mario Vargas Llosa** (1936) y el argentino **Julio Cortázar** (1914-1984).

La obra de **Carlos Fuentes** presenta una serie de constantes, como la incansable experimentación narrativa y un análisis de la problemática social y política de su país, con especial atención a las consecuencias de la Revolución mexicana. Su primera novela, *La región más transparente* (1958), llamó la atención por su audacia experimental y su ambicioso fresco social de la ciudad de México. Otros títulos destacables son *Cambio de piel* (1967) y *La cabeza de la hidra* (1978). *La muerte de Artemio Cruz* (1962), supuso su consagración. A través de los recuerdos de un dirigente político corrupto que agoniza, se reconstruye la historia mexicana desde la revolución. La novela se estructura mediante tres narradores diferentes y presenta abundantes saltos espacio-temporales.

Las novelas de **Julio Cortázar** se caracterizan por su radical experimentalismo formal y por su análisis del hombre contemporáneo. La presencia de lo fantástico en Cortázar tiene una ambientación más cosmopolita y más alejada de la realidad americana que en otros autores. Lo fantástico domina en *Los premios* (1960), mientras que *Libro de Manuel* (1974) es una crítica a las dictaduras con técnica de *collage*. Su principal novela, *Rayuela* (1963), es una referencia fundamental de la literatura hispanoamericana. Su estructura en secuencias sueltas permite distintas lecturas y, por tanto, diversas interpretaciones. Con ello pretende expresar mejor los temas del caos y el azar de la vida y de la relación entre el artista y lo creado. Quizá lo mejor de su obra sean sus cuentos (*Bestiario*, 1951; *Final de juego*, 1956; *Todos los fuegos el fuego*, 1966), en los que, con estilo ambiguo, irónico y tierno a la vez, lo fantástico y lo absurdo surgen en medio de lo cotidiano. Es autor de obras misceláneas como *Historias de*

cronopios y de famas (1962) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967).

El escritor **Mario Vargas Llosa** es otra de las grandes figuras de la narrativa hispanoamericana. Recibió el premio Nobel de Literatura en el año 2010. Su fecunda obra creadora puede agruparse en dos grandes períodos.

El primero es el de perfil más nítido y comprende *Los jefes* (1959), su único libro de cuentos, el relato *Los cachorros* (1967) y las novelas: *La ciudad y los perros* (escrita en 1963, con la que ganará el premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1967 y el Premio de la Crítica el mismo año de su publicación), *Conversación en la catedral* (1969), su mejor novela, donde recrea la opresión de la dictadura de Odría en los ambientes estudiantiles.

El segundo período creador arranca con *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y sigue con *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *El hablador* (1987), *Lituma en los Andes* (1993, premio Planeta), *El elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de Don Rigoberto* (1998), todas publicadas en Barcelona. Sus novelas más recientes son *La fiesta del chivo* (2000), *El paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) y su última publicación *El sueño del celta* (2010). Para él, el novelista es un "suplantador de Dios o deicida" ya que la novela es un intento de crear un mundo, la ambición de crear una realidad "total", un mundo completo. Dentro de esa novela total debe encontrarse el reflejo de su época, la sociedad en la que vive el novelista entendiendo esa realidad como una distinta de la real. En definitiva, sus novelas son de corte experimental no tanto en el tema, como las técnicas narrativas que usa para organizar su material narrativo.

Como ya hemos dicho anteriormente, la nómina de autores dentro de la narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX es larga y extensa.

A continuación, incluimos el nombre y algunas referencias de otros magníficos novelistas.

El mexicano **Agustín Yáñez** (1904-1980) describe con realismo crítico el caciquismo rural en *La tierra pródiga* (1960).

El uruguayo **Mario Benedetti** (1909), cultivador de poesía, cuento y novela, narra en *La tregua* (1959) el trágico amor tardío de un jubilado y

denuncia a las dictaduras en *Gracias por el fuego* (1965).

El argentino **Manuel Mujica Láinez** (1910-1984) que cultivó la novela histórica, obsesionado por la idea del tiempo y la decadencia, destacan *Bomarzo* (1962), donde recrea minuciosamente las intrigas del Renacimiento italiano, y *El unicornio* (1965), ambientada en una Edad Media fantástica.

El cubano **José Lezama Lima** (1912-1977) refleja su poesía densa y hermética en su novela total *Paradiso* (1966) que influido por Proust, describe el itinerario espiritual de su protagonista, en busca de su infancia perdida, con un estilo barroco y abundante en metáforas.

El argentino **Adolfo Bioy Casares** (1914-1999) amigo y colaborador de Borges, muestra predilección por lo fantástico en sus cuentos y novelas: *La invención de Morel* (1940), *Diario de la guerra del cerdo* (1952).

El chileno **José Donoso** (1925-1996), largo tiempo exiliado, retrata en sus novelas a la decadente clase dominante de su país mediante un estilo grotesco: *El lugar sin límites* (1967), *Casa de campo* (1978) y, sobre todo, *El obscuro pájaro de la noche* (1970), novela rural de lenguaje surrealista.

Asimismo, se caracterizan por su experimentalismo el mexicano **Fernando del Paso** (1935) y dos narradores cubanos: **Guillermo Cabrera Infante** (1929-2005), que sigue a Joyce en los juegos verbales de *Tres tristes tigres* (1967) y *La Habana para un infante difunto* (1979) ambas novelas escritas en el exilio, y **Severo Sarduy** (1937-1993), poeta, ensayista y novelista, entre sus obras destaca *Gestos* (1963), *Cobra* (1973).

Gabriel García Márquez

Es uno de los autores hispanoamericanos más famosos y leídos en el mundo. Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1982.

Este escritor nació en Aracataca, un pueblecito en la zona atlántica del trópico colombiano, en 1928 ó 1927.

Como escritor, se inició como periodista. El periodismo no sólo fue su escuela, pues la prefirió a los estudios de Derecho que pronto abandonó, sino su segunda pasión, que conllevaría muchas veces con su creación literaria.

Con respecto a su producción literaria podemos hablar de dos etapas: antes de *Cien años de soledad* (1967) y después de ésta.

Entre 1955 y 1962 publica una serie de novelas cortas y cuentos: *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) y *La mala hora* (1966). En estas obras va configurando el imaginario pueblo de Macondo -producto de su infancia en Barranquilla- y que se convirtió en el escenario de su novela *Cien años de soledad*, publicada en 1967, novela emblemática del boom y obra maestra del realismo mágico que narra la historia de siete generaciones de una familia perseguida por un destino fatal, que resume simbólicamente la evolución sociopolítica del continente. En la misma línea se sitúa *El otoño del patriarca* (1975).

Las novelas posteriores a *Cien años de soledad*, escritas básicamente en Barcelona y México, no siguen el modelo con el que había tenido tanto éxito y se propuso empresas de muy diversa naturaleza. Estas novelas son: *El otoño del patriarca* (Barcelona, 1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), de cuidada estructura y calidad literaria. Comienzan a alejarse del realismo mágico. Otras obras son: *El general en su laberinto* (1989), *Doce cuentos peregrinos* (la primera colección de cuentos desde *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, 1972), *Del amor y otros demonios* (1994) y *Vivir para contarla* (2002), que además son sus memorias, y *Memoria de mis putas tristes* (2004).

También es importante destacar la labor periodística de este escritor ya que le influyó en la composición de títulos tales como el apasionante reportaje que hace en *Relato de un naufragio* (1955) o en *Noticia de un secuestro* (1996).

Entre las características del estilo de García Márquez podemos destacar:

- Mezcla de lo real y lo imaginario
- El tratamiento del tiempo dentro del relato.
- Completo dominio del mundo narrado. Opta por el uso del narrador omnisciente.
- El juego de perspectivas narrativas.
- Macondo como espacio de ficción y símbolo, al mismo tiempo, de Hispanoamérica.

El “postboom”. La narrativa del fin de siglo

En las últimas décadas del siglo XX, si bien siguen en activo muchos de los escritores provenientes del “boom” hispanoamericano, se está abriendo paso una nueva generación de jóvenes escritores denominados por algunos críticos literarios como los escritores del “postboom”. Entre las características de este nutrido grupo cabe destacar la defensa de la libertad y la actitud crítica ante las dictaduras, el uso del “realismo mágico” y el regreso al relato lineal ajeno a cualquier experimentación estructural o lingüística. Se trata de una época de gran eclecticismo.

Algunos de los representantes son: el colombiano **Álvaro Mutis** (1923) autor de *La nieve del Almirante* (1986) y *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991); los chilenos **Jorge Edwards** (1931) *Persona non grata* (1973), *Los convidados de piedra* (1982); **Luis Sepúlveda** (1949) autor de *Mundo del fin del mundo* (1996) y, por citar una de las más recientes, *La sombra de lo que fuimos* (2009); **Roberto Bolaño** (1953-2003), autor de *La pista de hielo* (1993) o **Isabel Allende** (1942), autora de gran fama internacional cuyas obras han sido traducidas a más de 35 idiomas. Se dio a conocer con *La casa de los espíritus* (1982); los peruanos **Manuel Scorza** (1928-1983) con *Redoble con Rancas* (1970) y **Alfredo Bryce Echenique** (1939-1999), de personalísimo estilo humorístico y desencantado, que escribe *Un mundo para Julius* (1970), *No me esperen en abril* (1995) o el polémico **Jaime Bayly** (1965) que alcanzó el éxito con la novela *No se lo digas a nadie* (1994); el guatemalteco **Augusto Monterroso** (1921-2003), maestro del relato corto, con obras como *La oveja negra y demás fábulas* (1969), *Los demás en silencio* (1978); los uruguayos **Eduardo Galeano** (1940) cuya última obra es *Hijos de los días* (2011) y **Cristina Peri Rossi** (1941) con *La nave de los locos* (1984); la mexicana **Laura Esquivel** (1950) autora de la novela *Como agua para chocolate* (1989); finalizamos con la cubana **Zoé Valdés** (1959), poeta y novelista autora de *La hija del embajador* (1995).

Texto comentado: Gabriel García Márquez



-¡En esta casa no entrará nada que no hable!-dijo.

Lo dijo para poner término a las argucias de su mujer, empecinada otra vez en comprar un perro, y sin imaginar siquiera que aquella generalización apresurada había de costarle la vida. Fermina Daza, cuyo carácter cerrado y salvaje se había ido
5 matizando con los años, agarró al vuelo la ligereza de lengua del marido: meses después del robo volvió a los veleros de Curazao y compró un loro real de Paramaribo que sólo sabía decir blasfemias de marineros, pero que las decía con una voz tan humana que bien valía su precio excesivo de doce centavos.

Era de los buenos, más liviano de lo que parecía, y con la cabeza amarilla y la
10 lengua negra, único modo de distinguirlo de los loros mangleros que no aprendían a hablar ni con supositorios de trementina. El doctor Urbino, buen perdedor, se inclinó ante el ingenio de su esposa, y él mismo se sorprendió de la gracia que le hacían los progresos del loro alborotado por las sirvientas. En las tardes de lluvia, cuando se le desataba la lengua por la alegría de las plumas ensopadas, decía frases de otros
15 tiempos que no había podido aprender en la casa, y que permitía pensar que era también más viejo de lo que parecía. La última reticencia del médico se desmoronó una noche en que los ladrones trataron de meterse otra vez por una claraboya de la azotea, y el loro los espantó con unos latridos de mastín que no habrían sido tan verosímiles si hubieran sido reales, y gritando rateros rateros rateros, dos gracias
20 salvadoras que no había aprendido en la casa.

Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, 1985

Resumen del texto

La novela *El amor en los tiempos del cólera* del escritor colombiano García Márquez nos narra la historia de Florentino Ariza, un hombre que se enamora de una bella joven, Fermina Daza, y se ve obligado a esperar cincuenta años, nueve meses y cuatro días hasta poder declarar su amor por segunda vez, en el funeral del marido de ella, el doctor Juvenal Urbino, uno de los hombres más ilustrados de su época, un rico y famoso médico. A la vez que asistimos a cómo Florentino reconquista a Fermina, se nos van desvelando los romances y anécdotas que tanto él como ella vivieron durante esos cincuenta años de separación. En cuanto al fragmento a comentar presenta una escena

conyugal entre Fermina Daza y su marido el doctor Juvenal Urbino. Éste le prohíbe la entrada de animales en casa (“nada que no hable”) y Fermina, haciendo gala de su ingenio, decide comprar un loro. La característica principal de éste es la de “saber decir blasfemias de marineros”. Esta característica será decisiva para que Juvenal lo acepte completamente ya que evitará un segundo robo en casa de los Urbino-Daza.

Enunciación del tema

Teniendo en cuenta el resumen del fragmento, podemos decir que el tema principal es el ingenio de Fermina Daza dentro de una escena conyugal. En este sentido, el tema se entrelaza con uno de los

ejes de la novela: el amor-tedio que es el matrimonial “amor doméstico”, en palabras del narrador, entre Fermina Daza y Juvenal Urbino.

Análisis y justificación de la estructura externa (formal) e interna (temática) del texto

La novela *El amor en los tiempos del cólera* se divide en seis capítulos o secuencias que no aparecen numeradas ni con título, sino que se marcan de manera tipográfica a través de largos espacios en blanco. En concreto, el fragmento a comentar pertenece a la primera secuencia.

Este texto presenta tres partes, la reproducción en estilo directo de unas palabras dichas por Juvenal Urbino y dos párrafos de carácter narrativo-descriptivo.

El ritmo de la narración oscila entre el dinamismo propio de un estilo verbal que se usa en la narración, donde predomina el pretérito indefinido, y que contrasta con las pausas descriptivas usando para ello el pretérito imperfecto.

En cuanto a la estructura interna, podemos diferenciar tres partes en la que siguiendo la estructura típica del relato de introducción, nudo y desenlace, el narrador de línea 1 a la 4 hasta el primer punto, nos pone en situación: la reticencia de Juvenal a que entrase un perro (animal) en casa, la segunda parte que sería el nudo podemos establecerlo desde la línea 4 a partir de “Fermina Daza...” hasta la línea 16, del ingreso de Fermina que siguiendo al pie de la letra lo dicho por el marido, decide comprar un loro con la capacidad de “hablar” y de cómo Juvenal Urbino va aceptándolo en casa; la última parte, podemos establecerla desde la línea 16-17 “la última reticencia...” hasta el final del fragmento (línea 22), correspondería a la conclusión en la que el loro termina siendo visto positivamente por Juvenal al impedir que le robasen en casa por segunda vez.

En este sentido, el tono del fragmento podemos definirlo como lúdico-burlesco a la vez que pretende entretener al lector y divertirlo imaginándose al loro. Al mismo tiempo, describe una situación -la de un loro no solo parlachín, sino también con capacidad es de otros animales- en

donde lo verosímil se transforma en inverosímil y vuelve a proyectarse como factible.

Comentario crítico y literario

Este texto en prosa, que como ya dijimos, pertenece a la novela *El amor en los tiempos del cólera*, fue publicado en 1985. Así mismo, dentro de la producción literaria de García Márquez, uno de los autores más importantes e influyentes del llamado “boom hispanoamericano”, esta novela se sitúa en las obras posteriores a *Cien años de soledad*.

Narrador

El narrador del fragmento es un narrador omnisciente selectivo pues nos cuenta lo que a él le interesa. Así mantiene la intriga en las líneas 3-4 “sin imaginar siquiera que aquella generalización apresurada había de costarle la vida...” mientras, al mismo tiempo, puntualiza y emite juicios de valor sobre los personajes como “era de los buenos” (línea 9) o “buen perdedor” (línea 11-12). Además, el relato se hace en tercera persona (“dijo”, “agarró”, “volvió”, etc.).

Tiempo

El tiempo en el que transcurre la narración es impreciso en el sentido de que carecemos de cualquier referencia externa que así nos lo indique. Se nos presenta una anécdota de la vida conyugal de Juvenal y Fermina siendo el tiempo implícito e inherente a los personajes.

Por otro lado, la anécdota sigue un orden cronológico: prohibición de animales en casa, compra del loro, progresos del mismo y la progresiva aceptación del mismo en casa por parte de Juvenal y, por último, el intento de robo impedido por el loro y la total aceptación del loro por parte de Juvenal. Asimismo, se observa una contracción del tiempo siendo frecuente el uso de la prolepsis: sabemos que el carácter de Fermina se ha matizado con los años (línea 5), tras la negativa de Juvenal de tener perros en casa hasta que Fermina compra el loro han pasado varios meses (línea 6), además el sustantivo “progresos” de la línea 13 o la descripción de “en las tardes de lluvia” de la línea 14-15 que recrean los días del loro en el hogar Urbino-Daza en un *continuum*

temporal. Por último, es igualmente interesante la reflexión temporal del loro que hace el narrador en las líneas 15 y 16 “frases de otros tiempos” “permitían pensar que era más viejo de lo que parecía” indicando, por tanto, el pasar de los años del animal.

No obstante, relacionado con lo expuesto sobre el narrador, en el relato son frecuentes las digresiones ya que éste interrumpe el avance de la acción con descripciones o valoraciones subjetivas (línea 4 sobre Fermína o de las líneas 9 a la 11 sobre el loro).

Espacio

El espacio del relato podemos establecerlo en dos dimensiones: externo e interno. Del primero, la única referencia que tenemos se encuentra en la línea 6 cuando dice que “volvió a los veleros de Curazao” lo que nos remite a que se encuentra en una zona costera seguramente caribeña dada la procedencia de dichos veleros. Del espacio interior, el sustantivo casa de la línea 1 así como otros tales como “sirvientas”, “claraboya” o “azotea” (línea 18) nos transportan al domicilio de los Urbino-Daza.

Personajes

Los personajes del fragmento son Fermína Daza, Juvenal Urbino y el loro. Fermína es la protagonista de la novela. La posición que adopta Juvenal Urbino, al menos en el fragmento a comentar, es la de antagonista. Sin embargo, en este texto cobra importancia el loro que con la capacidad casi humana de poder hablar llega a la categoría de actante.

En cuanto a la presentación de los personajes, ésta se hace directamente por la información que nos proporciona el narrador de ellos a nivel físico y de carácter; sobre Fermína “cuyo carácter cerrado y salvaje se había ido matizando con los años” (líneas 4 y 5), de Juvenal “buen perdedor” (línea 11-12) así como del mismo loro que sufre un doble juego de transformación entre la personificación (línea 7 “sabía decir blasfemias de marinero” a otra, de animalización en la que se nos presenta como un perro “el loro los espantó con unos ladridos de mastín que no habrían sido tan verosímiles si hubieran sido reales” (líneas 19-20).

Recursos estilísticos

Además de lo que hasta el momento hemos expuesto, es el plano morfosintáctico el más destacable dentro de los recursos estilísticos usados en el fragmento.

Como ya comentamos en el ritmo, nos encontramos con un texto en el que prevalece el estilo verbal en el que se entrecruza el discurso narrativo con el descriptivo. No en vano prevalecen en el relato dos tiempos verbales. Por un lado, el pretérito indefinido imprime al relato dinamismo y predomina en las líneas 2-8 y 17-21 y, por el otro, el pretérito imperfecto de indicativo, haciendo que el relato se ralentice. Concretamente, su uso es destacable en las líneas 9-16.

No se trata de un texto en el que predomina el uso del adjetivo, éste cuando aparece suele ser de tipo especificativo (línea 4) “carácter cerrado y salvaje”, línea 9 “cabeza amarilla” línea 10 “lengua negra” o “loros manzangeros”, “plumas ensopadas” (línea 15), entre otros. Por el contrario, dada la naturaleza descriptiva lo que usa son las oraciones subordinadas adjetivales o de relativo todas ellas con una función anafórica ya que reproducen al antecedente y que colaboran en la ralentización del relato al formar parte de las descripciones; algunos ejemplos de relativos, referidos al loro, los encontramos en la línea 7 “que solo sabía decir”, las líneas 10-11 “que no aprendían” o la línea 16 “que era”, entre otros; todas estas oraciones de relativo son del tipo especificativo. Al mismo tiempo, encontramos otras oraciones de relativo de tipo explicativo equivalentes, en cierto modo, a los epítetos; es el caso de la línea 3 introducido por un participio “empecinada” o en la línea 4 el uso del relativo posesivo “cuyo”.

Sin embargo, los periodos sintácticos no son largos. Es frecuente el uso de la coordinada introducida por el nexo “y” como por ejemplo en la línea 6 “meses después del robo volvió a los veleros de Curazao y compró un loro” por citar algunos ejemplos. La elipsis del verbo “ser” en la línea 9 “más liviano de lo que parecía”. También es destacable a nivel sintáctico el uso del estilo directo cuando al principio del fragmento aparece reproducida las palabras textuales de Juvenal que, al mismo tiempo, a través del uso de la exclamación incide en la entonación de las

palabras. Además, destacar la repetición anafórica de la palabra “rateros” (línea 20).

Por último, volvemos a hacer hincapié en el tratamiento del loro que es hiperbólico ya que sus capacidades fónicas lo aproximan a las de un ser humano (personificación) como las acerca a las de otro animal (animalización). Sin duda, se trata de una visión hiperbólica del ave.

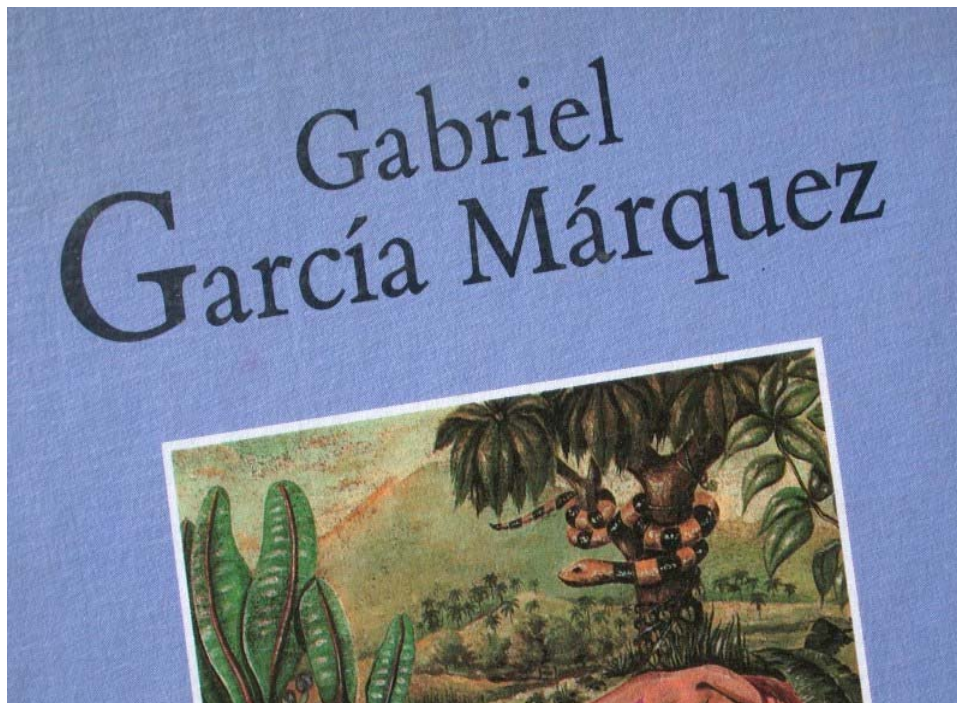
Estilo y lenguaje

Desde el punto de vista del estilo, García Márquez destaca por su sencillez narrativa. Como hemos comentado en párrafos posteriores sobre la sintaxis, ésta se basa en la coordinación y en el uso de la subordinada adjetiva que usa magistralmente para proporcionarnos información descriptiva de tipo físico y moral de los personajes. El lenguaje que usa es natural, huyendo de la ampulosidad.

Interpretación

Gabriel García Márquez, inscrito dentro del “realismo mágico”, se sale del mundo mágico de Macondo de *Cien años de soledad* hacia lo que podemos llamar “realismo insólito”. El “realismo mágico” de este escritor se caracteriza por ofrecer la descripción de unos sucesos extraordinarios, increíbles en un estilo natural como si estuvieran sucediendo y permitiendo al lector compartir la perspectiva de los personajes de la novela. El autor consigue entretener al lector.

No podemos terminar este comentario sin mencionar el elemento autobiográfico de la novela (sabemos por García Márquez que la novela está inspirada en la historia de amor de sus padres) y la capacidad del autor de transformar la realidad en ficción.



CUESTIONES

PREGUNTAS TEÓRICAS

- Gabriel García Márquez pertenece al llamado “boom hispanoamericano”. Defina qué significa dicho término y explique las características literarias de él mismo. Exponga los principales autores de esta corriente.
- El autor del texto, Gabriel García Márquez, es un escritor inscrito en el llamado “boom hispanoamericano” que destaca dentro del género narrativo. Exponga cuáles son las principales tendencias en la narrativa hispanoamericana del siglo XX hasta la actualidad. Indique las principales características de cada tendencia, mencione algún representante y algún título importante del mismo.

PREGUNTAS DE CARÁCTER LINGÜÍSTICO

- En el texto, el narrador es omnisciente y narra en tercera persona del singular. Cambie el punto de vista del narrador y transfórmelo en un narrador-protagonista.
- Explique por qué el autor usa distintos pasados en el relato y qué pretende conseguir con ello.
- Reconstruya el diálogo que pudo tener Juvenal Urbino con su mujer Fermina Daza. Hágalo en estilo directo.
- Imagínese que es usted uno de los ladrones, póngase en su situación y narre cómo vivió el intento de robo en la casa de los Urbino-Daza.

Otros textos propuestos para comentario



Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.

El camino subía y bajaba: «*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*».

-¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

-Comala, señor.

-¿Está seguro de que ya es Comala?

-Seguro, señor.

-¿Y por qué se ve esto tan triste?

-Son los tiempos, señor.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: «*Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche*». Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.

-¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? -oí que me preguntaban.

-Voy a ver a mi padre -contesté.

-¡Ah! -dijo él.

Y volvimos al silencio.

Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto.

-Bonita fiesta le va a armar -volví a oír la voz del que iba allí a mi lado-. Se pondrá contento de ver a alguien después de tantos años que nadie viene por aquí.

Luego añadió:

-Sea usted quien sea, se alegrará de verlo.

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía.

-¿Y qué trazas tiene su padre, si se puede saber?



-No lo conozco -le dije-. Sólo sé que se llama Pedro Páramo.

-¡Ah!, vaya.

-Sí, así me dijeron que se llamaba.

Oí otra vez el «¡ah!» del arriero.

Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre.

-¿Adónde va usted? -le pregunté.

-Voy para abajo, señor.

-¿Conoce un lugar llamado Comala?

-Para allá mismo voy.

Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía y disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros.

-Yo también soy hijo de Pedro Páramo-me dijo.

Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar.

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.

-Hace calor aquí -dije.

-Sí, y esto no es nada -me contestó el otro -. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija.

-¿Conoce usted a Pedro Páramo? -le pregunté.

Me atreví a hacerlo porque vi en sus ojos una gota de confianza.

-¿Quién es? -volví a preguntar.

-Un rencor vivo -me contestó él.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 1955



...¡Alumbra, lumbr e de alum br e, Luzbel de piedralumbr e! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldobestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbr e de alum br e, Luzbel de pi edralumbr e, sobre la podredum br e! ¡Alumbra, lumbr e de alum br e, sobre la podredum br e, Luzbel de piedralumbr e! ¡Alumbra, alumbra, lumbr e de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbr e de alumbre..., alumbra, alumbre...!

Los pordioseros se arrastraban por las cocinas del mercado, perdidos en la sombra de la Catedral helada, de paso hacia la Plaza de Armas, a lo largo de calles tan anchas como mares, en la ciudad que se iba quedando atrás íngrima y sola.

La noche los reunía al mismo tiempo que a las estrellas. Se juntaban a dormir en el Portal del Señor sin más lazo común que la miseria, maldiciendo unos de otros, insultándose y regañándose con tirria de enemigos que se buscan pleito, riñendo muchas veces a codazos y algunas con tierra y todo, revolcones en los que, tras escupirse, rabiosos, se mordían. Ni almohada ni confianza halló jamás esta familia de parientes del basurero. Se acostaban separados, sin desvestirse, y dormían como ladrones, con la cabeza en el costal de sus riquezas: desperdicios de carne, zapatos rotos, cabos de candela, puños de arroz cocido envueltos en periódicos viejos, naranjas y guineos pasados.

Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente*, 1964

Notas:

ínglima: solitaria, aislada.

guineos: plátanos de tamaño pequeño y muy dulces.



Norwin se ríe y Santiago cierra los ojos: las casas de Chorrillos son cubos con rejas, cuevas agrietadas por temblores, en el interior hormiguean cachivaches y polvorientas viejecillas pútridas, en zapatillas, con varices. Una figurilla corre entre los cubos, sus alaridos estremecen la aceitosa madrugada y enfurecen a las hormigas, alacranes y escorpiones que la persiguen. La consuelación por el alcohol; piensa, contra la muerte lenta los diablos azules. Estaba bien, Carlitos, uno se defendía del Perú como podía.

—El día menos pensado yo también me voy a encontrar a los bichitos — Norwin contempla su chilcano con curiosidad, sonrío a medias—. Pero no hay periodista abstemio, Zavalita. El trago inspira, convéncete.

El lustrabotas ha terminado con Norwin y ahora embetuna los zapatos de Santiago, Silbando.

¿Cómo iban las cosas por última hora?, ¿qué se contaban esos bandoleros? Se quejaban de la ingratitud, Zavalita, que viniera alguna vez a visitarlos, como antes. O sea que ahora tenías un montón de tiempo libre, Zavalita, ¿trabajabas en otro sitio?

—Leo, duermo siestas —dice Santiago—. Quizá me matricule otra vez en Derecho.

—Te alejas de la noticia y ya quieres un título —Norwin lo mira apenado—. La página editorial es el fin, Zavalita. Te recibirás de abogado, dejarás el periodismo. Ya te estoy viendo hecho un burgués.

—Acabo de cumplir treinta años —dice Santiago—. Tarde para volverme un burgués.

—¿Treinta, nada más? —Norwin queda pensativo—. Yo treintaiséis y parezco tu padre. La página policial lo muele a uno, convéncete.

Caras masculinas, ojos opacos y derrotados sobre las mesas del Bar Zela, manos que se alargan hacia ceniceros y vasos de cerveza. Qué fea era la gente aquí, Carlitos tenía razón. Piensa: ¿qué me pasa hoy?

El lustrabotas espanta a manazos a dos perros que jadean entre las mesas.

Mario Vargas Llosa. *Conversación en la catedral*, 1969

Nota:

chilcano: caldo hecho con cabeza de pescado (en Perú).



En la parte más desierta y bravía del cajón del Arauca estaba situado el hato de Altamira, primitivamente unas doscientas leguas de sabanas feraces que alimentaban la hacienda más numerosa que por aquellas soledades pacía y donde se encontraba uno de los más ricos garceros de la región.

Lo fundó, en años ya remotos, don Evaristo Luzardo, uno de aquellos llaneros nómadas que recorrían –y todavía recorren– con sus rebaños las inmensas praderas del cajón del Cunaviche, pasando de éste al del Arauca, menos alejado de los centros de población. Sus descendientes, llaneros genuinos de «pata-en-el-suelo y garras í» que nunca salieron de los términos de la finca, la fomentaron y ensacharon hasta convertirla en una de las más importantes de la región; pero multiplicada y enriquecida la familia, unos tiraron hacia las ciudades, otros se quedaron bajo los techos de palma del hato, y a la apacible vida patriarcal de los primeros Luzardos sucedió la desunión, y ésta trajo la discordia que había de darles trágica fama.

El último propietario del primitivo Altamira fue don José de los Santos, quien por salvar la finca de la ruina de una partición numerosa, compró los derechos de sus condueños, a costa de una larga vida de trabajos y privaciones; pero, a su muerte, sus hijos José y Panchita – ésta ya casada con Sebastián Barquero– optaron por la partición, y al antiguo fundo sucedieron dos: uno propiedad de José, que conservó la denominación original, y el otro, que tomó la de La Barquereña, por el apellido de Sebastián.

A partir de allí, y a causa de una frase ambigua en el documento, donde al tratarse de la línea divisoria ponía: «hasta el palmillar de La Chusmita», surgió entre los dos hermanos la discordia, pues cada cual pretendía, alegando por lo suyo, que la frase debía interpretarse agregándosele el inclusive que omitiera el redactor, y emprendieron uno de esos litigios que enriquecen a varias generaciones de abogados y que habría terminado por arruinarlos, si cuando les propusieron una transacción, la misma intransigencia que iba a hacerles gastar un dínaral por un pedazo de tierra improductiva, no les dictara, en un arrebató simultáneo:

“O todo o nada.”

Rómulo Gallegos. Doña Bárbara, 1929



Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se le ventará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

-¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió.

Jorge Luis Borges. “*La casa de Asterión*” *El Aleph*, 1949

Bibliografía y enlaces recomendados



Imagen:
Sala de ordenadores
Fuente:
Banco de imágenes del INTEF

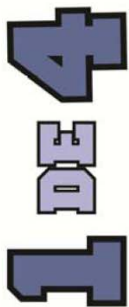
En todo el mundo

2 de **10**
cada

matriculas DELE se registran en Italia

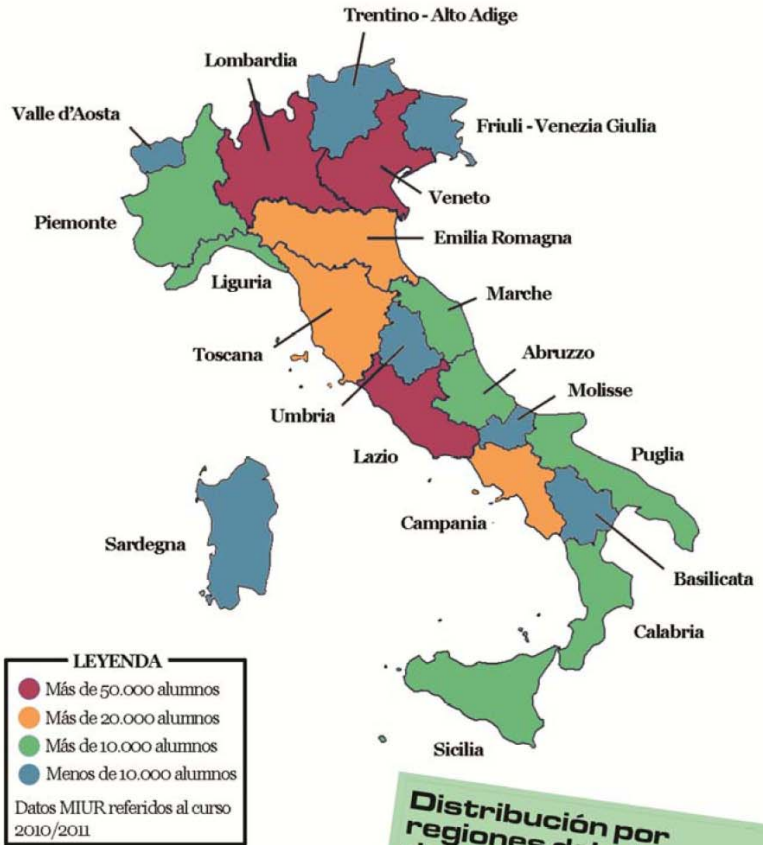
El español encifras

en el sistema educativo italiano no universitario



estudiantes han elegido el español a lo largo de su recorrido escolar*

* En gran parte de las regiones italianas, según datos del MIUR, 2011.



Distribución por regiones del número de alumnos de español en secundaria

542.046 jóvenes estudian español en Italia

El número de personas que se estima que hablan español en el mundo es de

Más de **450 millones**

diseño: Carolina Machado, 2011



El español es útil.



EMBAJADA DE ESPAÑA EN ITALIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

<http://www.educacion.gob.es/italia>

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Historia de la literatura española. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Madrid, Cátedra, 1990, vol. 2.
- , *Antología de los poetas del 27*, ed. de José Luis Cano, Madrid, Austral 1996.
- , *Lengua castellana y literatura II*, Madrid, Akal, 1999.
- , *Lengua castellana y literatura*, Madrid, Oxford, 1999.
- , *Contexto. Lengua castellana y literatura*, Madrid, SM, 2003.
- , *Literatura Castellana. 1º y 2º de Bachillerato*, Barcelona, Octaedro, 2006.
- AZORÍN, *Castilla*, Madrid, Austral, 2006.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Historia de una escalera*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- CARACCIOLO-TREJO, Enrique, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974.
- CANO, José Luis, *La poesía de la Generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970.
- CELA, Camilo José, *La colmena*, Madrid, Clásicos Castalia, 2001.
- COSTA, René de, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Comentario de textos literarios: método y práctica*, Madrid, Playor, 1985.
- DÍEZ DE REVENGA, Javier, *La poesía española de Vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia, 1995.
- DOMÉNECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid, Ed. Gredos, 1973.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 2004.
- , *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid, UNED, 2007.
- FEAL DEIBE, Carlos, *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos, 2000.
- GALÁN FONT, Eduardo, *Claves de "La casa de Bernarda Alba"*, Madrid, Ciclo Editorial, 1989.
- GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, ed. de Vilches de Frutos, M^a Francisca, Madrid, Cátedra, 2005.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Debolsillo, 2008.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, L., *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1980.
- HUIDOBRO, Vicente, *Obras completas, prólogo de Braulio Arenas*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964, vols. 1 y 2.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Universidad de Santiago de Compostela, 1982.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, y CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 2006.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.
- MACHADO, Antonio, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, ed. de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 2000.
- MARCO, Joaquín, *La nueva voz de un continente. Literatura hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Salvat, 1982.
- MONÉGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia (poesía e imagen en las vanguardias hispánicas)*, Madrid, Tecnos, 1998.
- MONTES, Hugo, *Poesía actual de Chile y España: presencia de Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Vicente Huidobro en la poesía española de hoy*, Barcelona, Sayma, 1963.
- NEWMAN, Jean Cross, *Pedro Salinas y su circunstancia: biografía*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004.

- OTERO, Blas, *Blas de Otero para niños*, ed. de C. Zardoya, y dibujos de M. Seoane, Madrid, De la Torre, Colección Alba y Mayo, Serie Poesía, n. 12, 1985.
- RICO, Francisco (coord), y MAINER, José Carlos, *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. 6.
- , y GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, vol. 8.
- , e YNDURÁIN, Do mingo, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1984, vol. 9.
- RIQUER, Martín de, y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal. De las Vanguardias a nuestros días I y II*, Barcelona, Planeta, 1986, vols. 9 y 10.
- RIVAS, Manuel, *¿Qué me quieres, amor?*, Madrid, Santillana, 2011.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español: siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005.
- SALINAS, Pedro, *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo lamento*, ed. de Montserrat Escarpín, Madrid, Cátedra, 2009.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1994.
- UNAMUNO, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir*, ed. de Mario Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
- , *San Manuel Bueno, mártir*, ed. de Víctor García de la Concha, Barcelona, Austral, 2006.
- YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Lezama Lima*, Barcelona, Edhasa, 2002.

ENLACES DE INTERÉS

Selección:

VÁZQUEZ LAREO, PAZ

Vanguardia

<http://www.estudiaraprender.com/2011/12/poesia-de-vanguardia-del-siglo-xx.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=71Sezh-w5pQ>

<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/>

Generación del 27

<http://roble.pntic.mec.es/msanto1/lengua/2g27.htm>

<http://www.generaciondel27.com/>

<http://www.youtube.com/watch?v=O664xo9Xmoc>

<http://www.youtube.com/watch?v=8nYPSBfjqYA>

<http://www.youtube.com/watch?v=zPI0vMtW2CM>

<http://www.youtube.com/watch?v=fjToeTZqiN4>

Selección:

PÉREZ FERNÁNDEZ, CARMEN

Teatro: La casa de Bernarda Alba

El texto completo y enlaces a otras obras del autor.

<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/LiteraturaEspanola/garcialorca/>

lacasadebernardaalba/index.asp

Reportaje en vídeo sobre Lorca. Música flamenca. Análisis de expertos mediante entrevistas. Fotos del autor y sus lugares. Con testimonios vivos.

<http://www.youtube.com/watch?v=Eh8Hkd3LaWQ>

Análisis introductorio a la obra. Sencillo, válido para el aprendizaje autónomo de los alumnos. Contiene también el texto.

http://www.rinconcastellano.com/sigloxx_27/casa_alba.html

Presentación en video de una representación que da idea de la ambientación de la obra. Con comentarios del director.

<http://www.youtube.com/watch?v=AecRtmXjGE>

El Ballet Nacional de Berlín interpreta un fragmento de la obra. Bailan con música de Chabela Vargas. Se aleja de la obra pero puede ser válido para ver que es una obra viva en los teatros.

<http://www.youtube.com/watch?v=NZBMDfkgTt8>

Una escena en italiano

http://www.youtube.com/watch?v=NqFrcs_g9RU

Ópera basada en la obra. Escena poco iluminada, pero es una curiosidad, como las anteriores.

<http://www.youtube.com/watch?v=0bet2Qc0WNU>

Selección:

ALBA CASCALES, RAFAEL

LATORRE ROMERO, FRANCISCO FERNANDO

Proyecto EDAD—Lengua y literatura para la ESO (CIDEAD—INTEF):

http://recursostic.educacion.es/secundaria/edad/index_lengua.htm

Aula de letras:

<http://www.auladeletras.net>

Antología poética multimedia:

<http://antologiapoeticamultimedia.blogspot.it/>

Cervantes virtual:

<http://www.cervantesvirtual.com/>

El blog de Miguel Ángel García Guerra (comentarios sobre obras):

<http://www.magarciaguerra.com/category/literatura/>

Proyecto Gutenberg:

<http://www.gutenberg.org/>

Selección:
ASENSIO PASTOR, MARGARITA ISABEL

Literatura hispanoamericana

Sitografía

http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/

http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_04/09082004_02.htm

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/rulfoescritor2.htm>

Selección de autores y textos de los mismos

http://cvc.cervantes.es/actcult/obras/literatura_xx/descripcion_autores.htm#Arriba

Entrevistas

Juan Rulfo:

<http://www.youtube.com/watch?v=EqIvTfN5q1k>

Jorge Luis Borges:

<http://www.youtube.com/watch?v=YsRXm5RQJFI&feature=related>

Julio Cortázar:

<http://www.youtube.com/watch?v=gmj2KvRVW1E&feature=related>



EMBAJADA
DE ESPAÑA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EN ITALIA, GRCIA Y ALBANIA