

Guía del profesor

OME

¿Quiénes somos?

Español

Inglés

Regístrate



2

bachillerato

PORTADA

El esquema general de análisis

El comentario de texto es una prueba común para todos los estudiantes de bachillerato. No favorece más a quienes cursan Humanidades que a quienes cursan Ciencias de la salud.

Analizar y comentar un texto exige de nosotros una triple capacidad:

a) de análisis:

Hay que captar el contenido y sus partes, y explicitar los mecanismos de que se vale el emisor para llevar a cabo su propósito comunicativo en una situación dada.

b) de competencia metalingüística:

Hay que señalar...

Comentario de texto Lengua castellana y Literatura



El pintor de batallas



El Jarama

Fortunata y Jacinta. La lengua literaria de Galdós

Es sencilla y natural, precisa en las descripciones, y vigorosa en los asuntos de acción como vimos en el fragmento de Zaragoza de la página 377. También sabe reflejar cualquier nivel de habla, desde la más culta a la popular o barriobajera, como vimos en el fragmento de Misericordia de la página 375. Cuando describe lo que le importa es explicarlo todo hasta el más mínimo detalle...

Leer más



Federico García Lorca

Nació en Granada en 1898. En su casa grande y alegre aprendió una honda sabiduría folclórica y popular.

Leer más

Elena Escribano
Emilio Tadeo
Inmaculada Moratalla

Pregunta al experto

Jesucristo Riquelme
Magdalena Talamás
Samuel Begué

Buscar

Google

TEMAS

- El verbo
- Las palabras invariables
- La oración compuesta
- Para tenerlo claro
- El s. XIX. De la Guerra de la Independencia a "la gloriosa". El romanticismo.
- El siglo XIX (II). De "la gloriosa" a la restauración. El realismo y el naturalismo. El posromanticismo: Bécquer.
- S. XX. De 1900 hasta la Guerra Civil.
- La literatura durante el franquismo.
- La literatura del s. XX. De 1975 hasta la actualidad.
- Última literatura latinoamericana. Siglo XX, de 1900-50 a la actualidad.

ÚLTIMOS COMENTARIOS

- El texto
- Esquema general de análisis
- ¡Vaya corpus! Tipos de textos
- Coherencia: análisis y síntesis
- Adecuación: a) Tipología
- Adecuación: b) Participantes
- Adecuación: c) Registro
- Cohesión
- Comentario crítico: Valoración y opinión



La voz a ti debida

CCIR
EDITORIAL

Guía del profesor

bachillerato 2



Comentario de Texto, Lengua castellana y Literatura

Elena Escribano Alemán
Emilio Tadeo Blanco
Inmaculada Moratalla Villalba

Jesucristo Riquelme Pomares
Magdalena Talamás Cuenca
Samuel Begué Bayona

Comentario de Texto

Lengua castellana y Literatura

2 bachillerato

©ES PROPIEDAD

Elena Escribano Alemán
Emilio Tadeo Blanco
Inmaculada Moratalla Villalba
Jesucristo Riquelme Pomares
Magdalena Talamás Cuenca
Samuel Begué Bayona
Editorial ECIR, S.A.

Diseño de interior: Diseño gráfico ECIR

Edición: Editorial ECIR

Impresión: Industrias Gráficas Ecir (IGE)

Ilustraciones: Diseño gráfico ECIR

Diseño e ilustración cubierta: Valverde e Iborra / Diseño gráfico ECIR

Fotografía: Archivo ECIR/Fotolia/Istockphoto

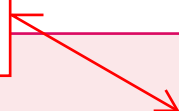
I.S.B.N.: 978-84-9826-532-3

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



Villa de Madrid, 60 - 46988 - P.I. Fuente del Jarro - PATERNA (Valencia)
Tels: 96 132 36 25 - 96 132 36 55 - Móvil: 677 431 115 - Fax: 96 132 36 05
E-mail: ecir@ecir.com - <http://www.ecir.com>

Índice interactivo. Situar el cursor sobre el tema al que se desee ir y hacer clic.



1	OBJETIVOS DEL PROYECTO	4
2	CONTENIDOS DEL PROYECTO	7
3	EVALUACIÓN	12
4	SOLUCIONARIO	15
	Comentario de texto	16
	Tema 1. Un modelo de análisis textual	17
	Tema 2. La coherencia textual	20
	Tema 3. La adecuación. Tipología del texto	22
	Tema 4. La adecuación. Participantes de la comunicación	26
	Tema 5. La adecuación. Registro idiomático	28
	Tema 6. La cohesión.....	30
	Tema 7. Comentario crítico. Valoración y opinión	32
	Lengua castellana	34
	Tema 1. El verbo	35
	Tema 2. Las palabras invariables	41
	Tema 3. La oración compuesta	43
	Tema 4. Para tenerlo claro.....	53
	Literatura	55
	Tema 1. La literatura del siglo XIX (I). El Romanticismo ..	56
	Tema 2. La literatura del siglo XIX (II). Becquer, Realismo y Naturalismo	60
	Tema 3. La literatura desde 1900 hasta la Guerra Civil ..	72
	Tema 4. La literatura durante el franquismo	97
	Tema 5. La literatura desde 1975 a la actualidad	111
	Tema 6. Última literatura latinoamericana del siglo XX ..	114

1.1. OBJETIVOS GENERALES DEL BACHILLERATO

La asignatura de Lengua castellana y Literatura, con la incorporación a su programa del Comentario de texto, debe contribuir a desarrollar en el alumnado las competencias generales del Bachillerato que les permitan cumplir los siguientes objetivos generales:

- a) Consolidar una madurez personal y social que les permita actuar de forma responsable y autónoma y desarrollar su espíritu crítico. Prever y resolver pacíficamente los conflictos personales, familiares y sociales.
- b) Fomentar la igualdad efectiva de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres, analizar y valorar críticamente las desigualdades existentes e impulsar la igualdad real y la no discriminación de las personas con discapacidad.
- c) Afianzar los hábitos de lectura, estudio y disciplina, como condiciones necesarias para el eficaz aprovechamiento del aprendizaje, y como medio de desarrollo personal.
- d) Dominar, tanto en su expresión oral como escrita, la lengua castellana y, en su caso, la lengua cooficial de su comunidad autónoma.
- e) Utilizar con solvencia y responsabilidad las tecnologías de la información y la comunicación.
- f) Conocer y valorar críticamente las realidades del mundo contemporáneo, sus antecedentes históricos y los principales factores de su evolución. Participar de forma solidaria en el desarrollo y mejora de su entorno social.
- g) Comprender los elementos y procedimientos fundamentales de la investigación y de los métodos científicos. Conocer y valorar de forma crítica la contribución de la ciencia y la tecnología en el cambio de las condiciones de vida, así como afianzar la sensibilidad y el respeto hacia el medio ambiente.
- h) Afianzar el espíritu emprendedor con actitudes de creatividad, flexibilidad, iniciativa, trabajo en equipo, confianza en uno mismo y sentido crítico.
- i) Desarrollar la sensibilidad artística y literaria, así como el criterio estético, como fuentes de formación y enriquecimiento cultural.

La asignatura unifica el estudio de la lengua y la literatura, disciplinas que tradicionalmente se venían tratando por separado. Los conocimientos y los procedimientos de creación y análisis de la lengua y la literatura se aplican de modo práctico, dentro de un enfoque general de comentario, en el marco comunicativo, a textos funcionales (humanísticos, periodísticos, publicitarios, legislativos, administrativos, etc.). Desde la perspectiva de ampliar la competencia comunicativa del estudiante, los objetivos de estas disciplinas se complementan porque el conocimiento del discurso funcional y del discurso literario no hace sino aumentar la competencia comunicativa del usuario.

1.2. OBJETIVOS GENERALES DE LA ASIGNATURA

Los objetivos generales de la asignatura vienen regulados por la Orden ministerial. La enseñanza de la Lengua castellana y la Literatura en Bachillerato tiene como finalidad el desarrollo de las siguientes capacidades:

1. Comprender discursos orales y escritos de los diferentes contextos de la vida social y cultural y especialmente en los ámbitos académico y de los medios de comunicación.
2. Expresarse oralmente y por escrito mediante discursos coherentes, correctos y adecuados a las diversas situaciones de comunicación y a las diferentes finalidades comunicativas, especialmente en el ámbito académico.
3. Utilizar y valorar la lengua oral y escrita como un medio eficaz para la comunicación interpersonal, la adquisición de nuevos conocimientos, la comprensión y análisis de la realidad y la organización racional de la acción.
4. Obtener, interpretar y valorar informaciones de diversos tipos y opiniones diferentes, utilizando con autonomía y espíritu crítico las tecnologías de la información y la comunicación.
5. Adquirir unos conocimientos gramaticales, sociolingüísticos y discursivos para utilizarlos en la comprensión, el análisis y el comentario de textos y en la planificación, la composición y la corrección de las propias producciones.
6. Conocer la realidad plurilingüe y pluricultural de España, así como el origen y desarrollo histórico de las

lenguas peninsulares y de sus principales variedades, prestando una especial atención al español de América y favoreciendo una valoración positiva de la variedad lingüística y cultural.

7. Analizar los diferentes usos sociales de las lenguas para evitar los estereotipos lingüísticos que suponen juicios de valor y prejuicios.
8. Leer y valorar críticamente obras y fragmentos representativos de la Literatura en lengua castellana como expresión de distintos contextos históricos y sociales y como forma de enriquecimiento personal.

9. Conocer las características generales de los períodos de la Literatura en lengua castellana, así como los autores y obras relevantes, utilizando de forma crítica fuentes bibliográficas adecuadas para su estudio.

10. Utilizar la lectura literaria como fuente de enriquecimiento personal, apreciando lo que el texto literario tiene de representación e interpretación del mundo.

2.1. CONFIGURACIÓN TEMÁTICA

El libro de segundo de Bachillerato, como puede observarse en la parrilla de la organización de los contenidos correspondiente, consta de dieciocho unidades con contenidos específicos del currículo de Bachillerato.

2.1.1. Comentario de texto

Las ocho primeras unidades se dedican a establecer la delimitación y definición de un texto lingüístico, a presentar un modelo completo de comentario de texto y a desarrollar sus partes de análisis, síntesis, caracterización y comentario crítico.

El apartado del comentario de texto está concebido para ser impartido, conjuntamente con el apartado de lengua, durante el primer trimestre y parte del segundo. Desde ese momento, que dependerá del proceso de aprendizaje y de las destrezas demostradas en la redacción de nuestro alumnado, se alternará con la enseñanza del apartado de literatura; de esta manera, desde aproximadamente, mitad de curso los estudiantes podrán ir resolviendo comentarios de texto, con su cuestionario preceptivo siguiendo el modelo de la Prueba de Acceso a la Universidad (PAU), conjuntamente a las clases que giren en torno a desarrollar el apartado de literatura de los periodos históricos programados para este segundo curso de Bachillerato.

Las ocho unidades se desarrollan en los siguientes temas:

- Tema 1: Un modelo de análisis textual.
- Tema 2: La coherencia textual.
- Tema 3: La adecuación. Tipología del texto.
- Tema 4: La adecuación. Participantes de la comunicación.
- Tema 5: LA adecuación. Registro idiomático.
- Tema 6: La cohesión.
- Tema 7: Comentario crítico. Valoración y opinión.
- Tema 8: Textos analizados.

2.1.2. Área de Lengua

El área de lengua se ha configurado en cuatro unidades didácticas, complementarias al bloque del comentario de textos. Las cuatro unidades son:

- Tema 1: El verbo.
- Tema 2: Las palabras invariables.

- Tema 3: La oración compuesta.
- Tema 4: Para tenerlo claro.

Las tres primeras unidades completan el estudio de la lengua iniciado en el curso anterior. Resultan imprescindibles para dotar al alumno del bagaje lingüístico que le permitirá enfrentarse al ejercicio filológico del comentario de textos. De una parte, se familiariza al estudiante con el vocabulario específico y los conceptos fundamentales de la disciplina, y, de otra parte, se pretende mejorar su competencia comunicativa y discursiva. Este aprendizaje dotará al alumno de las herramientas necesarias para la interpretación de los textos ajenos y la redacción de los propios.

En la primera unidad del bloque, se profundiza en el estudio de la morfología verbal. Partimos de la gramática descriptiva para analizar las posibilidades expresivas de la rica morfología verbal del español en la comunicación oral y escrita. Ya desde una perspectiva comunicativa, presentamos a los alumnos los “anclajes” desde los que pueden edificar su comentario textual.

En la segunda unidad, se completa el estudio de la morfosintaxis con las palabras invariables. Hemos abordado algunos conceptos complejos porque en muchas ocasiones las construcciones que más se resisten a las clasificaciones de los gramáticos son las que tienen mayor frecuencia de uso. La categoría del adverbio, con su riqueza funcional, es un buen ejemplo de esta paradoja.

En la tercera unidad, se repasan los conceptos básicos del análisis morfosintáctico estudiados en el curso anterior y se profundiza en el estudio de la oración compuesta. Una vez más, la finalidad del análisis morfosintáctico es facultar al alumno para la comprensión estructural de los textos.

Hemos intentado presentar la sintaxis como una herramienta para detectar el orden y las relaciones lógicas establecidas entre las distintas partes del texto, como paso previo a la elaboración del comentario crítico. Para ello, enfrentamos al alumno a textos reales. Al analizar estos textos, aparecen construcciones complicadas que obligan a la reflexión gramatical, objetivo fundamental del estudio de la sintaxis. En principio, es más importante valorar el proceso de reflexión que el acierto o el error en la interpretación de estas construcciones especiales.

Por último, no debemos olvidar que en los ejercicios de selección de alumnos se los enfrenta a textos reales, sin modifi-

car, extraídos de periódicos, ensayos... que presentan la lengua en toda su riqueza, variedad y complejidad. Por ello, no nos hemos contentado con el análisis de oraciones tipo, sino que hemos propuesto textos de diferentes registros. Es conveniente que en el bachillerato la reflexión lingüística y las actividades de análisis y producción de textos recorran toda la tipología textual.

La cuarta unidad se presenta como un repaso de cuestiones fundamentales del temario de los dos cursos de bachillerato. Precisamente esta característica los convierte en preguntas recurrentes en los ejercicios de selección de alumnos.

En definitiva, se presenta la materia como consolidación y ampliación de lo aprendido en el primer curso de bachillerato.

2.1.3. Área de Literatura

El área de Literatura se ha configurado en seis unidades didácticas. Abarcan los siglos XIX y XX y se distribuyen de la siguiente forma:

- Tema 1: La literatura del siglo XIX (I). El Romanticismo.
- Tema 2: La literatura del siglo XIX (II). El Postromanticismo. Realismo y Naturalismo.
- Tema 3: La literatura desde 1900 hasta la Guerra Civil.
- Tema 4: La literatura durante el franquismo.
- Tema 5: La literatura desde 1975 hasta la actualidad.
- Tema 6: Última literatura latinoamericana del siglo XX.

Tal como se especificará en el apartado siguiente, el de las áreas de trabajo de las unidades de Literatura, en cada una de estas unidades no sólo nos hemos atendido a lo marcado por los programas generales:

- Señalamos los rasgos históricos y sociológicos de cada periodo y movimiento.
- Sintetizamos y desarrollamos las características de cada movimiento literario
- Desarrollamos cuadros comparativos entre las diversas tendencias.
- Analizamos con estudios monográficos los autores más significativos.
- Ampliamos con aquellos escritores que, aunque a menor escala o con menor popularidad, son también relevantes.
- Realizamos estudios monográficos y guías de lectura de las obras sobresalientes.

- Aportamos textos representativos de casi todos los autores estudiados, con el ánimo de que la asignatura se convierta en la lectura de una antología de esos siglos.
- Se aportan las informaciones teóricas convenientes para poder leer, analizar y comprender cada uno de los textos.
- Se realizan referencias imprescindibles a las literaturas en otros idiomas.
- Se completa con tandas de actividades, completas en las guías de lecturas, y adaptadas a las limitaciones de la temporalización en el resto de los casos. Estas actividades dirigen, refuerzan y fijan los conocimientos.
- Tal como se ha comentado en la Introducción, la composición visual, elaborada especialmente para facilitar el trabajo del alumno, utiliza las ilustraciones para ambientar artísticamente las obras en los distintos periodos. Los esquemas y resúmenes, como la distribución a doble página, complementan completan esta tarea didáctica.

2.2. ÁREAS DE TRABAJO DE LAS UNIDADES DE COMENTARIO DE TEXTO

En el bachillerato se debe atender al desarrollo de la competencia comunicativa en todo tipo de discursos, pero se debe conceder atención especial a los discursos científicos y técnicos y a los culturales y literarios y, por ello, los ámbitos del discurso en los que se debe trabajar de forma preferente son el académico, el de los medios de comunicación y el literario.

En el apartado del comentario de texto se atenderá preferentemente, sin prescindir de otros tipos de textos, a los medios de comunicación (periodismo y publicidad). Los medios de comunicación proporcionan los textos que contribuyen al conocimiento y la valoración de las realidades del mundo contemporáneo y a una formación cultural de carácter general. Poner al adolescente en contacto con este tipo de discurso contribuirá al desarrollo de actitudes críticas y a que, en la vida adulta, pueda estar en contacto de manera autónoma con una importante fuente de conocimientos sobre el mundo que le rodea.

La estructura habitual de las unidades del comentario de texto combina la motivación, la exposición teórica y la aplicación práctica. La característica esencial de este libro consiste en dos aspectos:

- la explicación gradual y parcial del modelo de esquema de comentario de textos. La graduación se ha resuelto en seis fases hasta completar el comentario
- la prolijidad de los ejemplos y la multiplicidad de textos analizados y comentados, así como la variedad de textos propuestos para la reflexión y el análisis del alumnado

El esquema de nuestras unidades responde, en general, al siguiente criterio didáctico:

a. Motivación

La constatación de la realidad que nos interesa pedagógicamente y la reflexión sobre esa realidad conocida por nuestro alumnado o alcance de su experiencia permite establecer las bases de un aprendizaje significativo.

También hemos de recuperar y afianzar los conocimientos adquiridos por los estudiantes: tanto los conceptuales como los procedimentales y actitudinales.

b. Exposición teórica

Definición y delimitación clara de los conceptos, con cuantiosas ejemplificaciones de detalle para captar su significado y su comportamiento textual como parte del todo de un discurso.

Se consolida la terminología, con un deseo explícito de simplificar los tecnicismos.

Se inicia al alumnado en la distinción entre lo descriptivo y lo explicativo en un comentario de texto: se le enseña a señalar las marcas o rasgos esenciales del texto, y, posteriormente, se le transmite las posibilidades explicativas de esos signos lingüísticos: por qué y para qué se emplean, qué logros comunicativos o estéticos se consiguen, etc.

c. Aplicaciones prácticas

Toda exposición teórica va acompañada de ejemplos específicos relativamente descontextualizados y, lo que resulta de mayor incumbencia didáctica, ejemplos (textos o fragmentos) donde prima la contextualización del discurso.

Conforme se va explicando cada una de las seis fases del modelo de análisis y comentario, se incorporan textos donde se verifican lo enseñado por el profesor.

Estas aplicaciones prácticas van creciendo a la vez que se acumulan las fases de desarrollo explicativo del esquema de análisis.

d. Actividades

Las actividades o ejercicios prácticos van dirigidos a la reflexión y aplicación de los nuevos conocimientos del comentario de texto. Se fomenta la memorización y, sobre todo, la exposición oral y escrita, la presentación de los textos y su correcta redacción. Poco a poco el estudiante va asimilando la materia y comprende la estrecha relación entre todos los aspectos del modelo de análisis y comentario.

e. Texto analizado parcialmente

Una vez concluida la parte de motivación y de exposición teórica, con sus aplicaciones prácticas textuales y las actividades pertinentes, se presentan textos completos (periodísticos o publicitarios) y se aplican dos nuevas fases para la respuesta redactada del apartado concreto que ha sido explicado en esa unidad:

- Señalamiento en el texto de las marcas estudiadas. Se destacan las marcas oportunas con colores para evidenciar su existencia y su ubicación en el texto
- Redacción completa como parte del análisis, la caracterización o el comentario del texto. Esta redacción sirve como modelo de respuesta para los alumnos. Aunque el alumnado no alcance, sobre todo al principio de curso, a redactar con la meticulosidad y plenitud de nuestro modelo, debe leer con atención lo que está escrito como respuesta ideal y cómo se presenta: epígrafe, introducciones a los apartados, citas, etc.

f. Textos para ser analizados por el estudiante

Una vez leída la respuesta al comentario de un texto, se propone otro texto para que sea ahora el propio alumno quien proceda a elaborar su redacción, previa detección de las marcas correspondientes del apartado estudiado.

g. Propuestas de producción de textos para el alumno

Finalmente, se propone al estudiante que produzca un texto en el que utilice las marcas propias de la unidad estudiada. Deberán percibirse con claridad esas marcas o esos rasgos. Quedará al criterio del profesorado ampliar la actividad y pasar el texto producido por un alumno a otro, para que éste señale las marcas empleadas o destaque lo estudiado en esa unidad a partir del texto de su compañero.

2.3. ÁREAS DE TRABAJO DE LAS UNIDADES DE LENGUA

Las unidades se organizan de acuerdo al siguiente esquema.

Exposición de la materia de estudio. Incluye:

- Texto expositivo.
- Ejemplificación.
- Cuadros resumen.
- Ejercicios de aplicación.

La exposición está presentada generalmente en una doble página. A la parte expositiva siguen los ejercicios de aplicación, pensados para la consolidación de los conocimientos adquiridos. La actitud reflexiva y el trabajo práctico son las bases pedagógicas desde las que se concibe la unidad didáctica. La ejemplificación y los cuadros resumen ayudarán a los alumnos en su estudio.

En las distintas unidades, se parte de la descripción gramatical tradicional para avanzar hacia interpretaciones propias de otras escuelas lingüísticas, con el fin de que el alumno pueda entender diferentes sistemas de clasificación.

A pesar de la importancia de este primer acercamiento, consideramos que debemos ayudar a los alumnos a dar un segundo paso en la reflexión gramatical. Nos referimos, ya desde una perspectiva comunicativa, a la comprensión de las funciones comunicativas y sus implicaciones en el discurso. El aprendizaje de la lengua está centrado no sólo en el saber organizado propio de las ciencias del lenguaje sino también en el desarrollo de habilidades y destrezas discursivas.

Cuanto más elaborado es un discurso, más interesante resulta la relación entre el cómo se dice y el qué se dice, y en muchas ocasiones es más instructivo descubrir qué no se dice. Así pues, creemos en la conveniencia del estudio en profundidad de la gramática para aumentar la competencia comunicativa de nuestros bachilleres. En el bachillerato la reflexión lingüística, centrada en actividades de análisis, debe atender tanto a los discursos literarios y humanísticos, como a los científicos y tecnológicos.

La adquisición de los contenidos de esta etapa debe plantearse como una ampliación de la competencia comunicativa que el alumno ha desarrollado en la ESO. La adolescencia es una edad clave para que se consolide el hábito de la lectura y se desarrolle el sentido crítico. El estudio, por tanto, de la lengua y la literatura en el bachillerato debe dotar a los estudiantes de una mayor capacidad para conocer discursos ajenos y para formalizar el propio. Al mismo tiempo, debe elevar

el nivel de conocimientos, la capacidad de reflexión, incrementar la experiencia lectora y potenciar la creatividad.

2.4. ÁREAS DE TRABAJO DE LAS UNIDADES DE LITERATURA

La distribución material de las unidades de Literatura se ha realizado las siguientes partes:

1. Historia de la Literatura del siglo XIX, según los diversos géneros. Unidades 1 y 2

- El Romanticismo. Unidad 1.
- El Postromanticismo. Realismo y Naturalismo. Unidad 2.

2. Historia de la Literatura del siglo XX, según los diversos géneros. Unidades 3, 4, 5 y 6.

- La literatura desde 1900 hasta la Guerra Civil. Unidad 3.
- La literatura durante el franquismo. Unidad 4.
- La literatura desde 1975 hasta la actualidad. Unidad 5.
- Última literatura latinoamericana del siglo XX. Unidad 6.

Las materias introductorias correspondientes a los géneros literarios, los recursos estilísticos – fónicos, semánticos y morfosintácticos- así como al comentario de textos poéticos, narrativos y teatrales se han desarrollado en las unidades de primero de Bachillerato, por considerarlo imprescindible para impartir adecuadamente las unidades de historia de la literatura. A ellas nos remitimos. Sin embargo volveremos a reproducirlas en la web de la editorial ECIR en el libro de 2º de Bachillerato como material complementario, de manera que los profesores lo puedan consultar y descargar para darlo a sus alumnos.

Independientemente de esta distribución material de las unidades, las áreas de trabajo concretas son las siguientes:

a. Contexto general.

Cada época literaria se inicia con un estudio de carácter histórico y sociocultural. Dicho estudio, que se concreta a los aspectos más significativos para el análisis y la comprensión de los periodos literarios y de sus textos, consta de las siguientes partes:

- Cuadro cronológico que recoge las fechas más importantes del periodo histórico estudiado.
- Características ideológicas de dicho periodo histórico.

En algunas unidades, como las dos que estudian el siglo XIX, se aportan además:

- Rasgos socioculturales.
- Rasgos literarios y lingüísticos fundamentales y diferenciadores.
- Textos representativos.

b. Historia de la literatura.

Cada una de las etapas histórico-literarias analiza, por géneros, las características y la evolución de cada género; los principales autores del movimiento; y las obras más representativas de estos autores.

Cada uno de los géneros aparece reforzado con la presencia de numerosos textos literarios seleccionados y representativos, que aclaran al alumno los conceptos explicados, pues nuestro proyecto curricular tiene como objetivo prioritario asimilar los conocimientos a partir de los propios textos literarios. En ocasiones, se añaden textos complementarios que amplían la visión de conjunto.

La organización sistemática de los géneros sigue el siguiente orden:

- La lírica. Características y evolución del género. Autores y obras.
- La narrativa. Características y evolución del género. Autores y obras.
- El teatro. Características y evolución del género. Autores y obras.

Se introducen esquemas parciales complementarios y cuadros comparativos que facilitan a los alumnos la comprensión y el aprendizaje de procesos complejos.

c. Comentario literario.

Al final de algunas unidades se aportan textos parcialmente comentados, con distinta profundidad en función de las propiedades y características de los mismos (pues ya se ofrecieron comentarios completos en Primero de Bachillerato), así como guías de comentario. Se considera el comentario de textos, como parte fundamental de la materia.

Tal como se ha señalado en la parte de Lengua, el alumno que es capaz de entender y explicar un texto, está preparado para el estudio, la adquisición y la asimilación de los conocimientos.

3.1. CRITERIOS DE EVALUACIÓN

La orden ministerial especifica los criterios de evaluación en Bachillerato.

1. Caracterizar textos orales y escritos pertenecientes a ámbitos de uso diversos poniendo de relieve los rasgos más significativos del género al que pertenecen, analizando los rasgos de su registro y valorando su adecuación.

Este criterio está destinado a evaluar la capacidad de los alumnos y de las alumnas para identificar, clasificar y caracterizar diferentes géneros de texto usando criterios variados y complementarios, como son el ámbito de uso, el canal, el tema, la intención el esquema textual. Se evaluará igualmente la capacidad de los alumnos para poner en relación los factores de la situación de comunicación que intervienen en la producción de los textos y los rasgos relevantes de su registro.

2. Identificar el tema y la estructura de textos periodísticos y académicos, de opinión y de divulgación científica, y resumirlos de modo que se recojan las ideas que los articulan.

Con este criterio se evaluará si los alumnos y las alumnas son capaces de extraer el tema general y los temas secundarios de textos de divulgación científica (académicos o periodísticos) y de textos periodísticos de opinión, haciendo inferencias a partir de informaciones que se repiten en el texto y de sus propios conocimientos; se evaluará asimismo si son capaces de reconocer, con la ayuda de los conectores y organizadores del discurso, la relación entre las partes de una exposición, una explicación o una argumentación, de representar gráficamente estas relaciones mediante esquemas o mapas conceptuales, y de resumir el texto siguiendo el esquema previamente elaborado.

3. Realizar una exposición oral sobre un tema polémico, exponiendo las diversas opiniones que se sostienen sobre él y evaluando los diferentes argumentos que se aducen.

Con este criterio se evaluará si los alumnos y las alumnas son capaces de planificar y realizar una breve exposición oral en la que se presentan tesis contrapuestas y los argumentos que las apoyan. En este tipo de exposiciones se valorarán aspectos como la consulta de las fuentes de autoridad y la relevancia de los argumentos seleccionados, la estructuración del contenido, la elección del registro apropiado y el uso de recursos para guiar a los oyentes y mantener su atención.

4. Componer textos argumentativos sobre temas lingüísticos, literarios o relacionados con la actualidad social, utilizando procedimientos de documentación y tratamiento de la información.

Con este criterio se pretende valorar la capacidad para acceder de forma autónoma a las fuentes de información, para seleccionar en ellas los datos pertinentes en relación con un determinado propósito, para organizar esta información mediante fichas, resúmenes, esquemas, etc. y para reutilizarla en la elaboración de un texto argumentativo (un breve ensayo o un artículo de opinión). En la valoración de los textos producidos por los alumnos se tendrá en cuenta, además de la relevancia de los datos de acuerdo con la finalidad el texto, la solidez de la argumentación, la organización coherente de los contenidos, la cohesión de los enunciados sucesivos del texto, y el registro adecuado. Se tendrán también en cuenta el uso apropiado de procedimientos de citación (notas a pie de página, comillas, etc.) y la inclusión correcta de la bibliografía consultada.

5. Interpretar el contenido de obras literarias breves y fragmentos significativos de la literatura contemporánea utilizando los conocimientos sobre las formas literarias (géneros, figuras y tropos más usuales, versificación) y los distintos movimientos y autores.

Este criterio trata de valorar la capacidad para interpretar obras literarias de autores relevantes de la literatura contemporánea en su contexto histórico, social y cultural, relacionándolas con otras obras de la época o del propio autor, señalando la permanencia de determinados temas de la tradición literaria y la aparición de otros nuevos, así como las innovaciones que se producen en las formas, tanto en los géneros, como en los procedimientos retóricos y en la versificación.

6. Realizar trabajos críticos sobre la lectura de obras significativas del siglo XX, interpretándolas en relación con su contexto histórico y literario, obteniendo la información bibliográfica necesaria y efectuando una valoración personal.

Con este criterio se quiere evaluar la capacidad de realizar un trabajo personal de interpretación y valoración de una obra significativa del siglo XX leída en su integridad, tanto en su contenido como en el uso de las formas literarias, relacionándola con su contexto histórico, social y literario y, en su caso, con el significado y la relevancia de su autor. Se valorará también la selección y utilización de las fuentes de información bibliográfica.

7. *Utilizar sistemáticamente los conocimientos sobre la lengua y su uso en la comprensión y el análisis de textos de distintos ámbitos sociales y en la composición y la revisión de los propios, empleando la terminología adecuada.*

Con este criterio se pretende comprobar que se adquieren determinados conocimientos sobre la lengua y se utilizan de forma sistemática y reflexiva en relación con la comprensión, el análisis, la composición y la revisión de los textos, incidiendo especialmente en los argumentativos y de opinión. Se atenderá a los distintos factores de la situación comunicativa (especialmente a las formas de identificar al destinatario), el registro, los actos de habla; las formas de expresar la obligación y la conveniencia u oportunidad de hacer algo; los procedimientos retóricos para expresar subjetividad y objetividad; los procedimientos lingüísticos y paralingüísticos de inclusión del discurso de otros (cita, discurso referido); los procedimientos de conexión y marcadores propios de los textos argumentativos y de opinión; los procedimientos anafóricos y las relaciones léxicas formales y semánticas, con especial atención a las características del vocabulario técnico y a la formación de palabras en contextos académicos; el papel de los tiempos verbales como procedimientos de cohesión (con especial atención a los valores del subjuntivo, del condicional y de las perífrasis verbales de modo). Se reconocerá la estructura semántica y sintáctica de la oración y las distintas posibilidades de unión de oraciones para formar enunciados complejos en función del contexto y de las intenciones del emisor. Se evaluará el uso correcto de las convenciones ortográficas.

8. *Conocer las características generales del español de América y algunas de sus variedades, así como las coincidencias y diferencias entre la norma hispanoamericana y la peninsular, a través de manifestaciones orales y escritas, literarias y de los medios de comunicación.*

Con este criterio se trata de evaluar el conocimiento de la situación de español en América, de las características generales del español de América y de algunas de sus variedades, a través de distintas manifestaciones orales y escritas, literarias y de los medios de comunicación. También se comprobará que se adquiere conciencia positiva de la diversidad y de la convivencia de lenguas y de la necesidad de una norma panhispánica (o estándar) en los usos formales.

3.2. CRITERIOS DE EVALUACIÓN

El ejercicio de evaluación que proponemos para los criterios 1º y 2º anteriormente descritos es el comentario de tex-

tos. La realización de las actividades, las aplicaciones prácticas y, sobre todo, la redacción del texto analizado por el estudiante progresivamente en cada una de las seis fases de la explicación.

Para el criterio de evaluación 3º, es indispensable que el alumno prepare exposiciones y las lleve a cabo en clase. Estas exposiciones serán, en primer lugar, orales, con la confección de un pequeño esquema, pero sin leer. Posteriormente, se expondrá oralmente sin esquema o anotación alguna.

Para evaluar el criterio 4º, el estudiante debe preparar las actividades y las propuestas de trabajo de composición de textos de las unidades 2, 3 y 7 del bloque del Comentario de texto, especialmente.

La evaluación del criterio 5º se realizará de forma geminada en el bloque de Literatura: se evaluará tanto la parte teórica, la que atañe a los objetivos conceptuales, como la parte práctica, correspondiente a las actividades de comprensión lectora y comentario de textos literarios.

Respecto a la parte conceptual, la evaluación debe tener en cuenta los objetivos mínimos y sus posibles ampliaciones, por medio tanto de las actividades de fin de unidad que implican la comprensión teórica (reflejadas en las intervenciones diarias de clase y en el cuaderno de la asignatura) como de los distintos controles que se realicen a lo largo del curso.

La parte práctica será evaluada según el amplio abanico de actividades propuestas a lo largo de la materia:

- Actividades de lectura y de lectura dramatizada
- De identificación y reconocimiento de características básicas tanto de los distintos movimientos como de los diversos autores.
- De relación, similitudes y diferencias entre distintos textos de variadas tendencias.
- De análisis y comentario de textos representativos de cada época o autor estudiados.
- De adaptación entre géneros, de actualización y de creación de intención literaria, tomando como modelos los textos ofrecidos en el libro de texto, o cualquier otro texto que el profesor considere oportuno.

La evaluación del criterio 6º significa conjugar adecuadamente los conocimientos teóricos conceptuales (características de movimientos, de autores y obras) con el dominio de los mecanismos de interpretación y las herramientas del comentario de texto literario.

A lo largo de las unidades presentamos ejercicios muy diversos aplicados tanto a fragmentos de obras como a textos completos. Un buen número de estas actividades implica el ma-

nejo de bibliografía complementaria y, en ocasiones, es recomendable el uso de internet.

La evaluación del criterio 7º requiere dos tipos de prueba. Por un lado, ejercicios de aplicación de la materia estudiada en las unidades del Comentario de texto y en las de Lengua castellana. Por otro lado, la aplicación de estos conocimientos tanto en la producción de los propios textos del alumnado como en el análisis, comprensión y comentario de textos ajenos (literarios, periodísticos, ensayísticos, etc.).

El criterio 8º se puede evaluar con un ejercicio tradicional de examen que versará sobre los contenidos de la unidad sexta de primero de bachillerato. Se podrá haber pedido un trabajo específico con fuentes documentales nuevas: bibliografía básica, internet. También se habrá expuesto algún trabajo oralmente en el aula. Por último se habrá escrito algún texto de opinión sobre cualquier aspecto de la relación entre las lenguas, su uso o sus variedades.

3.2.1. Evaluación inicial

Es conveniente realizar una evaluación inicial durante los primeros días de clase, una vez presentado el plan de contenidos y de trabajo de este curso académico. La prueba de evaluación inicial deberá ser lo suficientemente completa para ofrecer al profesorado el nivel de conocimiento del alumnado en los distintos apartados de los que se compone el curso. En función de los resultados globales e individuales, el profesor enfocará el proceso de enseñanza/aprendizaje.

Si se considera oportuno, se podrán realizar dos pruebas específicas: una a principio de curso, sobre lengua y comentario de texto; otra, más adelante, a mediados de la segunda evaluación, o al iniciarse el segundo trimestre, sobre literatura.

Esta evaluación es imprescindible en el caso de que se vaya a desarrollar buen número de actividades según el modelo del trabajo cooperativo, por pequeños grupos y con puestas en común.

3.2.2. Evaluación de las intervenciones orales en clase

Se recurrirá a la evaluación de las intervenciones orales en el aula para realizar un seguimiento de la tarea del alumno en casa y en clase. No sólo son evaluables las respuestas a preguntas del profesor sobre las actividades desarrolladas, sino también cualquier otra intervención (exposición oral, preguntas pertinentes, intervenciones voluntarias, etc.) que

muestren el interés, la participación y el grado de adquisición de conocimientos.

3.2.3. Evaluación sumativa por pruebas o controles

Habitualmente las pruebas conocidas tradicionalmente como exámenes se realizan por escrito. Ahora bien, a criterio del departamento se podrá recurrir a pruebas orales. Estos controles se adecuarán a la materia impartida en cada periodo y recogerán aspectos teóricos y prácticos, en función de cada unidad evaluable.

Puesto que el Bachillerato es una opción voluntaria del alumno, con un indudable valor propedéutico, como preparación para la Selectividad (Prueba de Acceso a la Universidad, PAU) y para los niveles educativos superiores, en los que la prueba escrita se convierte en esencial, se concederá especial relevancia a estos controles escritos: presentación y corrección ortográfica, estructura del contenido, claridad expositiva, empleo de tecnicismos adecuados, etc.

3.2.4. Evaluación procesual continua

Atañe a todas y cada una de las actividades del alumno: intervenciones en clase, empleo del cuaderno de la asignatura y de cualquier otro material, trabajos complementarios, controles de lectura, bibliografía, internet, etc.

Al ser la evaluación obligatoriamente continua, la calificación de cada evaluación se considera la suma y el resultado de todos los factores de evaluación hasta ese momento.

Excepcionalmente, se considerará que la duplicidad de la materia (lengua y comentario de texto, por una parte, y literatura, por otra) puede ser enfocada por el departamento como una doble y diferenciada evaluación. Así y todo, al concluir el curso se unificará todo tipo de evaluación en una sola nota global final.

3.2.5. Evaluación global

La evaluación global es el resultado de las anteriores evaluaciones, salvo la inicial, que tiene un valor informativo e inicial.

El departamento acordará posibles valoraciones porcentuales de las distintas concreciones de evaluación. Además, y obligatoriamente, el profesor informará a su grupo de alumnos, por aulas, de su modelo concreto y de sus criterios de evaluación (con los márgenes imprescindibles), que habrán sido recogidos en la programación anual.

4 Solucionario

Comentario de Texto

TEMA 1. Un modelo de análisis textual

Actividades. Página 18

1. ¿Cuál de estas propuestas se ajusta más al tema del texto:

- c

2. ¿Cuál es el resumen que sintetiza mejor la columna de E. Freire?

- a

3. Localiza los siguientes argumentos utilizados por la autora:

- **Argumentos de autoridad:** «Instituto Vasco de la Mujer» (1), «Ayuntamiento de Granada» (24)
- **Argumentos estadísticos:** «70%» (2), «muchos de ellos» (5), «incorporación altísima» (9-10), «porcentaje de parejas... elevado» (10-11). Se trata en algunos casos de una estadística no precisa, es decir, no cuantificada numéricamente.

4. ¿A qué tipo de texto o forma de elocución pertenece el artículo?

- c. Expositivo-argumentativo

5. ¿Cuál es su género textual?

- c. Periodístico

6. ¿Qué función del lenguaje predomina en el texto?

- b. Función expresiva

7. Señala algún pasaje del texto en el que se detecte ironía en el tono de la autora.

- Al final del texto, con la mención del ayuntamiento de Granada (23-27) para ser «mujeres 10» (25).

Actividades. Página 19

8. Destaca algunos rasgos de subjetividad que evidencien la presencia de la autora en el texto.

- Son rasgos de subjetividad y de la presencia de la autora algunos adjetivos calificativos y el léxico axiológico, o valorativo, además de aseveraciones categóricas apreciativas o despectivas: «el machismo deja paso a la cara dura» (11), «la sobre protección absurda» (13), «vagancia...» (17), «có-

moda ley» (19). También la ironía del cierre del texto (23ss.), la exclamación sin signos de admiración —«Oh, sí» (27) y la oración última 28-29—. Asimismo el deíctico de primera persona expresado por el determinante posesivo «mi» (en dos ocasiones, 25 y 26).

9. Indica cuatro conectores u organizadores del texto e intenta explicar qué función desempeñan en el discurso.

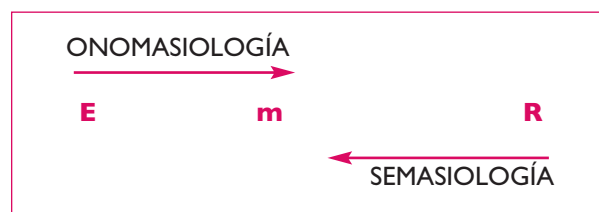
- Son conectores del texto los siguientes: «Por una parte» (3), «Por otra parte» (9), «Sin embargo» (12-13), «En conclusión» (21).

10. Valora las ideas del texto y aporta tu opinión.

- Respuesta libre a partir de algunas de, entre otras, las siguientes consideraciones para ampliar y matizar: A) Valoración: ideas bien argumentadas. B) Opinión: existe un cambio de rol entre los varones de esta generación en relación con sus padres, pero sigue existiendo el machismo “de hecho” y los varones participan aún menos en las tareas de la casa.

Los textos expositivos. Página 23

- En el ejemplo de los textos especializados, para la comprensión de nuestro alumnado, hay que precisar que, en la comunicación, el proceso onomasiológico es el que parte del emisor (E) para codificar y producir el mensaje (m); y que el proceso semasiológico es el que parte del receptor (R) para descodificar e interpretar el mensaje que recibe del emisor.



Ejercicios de aplicación. Página 25

1. Redacta dos breves textos que presenten un orden inductivo y un orden deductivo, respectivamente.

- Respuesta libre

Ejercicios de aplicación. Página 29

2. Señala los rasgos propios de la exposición en el texto «Abrir un paraguas...», especificando brevemente por qué es un texto expositivo, qué estructura presenta y algunas características lingüísticas de su modo de elocución.

Texto «Abrir un paraguas dentro de casa trae mala suerte»

- –Es un texto expositivo porque presenta unos hechos e intenta explicar su origen y su significado. Los hechos se basan en la costumbre de abrir el paraguas en zona cubierta y la superstición que genera como presagio funesto.
- El texto consta de tres párrafos. Presenta la siguiente estructura:
 - a) Párrafo I. Constatación de la superstición y del desconocimiento de su origen.
Se formula a modo de pregunta.
 - b) Párrafos II y III. Respuestas:
 - b.1) origen laico del uso del parasol y significado posterior como burla del rey solar en la antigüedad pagana (párrafo II)
 - b.2) probable refuerzo del sentido de la superstición por parte del pueblo inculto, a raíz del uso en contexto religioso (párrafo III)
- Entre otras características propias de una exposición, destacamos las siguientes:
 - a) morfológicamente, uso inicial del condicional como una hipótesis que sirve de pregunta implícita y respuesta también en modo indicativo; predomina el tiempo pasado ya que se da explicación a los orígenes de la superstición
 - b) sintácticamente, expresiones con sujeto en tercera persona; el sujeto no se identifica más que con la generalidad de la población puesto que el sentido de la superstición procede de la concepción del mundo del pueblo llano... El orden lógico-gramatical (sujeto + verbo + complementos), por motivos de claridad expositiva. La modalización epistémica subraya la incertidumbre de la interpretación con la explícita duda del párrafo tercero: «probablemente»)
 - c) semánticamente, la denotación de los términos y el deseo de determinar la etimología como modo de definición: «procede de latín...» (párrafo II). Se recurre al empleo de tecnicismos, aunque fácilmente com-

prensibles pues se trata de un artículo de divulgación: «símbolo», «signo»... Abundancia de verbos con significados que indican procesos interpretativos: «se erigió en símbolo de...», «pasó a considerar sacrílego»...

3. Elige un tema y esboza un esquema de texto expositivo, previo a su redacción, sobre la base de la estructura tripartita de introducción, desarrollo y conclusión.

- Respuesta libre.

Ejercicios de aplicación. Página 31

4. Elige un tema y esboza un esquema de texto argumentativo, previo a su redacción, sobre la base de la estructura tripartita de presentación, cuerpo argumentativo y conclusión.

- Respuesta libre.

Actividades. Página 34

5. Añade un ejemplo de tu invención de las figuras retóricas y de los recursos estilísticos más frecuentes en los textos argumentativos.

- Respuesta libre.

Actividades. Página 37

6. Lee los siguientes textos adaptados: «Metrosexuales», de J. C. Gómez Martínez, El Correo Español-El pueblo Vasco, mayo de 2004, y «Los retrosexuales», de Luis de Castro, Información, julio de 2005. Indica cuál de ellos es expositivo y cuál argumentativo, y comenta su contenido.

- «Metrosexuales» es un texto periodístico expositivo. «Los retrosexuales» es un texto periodístico que se decanta más hacia lo argumentativo.

En el texto «Metrosexuales», «manflorones» (4) es neologismo que se usa como sinónimo de homosexuales o amanerados.

7. Señala brevemente los rasgos propios de la argumentación en el texto argumentativo especificando por qué es un texto argumentativo, qué estructura presenta y algunas características lingüísticas de su modo de elocución.

- –Es un texto argumentativo porque se defiende una idea aduciendo un conjunto de razones que la justifican. El

artículo establece la diferencia que hay entre los metrosexuales y los retrosexuales, y declara su preferencia por los retrosexuales. Viene a decir el autor: la actividad o el comportamiento de los retrosexuales es mejor (que el de los metrosexuales) porque..., y añade una serie de argumentos o razones que justifican su preferencia o elogio: son comprometidos y solidarios socialmente.

- El texto consta de cuatro párrafos. Presenta la siguiente estructura:
 - a) Definición del término “retrosexual”: rasgos y personas populares retrosexuales (párrafo I)
 - b) Comparación
 - b.1) coincidencias y diferencias con los “metrosexuales”: condición sexual (final del párrafo I), aspecto y cuidado físico (párrafo II)
 - b.2) conclusión de la comparación: elogio de la actitud solidaria y profesional de los retrosexuales (párrafo III). Incluye la digresión de la cita bibliográfica.
 - c) Conclusión general, dirigida a los jóvenes: premios el trabajo y la ayuda a los demás y no sólo la belleza del ser humano (párrafo IV)
- Entre otras características lingüísticas, destacamos las siguientes:
 - a) morfológicamente, predominio del presente de indicativo («visten», «se duchan»...), pero también hay referencias al pasado pues se quiere mostrar una comparación entre aspectos estéticos y éticos que se remontan a un periodo próximo, aunque ante-

rior, con un sentido evolutivo. La función predominante es la apelativa: explícita en el imperativo del inicio del último párrafo («Premiemos»), apoyada en la función expresiva («¡Qué pérdida de tiempo!», 14-15), sin olvidar el deseo de fundamentarlo todo en la presunta descripción objetiva y verista de los dos términos enfrentados, es decir, en la función representativa

- b) sintácticamente, la base objetiva se desprende de la modalidad oracional enunciativa dominante; a ella hay que sumar en este texto tan subjetivo la valoración de ambos conceptos y algunas oraciones exclamativas, así como la incursión de expresiones dubitativas, que además se repiten: «Quizás me equivoque» (16, 23 y 31). La frecuencia de incisos y aclaraciones, junto a expresiones atenuantes para no caer en la grosera generalización: «suele ser» (9), «en general» (10), «casi sin excepción» (19)...
- c) semánticamente, se utilizan algunos neologismos con valor de tecnicismo, como «retrosexual» y «metrosexual», y se recurre al empleo de barbarismos para enfatizarse la expresividad del texto: «gay» (8), «fashion» (14)...; en estos dos últimos ejemplos, se usa una tipografía o signos diacríticos diferenciadores (comillas o letra redondilla). La modalización del enunciado es notoria: el uso de la primera persona y de la valoración a favor o en contra de “retros” y “metros”, respectivamente, es transparente: «Deseo romper...» (16), «equivoque» (16, 23, 31), «aconsejo leer...» (25)...

TEMA 2. La coherencia textual

Ejercicios de aplicación. Página 45

1. Lee el texto «Despilfarro de un idioma» (El País, 23-2-1977). Establece el tema y haz un breve resumen.

- Tema. Lamento por la falta de apoyo político en España a la lengua castellana.
- Breve resumen. La francofonía es un concepto de presencia y expansión cultural y económica de Francia en el mundo que se presenta como favorecedor de todos los países que tienen el francés como lengua oficial. Asimismo ocurre con el inglés y el enorme influjo de Gran Bretaña y de EE. UU. hoy. Por el contrario, el español, aunque tiene algunas instituciones que lo protegen y difunden, recibe un tratamiento dentro de la propia España muy desigual que no lo valora suficiente como influyente instrumento comunicativo y económico. El idioma español es el gran tesoro cultural del concepto de Hispanidad y exige una mayor atención de nuestros políticos.

Ejercicios de aplicación. Página 56

2. ¿Podríamos afirmar que el tipo de estructura de este texto es circular? ¿Por qué?

- El texto «La enseñanza de Sócrates» presenta una estructura circular puesto que empieza y termina con dos aseveraciones que son dos verdaderos axiomas (1 y 29-30), que tienen valor universal: habladurías, infamias o acusaciones infundadas... son poco edificantes y no las debemos aplaudir, ni tolerar. Estructuralmente, pasamos de la generalización (al modo deductivo), en el párrafo I (línea 1), a una sarta de de tres situaciones dialogadas –ejemplos o casos concretos en sentido además evolutivo (o acumulativo)– hasta alcanzar la conclusión (ahora al modo inductivo), cuyo contenido coincide con el adelantado en el inicio del texto.

3. El texto «Enamorados» consta de tres párrafos. En cada uno de ellos se reitera el esquema Idea principal + Idea secundaria: “la violencia machista existe y mata” (Idea principal) + “ello es debido a la falta de una educación sentimental basada en la transmisión de conceptos saludables y placenteros del amor” (Idea secundaria). Compruébalo en el texto. Teniendo en cuenta este criterio, ¿podríamos afirmar que el tipo de estructura de este texto es reiterativo?

- Apreciamos que el texto se organiza sobre un esquema que se repite –Idea principal (IP) + Idea secundaria (IS)– y que, conceptualmente, hace avanzar el significado del texto con matices relevantes. Su estructura es la siguiente:

Párrafo	IP	IS
I. Introducción y constatación de hechos	Crece el número de víctimas mortales por violencia machista.	Se pone de mani-fiesto... el rotundo fracaso educativo en la transmisión de va-lores (por la familia y por los medios de comunicación).
II. Argumentación o desarrollo	Aumenta la preo-cupación de las madres por sus hijas cuando éstas establecen relacio-nes sentimentales con jóvenes mu-chas veces inseguros y exigentes, convirtiéndolas en rehenes de un amor falso e irreal.	El problema se puede solventar... con una educación sentimental basada en la transmisión de conceptos saluda-bles y placenteros del amor.
III. Conclusión	Las víctimas mor-tales por violencia machista son cada vez más jóvenes.	El asesino se carac-teriza por no haber recibido la edu-cación sentimental adecuada.

- Podemos afirmar que la estructura es reiterativa, o paralelística, puesto que la reiteración del esquema IP + IS (la violencia machista existe y mata + debido a la falta de educación sentimental fundamentada en la transmisión de un concepto del amor placentero y saludable, esto es, por falta de madurez) es invariable a lo largo de los tres párrafos. Cabe también la posibilidad de justificar que la estructura es analizante, ya que en el primer párrafo se presentan las dos ideas básicas (IP + IS) a partir de las cuales se construye la globalidad del texto bajo la fórmula de un análisis deductivo.

Ejercicios de aplicación. Página 57

4. Análisis y síntesis del siguiente texto:

- Asunto. La (super)población mundial (hoy) (del futuro)

- Tema. Advertencia por la superpoblación y la longevidad del ser humano como camino de infelicidad
- Resumen. Demógrafos de prestigio prevén que, para mediados de siglo XX, nuestro planeta estará habitado por un número de personas cuatro veces superior al de mediados de siglo XX. Ello significa que la mayor parte de la población de los países desarrollados tendrá más de 60 años. A esto contribuirá, sobre todo, el hecho de vivir mejor y de disponer de un buen sistema sanitario. El imparable desarrollo de la ciencia médica ha permitido imaginar que nos acercamos a la inmortalidad. Pero tanto la literatura como la propia realidad muestran que la longevidad no avala la felicidad y que la muerte puede ser vista como algo positivo.
- Estructura. El texto consta de cinco párrafos. Su organización esquemática es la siguiente:
 - a) § I-II. Introducción. Tesis: Aumento inminente y vertiginoso de la población mundial. Previsión

- a.1) Perspectiva optimista: vida longeva (§ I)
- a.2) Perspectiva pesimista: envejecimiento y enfermedades (§ II)
- b) § III-IV. Desarrollo. Argumentos. Antítesis: Incertidumbre de las previsiones
 - b.1) Sin catástrofes y sin insuficiencia de alimentos, más ancianos (§ III)
 - b.2) Mejora de sanidad: casi inmortales. Hipérbole de la ficción (§ IV)
- c) § V. Conclusión. Síntesis: la vejez, la realidad, no garantiza la felicidad

2. Escribe un breve texto sobre el fracaso escolar en el que se desarrolle fielmente el esquema estructural, aportando un argumento de autoridad y otro estadístico.

- Respuesta libre.

TEMA 3. La adecuación. Tipología del texto

Actividades. Página 66

1. Inventa o recuerda alguna situación en la que la distinción entre destinatario y receptor provoque un conflicto o una polémica. El caso de los micrófonos en funcionamiento, cuando el emisor confía en que están desactivados, puede servirte para ejemplificar con hechos reales.

- Podemos recordar algunos casos de declaraciones o comentarios de políticos que creyeron que los micrófonos estaban cerrados. Los destinatarios eran personas de confianza o el propio emisor. Los receptores terminaron siendo todos los presentes en el acto o los telespectadores. Se produjeron situaciones de ridículo o polémica. Entre otros casos, recogemos algunos de los últimos años: Siendo presidente del Gobierno de España J. M.^a Aznar (Partido Popular), dijo tras una larga intervención leída en el parlamento Europeo: «Vaya rollazo que he *metío*». Manuel Fraga Iribarne (PP), como presidente de la Comunidad Autónoma de Galicia, pregunta a su asesor, desde la tribuna de una mesa en una conferencia de prensa tras escuchar una pregunta: «¿Quién es este imbécil?». José Bono (PSOE), ministro del Gobierno de España, con J. L. Rodríguez Zapatero, comenta en una charla en la cafetería del Congreso español: «Este Blair es que es gilipollas». Federico Trillo (PP), presidente de las Cortes españolas: «Manda huevos». Un presidente uruguayo, tras acabar la grabación de una entrevista para una televisión, dice encolerizado algo así: «¿Cómo me compara usted con Argentina. En Argentina son unos boludos, unos mandantes, unos corruptos? ¿Cómo me pregunta usted eso? No compare»; lamentablemente, la cámara aún estaba rodando y el periodista difundió estas declaraciones intempestivas... La polémica fue escandalosa, y el presidente uruguayo se vio obligado, además, a presentar disculpas públicas al presidente argentino.

Recordemos que los políticos en la actualidad cuando hablan en un mitin y tienen constancia de que hay una conexión en directo con un informativo de televisión, por ejemplo, al ver el piloto de la cámara de televisión encendido, cambian su discurso, incluso lo interrumpen, y pronuncian una frase que sirve de mensaje más incisivo o de eslogan para que lo oigan miles de telespectadores: cambian, pues, de destinatarios. También debemos recordar que, cuando los parlamentarios, saben que se televisan las intervenciones, deben dirigirse no sólo a los

presentes, que son otros políticos (ya convencidos o de difícil cambio de parecer por pertenecer a opciones partidistas diferentes o ideologías opuestas), sino, sobre todo, a los telespectadores, fuente de votos posibles, más susceptibles de adherirse a su pensamiento y a sus actuaciones políticas.

2. ¿Qué significan las expresiones recién resaltadas de Granada, Argentina y Chile?

Estas expresiones populares significan lo siguiente:

- **Hijopotilla:** en Granada, a veces incluso afectivamente, se utiliza entre amigos; como expresión coloquial, no es ofensiva o lacerante, sino que indica cierta familiaridad, confianza o cercanía entre los participantes en la comunicación.
- **Coger:** en Argentina, Uruguay... significa fornicar.
- **Tener un pico de oro:** en el cono sur (Argentina, Uruguay, Chile) y en casi toda Hispanoamérica, pico es el pene...
- **Hacerse rico con la polla:** en Chile, la expresión polla se utiliza para designar un fondo común (generalmente de dinero) que se va a utilizar o distribuir de determinada manera. Por ejemplo, compañeros de trabajo que organizan una polla y cada uno aporta mensualmente una cantidad de dinero que se acumula y se entrega rotativamente a cada uno de ellos, hasta cerrar el círculo. De hecho una institución muy respetada en Chile es la "Polla chilena de Beneficencia" que es una de las dos entidades oficiales a cargo de los juegos de azar en el país y que distribuye los fondos recaudados entre los ganadores de los juegos y el Estado de Chile para obras de carácter social. El sentido popular asigna a polla el significado de apuesta del tipo de la quiniela, la lotería, la apuesta en carreras hípcas, etc.

3. ¿Cuáles son las cinco variables del tipo de discurso?

Hemos señalado cinco:

- ámbito de uso
- intención del emisor
- finalidad del texto
- tono del discurso
- forma de elocución

4. ¿Cuáles son las dos variables a las que llamamos tipo de documento?

En la exposición teórica hemos distinguido lo siguiente:

- **género textual:** técnico, científico, jurídico, administrativo, periodístico, publicitario, humanístico, ensayístico...
- **subgénero textual:** género periodístico informativo, opinativo...

Actividades. Página 69

5. **¿Hay manipulación en esta imagen de As.com (12 de diciembre de 2008)? La imagen pertenece al partido Atlético de Madrid-Osasuna. Kun Agüero dribla con velocidad y se dispone a marcar el segundo gol del equipo local. ¿Has encontrado la manipulación?**
- Para dar la impresión de lleno en las gradas, es decir, de éxito de asistencia, se ha triplicado el público. Se ha copiado una parte del público y, burdamente, se han cubierto las gradas vacías con las mismas imágenes. Si nos fijamos en el joven de camiseta blanca de la esquina superior derecha, lo vemos de nuevo a su izquierda dos veces más; y así el resto de personas... Interesa mostrar el éxito por cuestiones publicitarias, promocionales, etc.

Ejercicios de aplicación. Página 74

7. **Lee con atención el texto «Cuéntame, un cuento», de Jorge Márquez (Abc, «Tribuna», 5-12-2002). Comenta los diversos actos comunicativos que se desprenden de las siguientes situaciones y señala los seis factores imprescindibles de la comunicación en cada una de ellas: 1) el profesor entrega este texto, 2) la serie se emite por TVE, 3) un guionista ideó la historia, 4) los personajes interaccionan e interactúan.**
- En el texto «Cuéntame, un cuento» podemos apreciar los siguientes actos comunicativos conforme a estas situaciones, en la que los factores se pueden concretar así:

tanto para el espectáculo, como para los clubes, como para el periódico o los patrocinadores.

6. **Valora la posible manipulación en la información vertida a los ciudadanos de la república de El Salvador el 30 de mayo de 2006 comparando la interpretación de dos medios televisivos. TCS (TeleCorporación Salvadoreña) pasa por ser la cadena que apoya al Gobierno de la Alianza Republicana Nacionalista (ARENA), en el poder desde 1989.**
- La televisión progubernamental de crédito, como argumento de autoridad a otro medio de comunicación social que informa a partir de una encuesta sospechosa de no ser solvente o ni siquiera real. El segundo medio, Tecnovisión, se presenta como más objetivo: concreta su fuente y no coloca otro canal de comunicación social como fuente. Además se sabe que Teledós, el canal progubernamental, estuvo presente en la rueda de prensa comentada, pero, al no interesarle los datos, ningunea la información y aporta otros datos favorables con fuente imprecisa y sospechosa.

I.- El profesor entrega el texto periodístico escrito					
Emisor	Receptor	Mensaje	Canal	Código	Contexto
El profesor	Alumnado	El texto redactado del periódico	Papel impreso o fotocopia. Texto escrito	Código lingüístico castellano	Puede variar la situación y el contexto. Contexto 1.- En un examen, el profesor pretende que se aplique la teoría de la comunicación, y que se reflexione sobre si los últimos años del franquismo fueron trágicos o no para el ciudadano español. Contexto 2.- En una manifestación, se pretende que los participantes protesten contra el uso edulcorado de los duros tiempos de la dictadura franquista, etc.

2.- La serie se emite por televisión					
Emisor	Receptor	Mensaje	Canal	Código	Contexto
El responsable de programación de RTVE	Telespectadores	El programa de televisión completo: cada capítulo o entrega de <i>Cuéntame cómo pasó</i>	Televisión: La 1 de TVE. Texto audiovisual	Código televisivo: Mensajes sonoros (y código lingüístico castellano) y visual (y código filmico)	Se programa una serie histórica en una televisión pública, de ámbito estatal. Se permite la recreación y la reflexión sobre el último periodo de nuestra historia reciente, después de la guerra civil: la dictadura de Franco. Conveniencia y oportunidad de este planteamiento hoy cuando consideramos terminado el proceso de transición democrática y los adolescentes apenas conocen la intrahistoria de los tiempos que vivieron sus padres... Se emite en una hora punto de máxima audiencia: por la noche, tras la cena... Esto garantiza el éxito y la permanencia de la serie

3.- El guionista ideó la historia					
Emisor	Receptor	Mensaje	Canal	Código	Contexto
El guionista es Curro Royo: escribe el texto de los diálogos y esboza el guion técnico. Se puede considerar además otro emisor posterior, el director	Responsables de RTVE que encargaron la serie. Y, una vez aceptada y rodada, los telespectadores,	El conjunto de réplicas y acotaciones del texto que conforman el guion de <i>Cuéntame cómo pasó</i>	Texto escrito. El soporte puede ser papel o digital (para leerse en pantalla de ordenador)	Código lingüístico castellano. Incluye otros códigos implícitos (relacionados con el código filmico imaginable a partir de las indicaciones del texto escrito)	El guionista, que empieza a escribir con apenas cuarenta años, escribe una historia que conoce más por documentación -lo que le han contado y lo que ha leído y visto en audiovisuales- que por experiencia propia. Al escribir para televisión, el escritor opta por presentar una historia y unas escenas, y unos personajes, de modo edulcorado: evita el tono melodramático o trágico, y no ambienta lúgubrementemente los acontecimientos ni el vivir cotidiano. Siempre hay una chispa de comedia, de historia incluso agradable. No se da cabida a las penurias y al miedo atroz de los últimos años de la dictadura... Es como un recuerdo nostálgico, porque ya se ha pasado la pesadilla..., y cabe hasta el humor y lo costumbrista. Esto favorece el éxito de la serie, pues es bien recibida por el público, que reconoce los hechos históricos, pero lo pasa bien con las historias de devaneos y enamoramientos, o de iniciativas comerciales de la esposa, con corruptelas, presiones políticas, etc.

4.- Los personajes –los actores– actúan e interactúan					
Emisor	Receptor	Mensaje	Canal	Código	Contexto
Los actores que encarnan a los personajes de la serie <i>Cuéntame cómo pasó</i>	Telespectadores	Cada una de las réplicas y efectos auditivos y visuales de la serie que acompañan a las palabras	Soporte cinematográfico: cinta de vídeo o soporte digital. Es perceptible por su emisión en televisión. Texto audiovisual.	Código filmico: parte literaria y parte audiovisual complementaria	Las series se ven en horario habitualmente relajado al final de la jornada: horario nocturno del llamado “prime times”. La buena interpretación consolida el éxito de recepción por parte del público

Ejercicios de aplicación. Página 75

8. Comenta la tipología del texto y señala la función comunicativa predominante en el artículo «Hartazg@», de Joaquín Collado (Información, Alicante, 9 de marzo de 2004).

- Texto «Hartazgo».
- Tipología. Se trata de un texto periodístico de opinión.
 - La función comunicativa predominante es la expresiva. El periodista manifiesta su desazón por las tediosas repeticiones de género gramatical en boca de los políticos españoles y el tedio de mítines sin apenas contenidos profundos y basados en los problemas reales de los ciudadanos. El léxico empleado es notablemente valorativo: en este caso, es despectivo o peyorativo: «aburrimiento» «desafueros» «error», «hartazgo...». También goza de un carácter valorativo el recurso del

humor, como se capta de manera sencilla en el penúltimo párrafo: «nosotres... nosotros... nosotros...». Basado en la función referencial –como punto de partida que recoge el uso lingüístico de los políticos en la realidad–, implícitamente, también es resaltable, aunque no es una función prioritaria en este texto, la función apelativa: el autor viene a decir al lector que no caiga en este error de los políticos.

9. Lee uno de los periódicos locales o provinciales, y escribe una carta al director para congratularte o para recriminar una de sus informaciones, con la aportación de algún dato, detalle o experiencia que avale tu punto de vista.
- Respuesta libre.

TEMA 4. La adecuación. Participantes de la comunicación

Actividades. Página 85

I. Contempla las ilustraciones y comenta si ambos textos son producto de la imparcialidad o de la objetividad de lo tratado.

- El Papa Benedicto XVI criticó al «racionalismo científico», pues los defensores a ultranza de la racionalidad se refieren a los creyentes como crédulos ignorantes o ingenuos que se dejan todavía hoy manipular. El papa defendía que muchos rasgos de la psique humana —aprehensiones de la realidad física o las creencias, ilusiones, etc.— obedecen a motivos irracionales, que no se someten a razón o a empirismo fácil: así ocurre, por ejemplo, con el sentimiento amoroso, pues no siempre se racionaliza el amor, no siempre se deja de amar (o sentir atracción) por un ser que se porta mal con nosotros, y racionalmente —en algunos casos, al menos— no debíamos sentirnos unidos a él. Esto ocurre mucho en la adolescencia, sobre todo, o en estado de inmadurez. En las aficiones deportivas también sucede algo similar: se puede ser hincha de uno u otro club, no porque siempre el equipo juegue bien, sino porque son los nuestros, son de nuestros colores, y tenemos ese sentimiento atlético, o merengue, o culé, o periquito, o ché... (sin tener que ser madrileño, o barcelonés, o valenciano...). También ocurre en la religión: se cree en Dios porque nos forjamos esa necesidad, inferida o no, para el hombre y su supuesto devenir tras la muerte...
- El responsable de la composición del periódico —y de su maqueta— ha querido echar en esta ocasión un capote a la postura del papa, y ha pretendido mostrar, de manera bastante subliminal, nada más pasar la página, una solución a la incertidumbre o a la polémica sobre racionalidad e irracionalidad, o ha querido decir a los adeptos a la racionalidad exclusiva que también existe en la mente humana —en la de todos los seres humanos— una percepción de la realidad «científicamente irracional» (esto es, demostrada científicamente como irreal) por paradójico que parezca, y vemos, como demostró la teoría de la Gestalt, figuras, líneas, etc. donde no hay empíricamente nada. Es decir, que existe la irracionalidad como rasgo esencial de la persona. Es una manera de no privar de razón al discurso del papa sobre la sinrazón de la razón... Las fotos de los dos artículos del diario *El Mundo* que comentamos ilustran el parale-

lismo: el Papa alza su brazo de cara al público —al espectador—, es el único que se gira —contracorriente—, y la joven muestra una actitud semejante: la joven es también creyente, aunque de otra religión...

Actividades. Página 96

2. Identifica oralmente algún rasgo de humor en el artículo de A. Ussía sobre la Feria del libro madrileña.

Texto «La feria»

Entre otros rasgos de humor, podemos resaltar los siguientes:

- **Paradojas jocosas:** «lectores, que no nos han leído nunca...» (6)
- **Antítesis y contrastes:** «la feria es un baño de vanidad y un ejercicio de humildad. “Es admirable que pueda usted escribir con esas orejas”» (7-8)
- **Comparación irrisoria por la animalización de los escritores:** «con expresión de osos polares... en demanda de cacahuètes» (9-10)
- **El diálogo ágil,** con el desparpajo y la confusión de la señora (13-18)
- **Contraste entre estilo dialogado y narración arcaizante:** «fuese y perdiese en la marabunta de otra caseta» (18)
- **Comentarios y anécdotas en estilo directo** (20-21, o la demoledora escena —líneas 21-25— con el hijo menor presente)
- **También es humorístico el cierre:** produce perplejidad imaginar que, precisamente cuando nace el verano (31), cuando hay más tiempo disponible para leer en general, quizás no haya lectores...

Actividades. Página 97

3. Mientras uno de vosotros lee en voz alta con atención el siguiente texto de Arturo Pérez-Reverte, el resto de la clase se fija en su grafía. Pérez-Reverte es académico de la RAE desde el 12 de junio de 2003. Coméntese oralmente en qué consiste el humor del texto y si se aprecia alguna combinación de registros.

Texto «Limpia, fija y da esplendor»

- El humor no sólo consiste en las aberraciones gráficas del castellano que simula Pérez-Reverte y en cómo van acumulándose las nuevas grafías párrafo a párrafo. También hay socarronería en los ejemplos («El sapato ke kalsa Cecilia es asul», 9; «Yébame de biaje a Sebiya,

donde la yubia es una maravilla», l4...) y en algunos contenidos tópicos que se adornan con el guiño de la fanfarronería, como el final en clímax ascendente del último párrafo sobre la letra ñe: «nunca asetaremo ke potencia etranjera...» (32-39) o el «ablaremo komo fubolita yugolabo en ikatola», 34, sin artículos gramaticales.

Conforme se fijen los ojos en el texto, se va experimentando la dificultad en la comprensión de su contenido y, por tanto, en la dificultad de una correcta lectura. Si no nos lo lee nadie —es decir, si nos guía nadie—, y nosotros vamos

leyéndolo por nosotros mismos, de inmediato brotan las sonrisas en nuestros labios y en nuestros rostros.

Actividades. Página 103

4. **Escribe dos textos sobre el dominio y el uso de un idioma extranjero que tienen los estudiantes al acabar el bachillerato. En el primero, debe dominar por completo la impersonalización en el enunciado y, en el segundo, ha de imperar tu subjetividad notablemente.**

- Respuesta libre.

TEMA 5. La adecuación. Registro idiomático

Ejercicios de aplicación. Página 104

Responde si las siguientes expresiones, en las situaciones que se concretan, son adecuadas. Aplica tus conocimientos y tu intuición.

1. «Fenómeno. Eres un fenómeno», dijo el futbolista Ronaldo al árbitro. De inmediato fue expulsado del terreno de juego. El jugador se extrañó.

Ninguna de las expresiones es adecuada.

- «Fenómeno», dice Ronaldo –Ronaldo Nazario de Sousa– al árbitro cuando acaba de señalar algo que no coincide con la apreciación del jugador madridista entonces, ahora en las filas del Corinthians brasileño, después de pasar por el Milan. La intervención de Ronaldo no es una expresión adecuada porque utiliza un registro desafortunado. El hecho de proferir esa expresión es un insulto, una falta de respeto a la autoridad que representa el árbitro. El jugador pretende mofarse del colegiado aunque no caiga en el uso de ninguna frase malsonante; sin embargo, el tono y el contexto lo delatan y condenan. Quizás el jugador no comprende que esa situación de jerarquía –árbitro-futbolista en pleno partido– no resiste la comunicación coloquial (amén de despectiva) ni irónica... No propinó Ronaldo una expresión soez o procaz, pero sí tuvo la intención de reírse de la autoridad y desacreditarla. Por la mala educación de Ronaldo, fue sancionado disciplinariamente con oportunidad e inmediatez por el árbitro.

2. Un alumno de la ESO protesta y se explica ante el jefe de estudios: «Yo no he hecho nada. Yo le he dicho al profesor: ¡Joder! ¡A mí como si te dan! Me tiene manía y me ha expulsado de clase otra vez».

- El alumno espeta al profesor: «Joder...». Este alumno no sabe cambiar de registro. Al parecer, sólo utiliza en su comportamiento lingüístico un registro, que es el registro vulgar, sin atenderse a las exigencias expresivas de una situación formal como es la del ámbito del aula siempre...

3. En un examen escrito de Literatura: «”¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines. La espada se anuncia con vivo reflejo!”. Bueno, yo creo que el autor no sabía ni lo que se hacía y sonó la flauta: todos los versos tienen un ritmo que mola».

- Declara un estudiante que la sonoridad de los versos de R. Darío viene determinada por «un ritmo que mola». Este alumno tampoco distingue entre posibles registros y ámbitos de uso de la lengua. Cae en un registro más bien oral, de nivel popular; inadecuado para una respuesta escrita en un examen. Tampoco parece saber cambiar de registro: escribe como habla, y no habla ni con decoro ni adaptándose a un nivel propio de la formalidad expresiva. Por supuesto no recurre a tecnicismos.

Ejercicios de aplicación. Página 105

4. Varios compañeros de clase pondrán palabras, pictograma a pictograma, a las historietas dibujadas. Procederemos de la siguiente manera. Dos alumnos saldrán fuera del aula. El profesor invitará a un alumno de los presentes a narrar, describir y comentar las viñetas; no dará ninguna consigna más. Después intervendrá otro alumno de clase. A continuación el profesor intervendrá y explicará con matices y algunas palabras cultas una de las historietas. De inmediato llamará, uno a uno, a los alumnos que salieron del aula y pedirá que narren una de las historietas. Una vez escuchadas las dos versiones, solicitará que dos alumnos más, presentes durante todo el proceso, uno de los que intervino en la primera ronda y otro nuevo, repitan el ejercicio.

De esas intervenciones vamos a intentar extraer conclusiones de algunas de las variedades sociolingüísticas y dialectales empleadas: si es español o argentino, si el hablante cuidó su expresión, si se manifestó correctamente, si narró con precisión, si varió su vocabulario y habló con propiedad, si se conformó con ser coloquial.

- Respuesta libre.

Ejercicios de aplicación. Página 127

5. Comenta las características relevantes del código idiomático del texto «Bando».

Entre otras características del registro culto que peculiariza este texto, podemos resaltar las siguientes:

- La formalidad del bando, apreciable en su presentación, con el uso del vocativo que encabeza el texto: «madri-leños» (1)
- La ironía del comienzo del bando (con sentido humorístico), sobre una situación imposible: escribir después de muerto (1-2). es un rasgo que literaturiza, como homenaje al finado, el texto.

- El uso correctísimo de la lengua, tanto por su gramática como por el léxico empleado, manifiesta asimismo el nivel culto del autor: empleo del imperativo «permitid» (1), acabado correctamente en —d
- Utilización del humor, en recuerdo emocionado del viejo profesor: «Corren malos tiempos, sobre todo para mí...» (2-3)
- Léxico culto: «percance», «perspicaces», «catafalco»...
- Sin embargo, la metáfora «yo exhibía sonrisa de conejo» (6-7) es más propia de un nivel estándar medio o popular: no es adecuado a un ámbito formal; este giro procura humanizar al personaje e incidir en el humor en momentos trágicos
- Las alusiones históricas y las menciones metafóricas pertenecen al ámbito formal y a un registro culto: la mención de la tercera república española, expresiones como «enfundar el florete», etc. Se recordarán las fechas de los dos momentos históricos en los que España tuvo un régimen republicano: en el siglo XIX y en el siglo XX.
- La curiosa anfibología «sin que se interrumpa la circulación» al hablar de la muchedumbre y de un muerto es un rasgo del magnífico humor culto del texto; en mu-

chos casos, estamos ante muestras de un claro humor negro.

Actividades. Página 128

6. Coloca los tonos lisonjero, lírico, rústico, militar y práctico en estos ocho versos del parlamento de Cyrano.

- El texto original coloca estos cinco tipos de tono en el mismo orden en que se ha formulado la cuestión de este ejercicio: lisonjero, lírico, rústico, militar y práctico.

Actividades. Página 129

7. Te resultará sencillo indicar oralmente cuál de estos dos textos corresponde a un estilo amanerado y cuál, a un estilo pasota.

- El primer texto es pasota; el segundo, amanerado.

8. Ahora debes escribir tú tres textos, uno de nivel culto, otro de nivel medio o estándar y otro de nivel vulgar, con un contenido igual o similar. Cada texto no debe sobrepasar las quince líneas.

- Respuesta libre.

TEMA 6. La cohesión

Actividades. Página 132

1. En el diario *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, se pudo leer una breve crónica sobre las desafortunadas declaraciones de un concejal:

- Más que a pobreza de vocabulario, se debe a una precipitación impropia de la redacción y a falta de tiempo para corregir, así como a una falta de pericia en la redacción y a la inexistencia de autocritica o conocimiento del medio de divulgación. Parece más bien una broma que un texto real. Un texto nuevamente redactado sin repeticiones es éste: «Según fuentes próximas a los protagonistas, en la reunión se expresó el malestar por la incómoda situación que provocaron las manifestaciones de...». En la redacción original nos faltan datos, en efecto.

Actividades. Página 142

2. Explica este chiste o chascarrillo con terminología lingüística: metalenguaje, déixis.

- En esta conversación, se recurre a la utilización de la función metalingüística cuando el segundo participante corrige al primero la forma de su expresión. La corrección del orden de las personas mencionadas es una aplicación práctica del funcionamiento del código lingüístico castellano. Una de las reglas gramaticales del buen uso social del castellano estipula que el empleo del pronombre personal de primera persona («yo»), en una enumeración, debe aparecer al final. La sabiduría popular lo recoge en un dicho conocido: «El borracho delante para que no se espanten». De la nueva corrección del primer interviniente se deduce que no ha comprendido la función metalingüística, pues interpreta esa réplica como una corrección del contenido, es decir, en su función representativa; en esa malinterpretada función representativa, el «yo» mantiene su carácter deíctico, ya que –según el que ahora escucha– señala a la persona que habla. De ahí la confusión. El segundo interviniente, en realidad, quiere decir: «[Para ajustarte a la regla gramatical de la norma culta castellana, has de pronunciar] Juan, Ana y yo [si no, caerás en un registro inculto, vulgar. Y eso te lo indico con mi entonación exclamativa, que en la escritura se traducen a signos de admiración.

Actividades. Página 156

3. Analiza los mecanismos de cohesión textual en el artículo «Los amos del mundo», de A. Pérez-Reverte, que reproducimos en la página siguiente. Se trata de un artículo tan comprometido como visionario. Leído cuando se publicó (1998), resultó alarmista, mordaz, fuera de lugar y hasta de mal gusto para muchos lectores. Diez años después (2008) se cumplió su dramático vaticinio. He aquí el olfato y el atrevimiento de un periodista de raza.

Texto «Los amos del mundo»

Entre otros, se pueden señalar los siguientes rasgos y marcas de cohesión del texto:

- ♦ Repeticiones léxicas
 - o Palabras claves: dinero (14-15, 19, 49), economía (y su familia léxica: 11, 24, 39, 51, 65, 66) y finanzas/financiera (18, 23, 50)
- ♦ Repeticiones semánticas
 - o Sinónimos de la palabra clave: divisas (42-43), un duro (62), fondos (45-46, 56, 63)...
 - o Esfera conceptual
 - a) principal y casi exclusiva desde el punto de vista de los contenidos específicos: el mundo económico y financiero. Ejemplos: banco (3 lss., en tres ocasiones), bancarias (41), intereses, chollo...; fondos de alto riesgo, inversión, neoliberalismo, riqueza, especulan...
 - b) insultos a estafadores y embaucadores, con acumulación de sinónimos o cuasisinónimos: amos del mundo (titular), amos de la economía (65), hijos de... (2), esos fulanos (6), esos conductores (13), especuladores (22, 63, 67), reputados analistas, tiburones (18, 48)...
 - o Contrastes y cuasisinónimos: ganan, forrar (36), pelotazo (35), beneficio (54), frente a pierden (21, en dos ocasiones), perder (26), pérdidas (54), deuda (62)...
- ♦ Figuras retóricas de repetición
 - o Anáfora: Usted (1, en dos ocasiones, 4-5, 6, 12) encabezando cláusula sintáctica; Y entonces (45, 47, 53)
 - o Metáfora: esos conductores suicidas... (13-14)...
 - o Contraste: a doscientos por hora en un furgón, frente a silla de ruedas (14-17)
- ♦ Marcas endofóricas

o Anáforas: repetición insistente del pronombre «ellos» (1, 4, 7, 21, 36), referido a los amos, los estafadores...; otras formas anafóricas: «su futuro y el de sus hijos» [de usted, lector] (3), «quienes» (4), «atropellarlo» [a usted, lector] (15), «Eso es lo que viene» (62)

- ♦ Eje verbal temporal: predominio del presente en los párrafos I y II. En el III se da entrada al futuro: «Nadie perdonará un duro...», «nunca faltarán fondos», y regresa al presente. Éste es el vaivén de la temporalidad como eje de la progresión temática (como prevención y alarma): presente – futuro – presente
- ♦ Conectores: «Y de pronto» (43), «Y entonces» (45, 47, 53). La estructura está marcada por las formas empleadas en el inicio de cada párrafo:
 - párrafo I: «Usted» (anáfora de repetición, en el sentido estructural y organizativo, y deíxis)
 - párrafo II: «Y de pronto...Y entonces...» (conectores y anáfora de repetición)

– párrafo III: «Eso» (Anáfora de sustitución, en el sentido endofórico)

Actividades. Página 157

4. En un periódico se publicó un reportaje sobre la inexistencia de veranos solidarios en países en vías de desarrollo protagonizados por estudiantes del bachillerato español. Redacta una carta al director del periódico, de no más de 400 palabras, en la que emplees dos conectores de orden del discurso y dos que indiquen oposición y uno más de reformulación. Una vez acabado tu texto, lo entregarás a un compañero de clase para que señale en tu escrito un tipo de marcas de cohesión léxica y otro tipo de marcas de cohesión gramatical.
 - Respuesta libre.

TEMA 7. Comentario crítico. Valoración y opinión

Ejercicios de aplicación. Página 167

I. Comenta oralmente el siguiente texto:

Texto «La educación, padres»

Apuntamos algunas consideraciones que se pueden tener en cuenta en el comentario oral del texto.

- “Educación” es una palabra inventada, muy expresiva, basada en una falta de ortografía (y de pronunciación) para llamar la atención: es la fusión de “educa” + “acción”.
- Merece la reflexión, por un lado, la parte envolvente al decálogo (la entradilla y la conclusión) y, por otro, el propio decálogo del juez Calatayud.

El alumnado debe comentar si lo que recoge el juez es una situación que ellos mismos, o algunas personas conocidas, viven, y si piensan que crear seres caprichosos y egocéntricos es recomendable para el futuro de ellos mismos y de quienes les rodean. La conclusión debe tender a la concienciación de los estudiantes de que educarse en el esfuerzo favorece que sepamos afrontar las adversidades y no sucumbir a la frustración o, peor aún, a la protesta violenta, a la delincuencia... El alumnado expondrá si este pronóstico es alarmante, excesivo o no.

El efecto bumerán que se menciona al final del texto se refiere a que los padres que maleducan a sus hijos sufrirán las consecuencias de la mala educación de sus propios hijos, que sólo les producirán insatisfacciones y motivos de infelicidad.

Actividades. Página 168

2. La señal de estacionamiento reservado para personas con discapacidad motora reconocida oficialmente se nos ha hecho familiar. Sin embargo, una reserva para señoras, como ocurre en algunos lugares de Zaragoza, nos parece insólita. Manifiesta tu opinión sobre estas plazas de estacionamiento reservadas a señoras.

- Respuesta libre.

Para facilitar la reflexión y la respuesta, se puede añadir el siguiente dato. En Zaragoza circulaba el rumor de que la señal de estacionamiento reservado para señoras se había generado para que las mujeres pudieran colocar cómodamente las compras, o bajar y subir con espacio suficiente a personas con discapacidad o a bebés y sus carritos, etc. Nunca se oyó en la capital maña que las señoras necesitaran más espacio para aparcar sus vehículos, debido, tal vez, a una supuesta impericia en el manejo del coche.

3. Lee el manuscrito que se reproduce. Se trata de unas respuestas a un examen. Procede tú a valorar la forma y presentación del texto. Comenta con brevedad si el estudiante ha producido un texto respetuoso con las características de un texto bien construido.

- Merece la pena leer con detenimiento y atención el manuscrito que se nos presenta como resultado de las respuestas de una prueba escrita.
- Con estas respuestas quizás no sabremos adivinar muy bien cuáles podrían haber sido las preguntas o los supuestos para desarrollar.
- Fijémonos en los tachones, las comillas de una línea en relación con la superior, colocadas para no repetir lo escrito, que casualmente es idéntico, las flechas, el uso perpendicular de la escritura en los márgenes del folio ¿para ahorrar?!... y los contenidos en sí y su redacción.
- Además el examinando no colocó nombre –aunque, a buen seguro, no será complicado identificarlo para el profesor– y la despedida no tiene desperdicio: reclama perdón, solicita indulgencia y pregunta por el momento de las notas. Es una prueba más del optimismo vital de algunos adolescentes inconscientes de su quehacer.

Actividades. Página 169

4. Da tu opinión sobre el contenido del texto «Marketing», sin entretenerte en la valoración.

Texto «Marketing»

Ofrecemos algunas ideas para su utilización en la parte de opinión de nuestro comentario.

- En primer lugar, nos urge definir con propiedad la palabra mentir. Mentir es falsear la realidad con intención de engañar al que recibe nuestro mensaje, esto es, se trata de decir o aparentar lo contrario de lo que se sabe que es. No debemos confundir la mentira con un error de apreciación, un lapsus, una imprecisión por ignorancia o por relajación... Para que haya mentira debe concurrir la intención de engañar a otro.
- La finalidad de la publicidad es vender productos o hacer que se utilicen los servicios anunciados. Ello no justifica nunca la mentira, que es moralmente rechazable. La publicidad es una de las fórmulas posibles del marketing (o mercadotecnia) como estrategia comercial amplia.

Toda persona culta sabe que la publicidad procura persuadir al posible comprador o usuario para que dedique su dinero o sus bienes al consumo. Toda persona madura reconoce los ardis psicológicos –los argumentos emo-

cionales, por ejemplo— que la publicidad destina a influir en la respuesta comercial del receptor por medio de razonamientos o supuestos especialmente emotivos. Todo ello lo debemos tener en cuenta para protegernos de la manipulación excesiva o para conjurar los peligros del consumismo compulsivo o inadecuado a nuestras posibilidades económicas.

— La técnica del consejo de una persona popular, o incluso famosa, ha surtido efecto en el ámbito comercial, pero su incursión ha de llevarse a cabo fuera del formato convencional de la publicidad. Un director de cine recién galardonado puede dejar caer que un determinado musical

que ahora se presenta en Londres es una maravilla de espectáculo total, y muy entretenido, como nunca él había visto en su dilatada vida profesional ni en Broadway, y que ahora hay viajes baratísimos a la capital inglesa; esta declaración hecha en una entrevista televisada posiblemente hará que aumenten las solicitudes a agencias de viajes que organizan un paquete de fin de semana a la capital inglesa con entradas para el promocionado musical. Se podría tratar de una publicidad enmascarada, puesto que parece una manifestación desinteresada y es una promoción real llevada a cabo por un emisor interpuesto —el director de cine— que ha sido contratado —pagado— para tal efecto.

Lengua
castellana

TEMA 1. El verbo

Ejercicios de aplicación página 199

1. Construye una oración en la que los siguientes infinitivos sean sustantivos:

Me gustan los amaneceres.

No he hecho mis deberes.

En la excursión a la sierra he aprendido cantares tradicionales.

Tiene unos andares desgarrados.

El saber no ocupa lugar.

2. Comprueba qué morfema de número reciben al pasarlos al plural.

- Cuando es posible su construcción en plural, los infinitivos sustantivados reciben el morfema de plural “-es”, propio de los sustantivos.

Ejercicios de aplicación página 203

1. Clasifica las siguientes perífrasis verbales:

En cuanto los niños llegaron al campo, echaron a correr de un lado para otro.

Perífrasis aspectual incoativa.

El abuelo estuvo durmiendo toda la tarde en el sofá.

Perífrasis aspectual durativa.

No ha dejado de llover en toda la noche.

Perífrasis aspectual terminativa o perfectiva.

Los estuve esperando toda la tarde.

Perífrasis aspectual durativa.

Suelo merendar un café con leche.

Perífrasis aspectual reiterativa.

2. Distingue en las siguientes oraciones las perífrasis verbales de las construcciones de infinitivo. Explica cómo las has distinguido:

- Volviste a cometer las mismas faltas.

Perífrasis aspectual reiterativa.

El verbo “volver” ha perdido su significado original, se ha convertido en un auxiliar, por lo que podríamos suprimirlo sin que se altere el significado básico de la oración: “Cometiste las mismas faltas”.

- Voy para ver las Fallas.

No hay perífrasis, es una construcción de infinitivo con valor final. El verbo “ir” mantiene su significado de verbo de movimiento. Si lo suprimimos, la oración pierde su significado: “Veo las Fallas”.

- Te tengo dicho que no llames tan tarde.

Perífrasis aspectual perfectiva. El verbo tener ha perdido su significado original, se ha convertido en un auxiliar, por lo que podríamos suprimirlo sin que se altere el significado básico de la oración: Te he dicho que no llames tan tarde”.

- Pedro va a trabajar en bicicleta.

No hay perífrasis, es una construcción de infinitivo. El verbo “ir” mantiene su significado de verbo de movimiento. Si lo suprimimos la oración pierde su significado: “Pedro trabaja en bicicleta”.

“En bicicleta” es un complemento del verbo “ir”, no de “trabajar”.

Ejercicios de aplicación página 211

1. Descompón los siguientes verbos en monemas según el modelo:

había reunido: 1ª o 3ª persona del singular del pretérito pluscuamperfecto de indicativo del verbo “reunir”.

hab- ía: verbo auxiliar
lexema morfema de tiempo,
 aspecto y modo

re	un-	i-	do
prefijo	lexema	vocal temática	morfema de participio

saltábamos: 1ª persona del plural del pretérito imperfecto de indicativo del verbo “saltar”

salt-	a-	ba	mos
lexema	vocal temática	morfema de tiempo, aspecto y modo	morfema de número y persona

soñarías: 2ª persona del singular del condicional simple del verbo “soñar”.

soñ	a-	ría-	s
lexema	vocal temática	morfema de tiempo, aspecto y modo	morfema de número y persona

endulzan: 3ª persona del plural del presente de indicativo del verbo “endulzar”.

en-	dulc-	a-	n
prefijo	lexema	vocal temática	morfema de número y persona

descuido: 1ª persona del singular del presente de indicativo del verbo “descuidar”.

des-	cuid-	o
prefijo	lexema	morfema de número y persona

contraindicó: 3ª persona del singular del pretérito perfecto simple de indicativo del verbo “contraindicar”.

contra	indic-	ó
prefijo	lexema	morfema amalgamado de tiempo, aspecto, modo, número y persona.

predestinados: participio del verbo “predestinar”. Al funcionar como adjetivo, incorpora los morfemas de género y número, siempre en concordancia con un sustantivo.

pre-	destin-	a	-d	-o	-s
prefijo	lexema	vocal temática	morfema de participio	morfema de género	morfema de número

retomaréis: 2ª persona del plural del futuro imperfecto de indicativo del verbo “retomar”.

re-	tom	-a	ré-	is
prefijo	lexema	vocal temática	morfema de tiempo, aspecto y modo	morfema de número y persona

acortando: gerundio simple del verbo “acortar”.

a-	cort-	a-	ndo
prefijo	lexema	vocal temática	morfema de gerundio

imbuida: participio del verbo “imbuir”. Al funcionar como adjetivo, incorpora los morfemas de género y número, siempre en concordancia con un sustantivo.

imbu	i-	d-	a
lexema	vocal temática	morfema de participio	morfema de género

he sentido: 1ª persona del singular del pretérito perfecto compuesto de indicativo del verbo “sentir”.

he: verbo auxiliar.

forma irregular de 1ª persona del presente de indicativo del verbo “haber”.

sent-	i-	do
lexema	vocal temática	morfema de participio

encogías: 2ª persona del singular del pretérito imperfecto de indicativo del verbo “encoger”.

en-		cog-	ía s
prefijo	lexema	morfema de tiempo, aspecto y modo	morfema de número y persona

Ejercicios de aplicación página 215

1. Indica el valor del subjuntivo en el párrafo. ¿Con qué elementos textuales se refuerza este valor?

Ahora bien, es posible que esta poesía preocupada por problemas que ya no son los de la pura belleza, pierda en calidad lo que gane en capacidad de comunicación. Pero quizá merezca la pena. Quizá esta poesía de cuño social sea como un nuevo romanticismo, y, como éste, llegue a lograr lo que hace treinta años se hubiese juzgado una quimera: hacer popular la poesía. José Luis Cano *Antología de la nueva poesía española*. 4ª Ed. Gredos, Madrid 1978. Págs. 16 y 17.

El subjuntivo aparece en el texto para marcar la modalidad dubitativa. José Luis Cano se distancia de lo que enuncia, no está convencido de las ideas que expresa. Los modalizadores de duda: “es posible” y “quizá” son también marcas de modalidad dubitativa.

2. Indica el valor del subjuntivo en el párrafo. ¿Con qué elementos textuales se refuerza este valor?

Quien sepa la respuesta, que levante la mano.

El subjuntivo convierte el antecedente del relativo en hipotético o virtual. No sabemos si existe alguien que sepa la respuesta.

No abras la puerta a quienquiera que sea.

El subjuntivo sustituye al imperativo en las oraciones exhortativas negativas. El segundo subjuntivo convierte al antecedente del relativo en hipotético o virtual. No sabemos quién puede venir.

Aunque tenga sueño me quedaré a estudiar.

El subjuntivo marca la virtualidad de la acción, es posible que tenga sueño pero no sé si lo tendré.

Como llueva, no subiremos a esquiar.

“Como” más subjuntivo introduce una condicional. Si llueve, no subiremos a esquiar.

Necesito una persona que me ayude con el trabajo de historia.

El subjuntivo convierte el antecedente del relativo en hipotético o virtual. No sabemos qué persona me podría ayudar.

Ejercicios de aplicación página 217

1. Corrige los errores en las siguientes oraciones exhortativas.

No llamados por el móvil, que es muy caro.

No os llaméis por el móvil, que es muy caro.

Sientensen.

Siéntense.

No corred por los pasillos.

No corráis por los pasillos.

Iros a freír puñetas.

Idos a freír puñetas.

Comprarlo vosotros porque no tengo tiempo.

Compradlo vosotros porque no tengo tiempo.

Comportensen y no hagan ruido.

Compórtense y no hagan ruido.

2. Escribe correctamente las siguientes formas verbales:

Algunas de ellas estaban escritas correctamente.

síganos	levántate	rendíos	póngame
levantaos	ponme	estúdiatelo	
déme	preguntole	díselo	preséntase
selo	sentémonos	acordaos	dile
dínoslo	explicárselo	servirlo	v a c u n a -
dlos	váyase	vístete	póngame

Ejercicios de aplicación. Páginas 220 y 221

1. Consulta en una gramática por qué son defectivos los siguientes verbos: **atañer**, **balbucir**, **concernir** y **soler**.

- **Atañer**: es defectivo porque sólo se conjuga en las terceras personas, en todos los tiempos.
- **Balbucir**: es defectivo. No se usa el presente de subjuntivo ni la primera persona del singular del presente de indicativo. Todas estas formas se suplen con las correspondientes del verbo balbucear.
- **Concernir**: sólo se usan las terceras personas de todos los tiempos y el infinitivo, gerundio y participio.
- **Roer**: No suele utilizarse en la primera persona del presente de indicativo, aunque la RAE no lo consideran defectivo y recoge hasta tres formas para esta persona (roo, roigo o royo). Esta irregularidad pasa al presente de subjuntivo (roa, roiga o roya, etc.).
- **Soler**: Se utiliza en infinitivo, presente e imperfecto, tanto del indicativo como del subjuntivo.

2. Comenta el uso del subjuntivo en los siguientes versos de Neruda.

[...]

Hay que dejar que baile la belleza
con los galanes más inaceptables.
entre el día y la noche:
no la obliguemos a tomar la píldora
de la verdad como una medicina.

¿Y lo real? También, sin duda alguna,
pero que nos aumente,
que nos alargue, que nos haga fríos,
que nos redacte
tanto el orden del pan como el del alma.

[...]

Pablo Neruda. *Memorial de Isla Negra*. V, “Sonata crítica”, (1964) Madrid 2004, Visor.

Los dos primeros presentes de subjuntivo: “baile” y “obliguemos” tienen un valor exhortativo.

Los otros presentes de subjuntivo: “aumente”, “alargue”, “haga” y “redacte” tienen un valor desiderativo.

3. Analiza el uso y valor de las formas verbales en el siguiente fragmento de *El Hacedor*.

- El recuerdo era así. Lo había injuriado otro muchacho y él había acudido a su padre y le había contado la historia. Éste lo dejó hablar como si no escuchara o no comprendiera y descolgó de la pared un puñal de bronce, bello y cargado de poder, que el chico había codiciado furtivamente. Ahora lo tenía en las manos y la sorpresa de la posesión anuló la injuria padecida, pero la voz del padre estaba diciendo: “Que alguien sepa que eres un hombre”, y había una orden en la voz. La noche cegaba los caminos; abrazado al puñal, en el que presentía una fuerza mágica, descendió la brusca ladera que rodeaba la casa y corrió a la orilla del mar, soñándose Ajax y Perseo y poblando de heridas y de batallas la oscuridad salobre.

Jorge Luis Borges. *El Hacedor*. Alianza Editorial, Madrid 2005.

- Los pretéritos imperfectos (era, tenía, cegaba, presentía, rodeaba) aparecen en la parte descriptiva del texto narrativo.
- Los pluscuamperfectos (había injuriado, había acudido, había contado, había codiciado) expresan acciones anteriores al momento de la conversación con el padre.
- Los pretéritos perfectos (dejó, descolgó, anuló, descendió, corrió) se utilizan para narrar las acciones puntuales del pasado.
- Los imperfectos de subjuntivo (escuchara, comprendiera) tienen un valor modal hipotético, aparecen exigidos por la proposición introducida por “como si”.
- “Estaba diciendo” es una perífrasis aspectual durativa.
- En la parte en que se reproduce la voz del padre, aparecen dos verbos:
 - “sepa”: presente de subjuntivo con valor de mandato “eres”: presente de indicativo, propio de la descripción.
- “Abrazado” es un participio concertado en función de predicativo.
- “Soñándose” y “poblando” son dos gerundios que expresan acciones coincidentes con el verbo principal.

4. Analiza las formas verbales de la siguiente rima de Gustavo Adolfo Bécquer. Es conveniente que previamente la ordenes deshaciendo el hipérbaton.

Sabe si alguna vez tus labios rojos
quema invisible atmósfera abrasada,
que el alma que hablar puede con los ojos
también puede besar con la mirada.

Si alguna vez invisible atmósfera abrasada quema tus labios rojos, sabe que el alma que puede hablar con los ojos también puede besar con la mirada.

- quema: presente de indicativo.
- sabe: imperativo (sabe tú).
- puede hablar y puede besar: perífrasis modales de posibilidad.

5. Señala el valor estilístico de los tiempos verbales de esta biografía. ¿Por qué aparece el futuro imperfecto al final del fragmento?

Santiago Ramón y Cajal nace en 1852 en Petilla de Aragón, enclave navarro en la provincia de Zaragoza. El joven Cajal, rebelde y aventurero, es el mayor de cuatro hermanos que crecen en varias localidades aragonesas a las que la familia iba llegando tras los cambios de destino de su padre, Justo Ramón Casasús. Cajal estudia Medicina en Zaragoza entre 1870 y 1873, alternando su vocación por el dibujo, la lectura de Filosofía y su afición al gimnasio. Su padre consigue la plaza de profesor de Disección de la Universidad de Zaragoza. Padre e hijo pasan largas jornadas en una pequeña sala de disección entre cadáveres. Cajal hace los dibujos para un atlas de anatomía de su padre.

Nada más terminar la carrera es llamado a filas y decide presentarse a las oposiciones de médico militar. Con el afán de aventura de sus 22 años y el reciente ascenso a capitán, es destinado a una Cuba en guerra donde el paludismo y los desencuentros personales le obligan a regresar a Zaragoza en 1875, enfermo, abatido y de civil.

Santiago Ramón y Cajal retoma su carrera académica para satisfacción de su padre. Se costea su primer microscopio, inicia su doctorado y comienza su carrera como profesor auxiliar de anatomía en la universidad. Ejerce como practicante, aunque huye de la medicina asistencial, y en 1879 es nombrado director del Museo Anatómico de Zaragoza. Ese mismo año se casa con Silveria Fañanas, mujer con quien tendrá siete hijos y compartirá toda su vida. [...]

La biografía utiliza el presente histórico como recurso para acercar la vida del investigador al lector. El presente obliga

al uso del futuro (tendrá y compartirá) para la narración de hechos posteriores, aunque también sean hechos del pasado. Si la biografía hubiera utilizado los tiempos del pasado, estas acciones se expresarían en condicional (tendría, compartiría).

6.

-La tarde está linda, mamá; hoy no siento ninguna fatiga, no he tosido desde esta mañana... ¿Ves? Respiro muy bien, y creo que pronto estaré buena. Déjame ir a Palermo: no es día de corso y el paseo me pondrá mejor... te lo aseguro.

La madre contempló a la hija con su angustiosa mirada de siempre, y un rayo de esperanza brilló en aquellos ojos. Sobre la demacración terrosa del rostro de la joven, aparecía difundida una leve aurora; las pupilas tenían resplandores más intensos, y todo el semblante ostentaba inusitada animación, cual si en aquel organismo, corroído por la tisis, comenzara a realizarse una resurrección milagrosa.

Darío Herrera *La nueva Leda*. (1901) En *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya). Madrid 2003.

6.1 El cuento se inicia con la petición de la hija en estilo directo, ¿Cómo se refleja esta circunstancia en los tiempos verbales utilizados?

- La petición aparece con un imperativo (déjame), que es la forma propia en que debe expresarse el mandato en el estilo directo.

6.2 Analiza el uso, la forma y el valor de las formas verbales del primer párrafo.

- está: presente, propio de la descripción.
- siento: presente actual, la acción coincide con el momento de la enunciación.
- he tosido: pretérito perfecto compuesto, expresa una acción concluida dentro de la unidad temporal en la que se haya el hablante.
- ¿Ves?: presente de indicativo, se utiliza para captar la atención del receptor.
- respiro: presente actual, la acción coincide con el momento de la enunciación.
- creo: presente actual, además el verbo tiene un valor modalizador.
- estaré: futuro imperfecto porque la acción ocurrirá en el futuro.
- déjame: imperativo.
- es: presente descriptivo.

- pondrá: futuro imperfecto porque la acción ocurrirá en el futuro.
- aseguro: presente actual; es un verbo preformativo: la acción se cumple en el momento de enunciarla.

6.3 Analiza la oposición perfecto e imperfecto del segundo párrafo.

Al abandonar el estilo directo, el relato retoma los tiempos del pasado propios de la narración.

Los pretéritos perfectos simples (contempló, brilló) aluden a las acciones puntuales narradas.

Los pretéritos imperfectos (aparecía, tenían, ostentaba) se usan para la descripción.

6.4 La última forma verbal es una perífrasis, clasifícala. ¿Por qué aparece en subjuntivo?

“Comenzara a realizarse”: es una perífrasis aspectual incoativa. La acción de la curación de la tuberculosis se inicia. Sin embargo, al expresarla en subjuntivo, la curación es hipotética, deseable, pero no real. El uso del subjuntivo funciona como anticipación del desenlace del cuento, que acaba con la muerte de la muchacha esa misma tarde.

7. Explica las diferencias de significado que se derivan de la oposición indicativo y subjuntivo en los siguientes ejemplos:

A)

Como no encuentre la referencia, entregaré el trabajo sin ella.

Como no encuentro la referencia, entregaré el trabajo sin ella.

En la segunda oración, el indicativo señala que el emisor no va a continuar la búsqueda. En la primera, como la búsqueda va a continuar aún es posible encontrar la referencia, por lo que la acción de entregar el trabajo sin la referencia es virtual y no real.

B)

Si llama, le dices que he salido.

Si llamase, le dices que he salido.

En la primera, el hablante considera alta la posibilidad de que lo llamen. En la segunda, el hablante utiliza el subjuntivo porque considera poco probable que lo llamen.

C)

Temo que repetirá el curso.

Temo que repita el curso.

En la primera oración el hablante considera más probable que ocurra lo que teme que en la segunda.

D)

Buscan a una persona que haya visto lo ocurrido.

Buscan a una persona que ha visto lo ocurrido.

En la primera oración la persona es hipotética o virtual (relativo más subjuntivo). No sabemos si esa persona existe. En la segunda oración sí que existe el testigo presencial, aunque no se sepa quién es.

E)

Aunque no estuviera, le tenías que haber dejado un mensaje.

Aunque no estaba, le dejé un mensaje.

En la primera concesiva el subjuntivo indica que el obstáculo es hipotético.

En la segunda concesiva el indicativo confirma la existencia real del obstáculo.

F)

No sabía que necesitaba el coche.

No sabía que necesitara el coche.

En la primera oración la necesidad de usar el coche es real.

En la segunda es una necesidad hipotética.

TEMA 2. Las palabras invariables

Ejercicios de aplicación página 231

1. Distingue los adjetivos de los adverbios en las siguientes oraciones. Indica la función sintáctica que realizan adverbios y adjetivos.

- Condujo medio dormida.
Adjetivo, C. predicativo
- Condujo muy deprisa.
Adverbio, CCM
- Todos llegaron muy cansados.
Adjetivo, C. predicativo
- Todos llegaron tarde.
Adverbio, CCM
- No hace falta que hables tan alto.
Adverbio, CCM
- Juan es muy alto.
Adjetivo, atributo
- Además de las palabras subrayadas, aparecen los adverbios “**muy**” y “**tan**”, que son morfemas de grado, y el adverbio modalizador “**no**”.

2. Distingue los adjetivos de los adverbios en las siguientes oraciones. Indica la función sintáctica que realizan adverbios y adjetivos.

Iba detrás de ti.
Ese coche tuyo siempre está estropeado.
Caminaba delante de mí cuando se cayó.
María se sentaba a mi lado.
Se abalanzó encima de ella.

3. Subraya en los siguientes ejemplos los adverbios, las locuciones adverbiales y los modalizadores oracionales. Clasifícalos según la función que realizan.

- I
El vano ayer engendrará un mañana
vacío y ¡por ventura! pasajero.
“por ventura”: locución adverbial, es un modalizador oracional desiderativo.
- II
Seguramente, a muchos lectores, les parecerá extraña
Adverbio
esta introducción.

Sencilla y llanamente, los carteles con que decoraron el aula

Adverbios

son una estupidez.

Norma: cuando se coordinan dos adverbios acabados en -mente, sólo el segundo mantiene la terminación en -mente.

Lamentablemente, la ley no admite excepciones.

Adverbio

Por favor, estudiaos la conjugación.

Modalizador oracional

Ese asunto, honradamente, tiene difícil solución.

Adverbio

Funcionan todos como modalizadores oracionales porque reflejan la actitud del hablante. No complementan al verbo de la oración, sino que valoran el enunciado o expresan la actitud del hablante ante lo que se dice.

4. Localiza los adverbios y clasifícalos en pronominales y nocionales.

1. Los atletas a duras penas llegaron a la meta.

Locución adverbial. Equivale a un adverbio nocional.

2. Bastante tenía encima mi pobre amiga.

Adverbio nocional

3. Soy consciente de lo que siempre supuse para ti.

Adverbio nocional

4. Ya hay ley contra la violencia de género; sólo hace falta

Adverbio nocional

Adverbio nocional

aplicarla.

5. Indica la categoría gramatical y la función sintáctica de los cuantificadores que aparecen en las siguientes oraciones.

• Ya tengo bastantes problemas.

Determinante cuantitativo

• Lo quiero todo.

Pronombre, CD

• Pedro habla mucho.

Adverbio, CCCantidad

• Vivió mucho tiempo.

Determinante cuantitativo

• Vivió mucho.

Adverbio, CCCantidad

Ejercicios de aplicación página 233

1. Sustituye las locuciones prepositivas por una preposición simple.

Vinieron para ver las fiestas.

Según lo pactado nos volvemos a reunir hoy.

Llegaron tarde por el tráfico.

Encontraron el piso mediante una agencia.

Ejercicios de aplicación página 237

1. Distingue entre conjunciones subordinantes y coordinantes en el siguiente texto:

[...] Hay un amplio consenso entre los historiadores serios sobre el carácter esencialmente exterminador del movimiento rebelde. No sólo Franco, sino Queipo, Mola y bastantes militares y civiles más, coincidieron en dar a su actuación un decidido impulso asesino que fue bendecido por la Iglesia. El nacional catolicismo dio pie a la buena conciencia de aquellos asesinos sistemáticos. También es fácil coincidir en que no admite discusión la responsabilidad -investigada, pero también reconocida por muchos de sus protagonistas- de la Internacional Comunista en las decisiones que condujeron, por ejemplo, a la matanza de Paracuellos. [...]

Sin embargo, permanece en el aire una opinión generalizada que atribuye inocencia en torno a las posiciones

de otros grupos políticos que, a lo más, cargan con la culpa de haber practicado una violencia ciega, espontánea y de respuesta, pero nunca de haber desarrollado esa violencia de forma científica y genocida. Dirigentes anarquistas y del POUM son, por lo general, los beneficiarios de esa benévola opinión generalizada. [...]

Sin embargo, los hechos parecen ir por otro lado. Basta leer la prensa de la época para comprobar que desde *Solidaridad Obrera* o *La Batalla* se hacían llamamientos directos al exterminio de religiosos o de burgueses. Hay incluso testimonios que avalan que la FAI, la rama pistolera del anarquismo, tenía en Barcelona un plan sistemático de eliminación de personas antes de que se produjera la sublevación del 18 de julio de 1936. [...]

Jorge M. Reverte *El País*, 3-12-2008

- Las conjunciones subordinantes aparecen enmarcadas y las coordinantes, subrayadas.

Los “que” que aparecen en el texto sin marca tipográfica son pronombres relativos.

2. Haz un listado con las interjecciones más usuales en los cómics.

- ¡Cáspita! ¡Zas! ¡Ostras! ¡Aj! ¡Oh! ¡Arrea! ¡Ajá! ¡Bah! ¡Ay! ¡Cielos! ¡Rayos! etc.

TEMA 3. Las oración compuesta

Ejercicios de aplicación página 243

1. Subraya los verbos en forma personal y clasifica las siguientes oraciones en simples y compuestas. En las compuestas, indica mediante paréntesis las diferentes proposiciones que las forman y subraya los nexos que las relacionan.

1. [Me preocupa (que Javier no encuentre trabajo).] Oración compuesta.
2. [(Cuando llegué) ya se habían ido.] Oración compuesta.
3. Puedo escribir los versos más tristes esta noche. (Neruda)
Oración simple.
4. [(Nieve) o (truene)] , [saldremos]. Oración compuesta.
5. Los resultados electorales han sido desalentadores. Oración simple.

2. Clasifica las oraciones compuestas anteriores en coordinadas y subordinadas.

1. Subordinada sustantiva.
2. Subordinada adverbial.
4. Dos coordinadas disyuntivas y una yuxtapuesta.

3. Segmenta las oraciones del siguiente microcuento de Alejandro Jodorowsky (Ed. Siruela, Madrid 2003). Para ello sigue el orden que has aprendido en la lección.

- [Una vez le preguntaron a un guerrero invencible (por qué se paseaba por las calles con un aire tan humilde).] [Mostró una mano extendida] y [contestó:“(Mis dedos son cinco señores).] Estos cinco señores se inclinan ante mí”. Fue cerrando la mano hasta convertirla en un puño.“(Cuanto más humildes se hacen), más fuerza me dan”.]

4. Las siguientes oraciones son yuxtapuestas, indica si se establece entre ellas una relación de coordinación, de subordinación o si caben ambas interpretaciones.

1. He terminado, me voy a casita. **Relación de subordinación. Consecutiva.**
2. Les ruego me perdonen. **Relación de subordinación. Sustantiva de CD.**

3. Recogió sus cosas; no dijo nada; salió de la casa; no sabemos más. **Coordinadas copulativas, también se pueden interpretar la última como subordinada adverbial consecutiva.**

4. No te enteras de nada, pareces tonto. **Relación de subordinación. Consecutiva.**

5. Es un chico sensato: no comete imprudencias. **Relación de subordinación. Causal**

5. Describe los siguientes versos de A. Machado, sustituyendo las proposiciones yuxtapuestas por proposiciones introducidas por nexos.

- En el corazón tenía la espina de una pasión y logré arrancármela un día, por lo tanto ya no siento el corazón.

Ejercicios de aplicación página 246

1. Cita el nexo que aparece con más frecuencia en las siguientes oraciones:

Clases	Nexo
Copulativas	y
Disyuntivas	o
Adversativas	pero
Explicativas	es decir
Distributivas	Unos... otros

2. Identifica las proposiciones coordinadas de las siguientes oraciones y clasifícalas.

1. [Vicente Aleixandre nació en Sevilla en 1898] y [pasó su infancia en Málaga].
Coordinadas copulativas.
2. [Fuimos un país de emigrantes hasta ayer], pero [hoy contemplamos con altivez a nuestros extranjeros].
Coordinada adversativa.
3. [Yo fui loco] y [ya soy cuerdo]. (*Don Quijote*, Cervantes)
Coordinadas copulativas.
4. Los hombres han nacido los unos para los otros.
[Instrúyelos] o [sopórtalos]. (Marco Aurelio)
Oración simple, la primera. Coordinadas disyuntivas, las segundas.
5. [Pedro es apicultor], es decir, [se dedica al cuidado de las abejas].
Coordinada explicativa.

6. [Yo, señor, no soy malo] aunque [no me faltarían motivos para serlo]. (*La familia de Pascual Duarte*, Cela)
Coordinada adversativa.
7. [Unos me enviaron mensajes], [otros me felicitaron por teléfono].
Coordinadas distributiva.
8. ¿[Vienes al cine] o [te quedas en casa]?
Coordinadas disyuntivas.
9. Ni os amo], [ni os odio].
Coordinadas copulativas.
10. [La prosperidad hace amistades] y [la adversidad las prueba].
Coordinadas copulativas.
11. [Le Courbusier nació en Suiza], aunque [se estableció muy pronto en París].
Coordinada adversativa.

3. Identifica las proposiciones coordinadas de los siguientes fragmentos y clasifícalas:

1. [Hermana Marica,
mañana, (que es fiesta),
no irás tú a la amiga]
[ni iré yo a la escuela.] (Góngora)

Son dos coordinadas copulativas; en la primera coordinada se inserta una subordinada adjetiva.

2. Caminante, [no hay camino,
[sino estelas en la mar]]. (Machado)

Oración compuesta coordinada adversativa; en la segunda se elide el verbo haber.

2. Distingue entre las siguientes oraciones las sustantivas de sujeto y las sustantivas de CD. En alguna oración hay más de una subordinada.

1. Sólo sé (que no sé nada). (Sócrates)
O. Subordinada sustantiva de CD.
2. (Que hablen mal de uno) es espantoso, pero es peor (que no hablen). (Óscar Wilde)
Ambas son subordinadas sustantivas de sujeto.
3. Tales de Mileto dijo (que el fundamento del mundo era el agua).
O. Subordinada sustantiva de CD.
4. En estos tiempos los jóvenes piensan (que el dinero lo puede todo), algo que comprueban cuando se hacen mayores. (Óscar Wilde)
O. Subordinada sustantiva de CD.
5. En estos tiempos los jóvenes piensan (que el dinero lo puede todo), algo que comprueban cuando se hacen mayores. (Óscar Wilde)
O. Subordinada sustantiva de CD.
6. Me impresiona (que tenga esa cara).
O. Subordinada sustantiva de sujeto.
7. Se rumorea (que el Santander quiere vender Banesto).
O. Subordinada sustantiva de sujeto.
8. Confieso (que he vivido). (Neruda)
O. Subordinada sustantiva de CD.
9. Los emigrantes temen (perder sus puestos de trabajo).
O. Subordinada sustantiva de CD.
10. (Pasar el control antidopaje) es un fastidio.
O. Subordinada sustantiva de sujeto.

Ejercicios de aplicación página 254

1. Sustituye las oraciones subordinadas sustantivas por un elemento nominal.

1. Me gusta que me visites.
Me gustan tus visitas.
2. Creo que subirá el precio de la gasolina.
Lo creo. Creo esto.
3. Creo que subirá el precio de la gasolina.
Lo creo. Creo esto.
4. No sé si la película de Almodóvar ganará el premio.
No sé esto. No lo sé.
5. Pienso que todo puede mejorar.
Lo pienso. Pienso esto..

3. En el siguiente poema de León Felipe aparecen cinco proposiciones sustantivas y una adjetiva sustantivada, busca el nexo que las introduce y clasifícalas.

SÉ TODOS LOS CUENTOS

Yo no sé muchas cosas, es verdad.

Digo tan sólo (lo que he visto.)

Y he visto:

(que la cuna del hombre la mecen con cuentos,)

(que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos,)

(que el llanto del hombre lo taponan con cuentos,)

(que los huesos del hombre los entierran con cuentos,)

y (que el miedo del hombre...

ha inventado todos los cuentos.)
Yo no sé muchas cosas, es verdad,
pero me han dormido con todos los cuentos...
y sé todos los cuentos.

La primera: (lo que he visto.) es la subordinada adjetiva sustantivada en función de CD. El resto son subordinadas sustantivas de CD.

4. Las siguientes oraciones son interrogativas indirectas, señala el nexo y clasifícalas.

1. Ignoro qué ha pasado.
Subordinada sustantiva de CD.
2. Se desconoce quién será el ministro de Educación.
Subordinada sustantiva de CD.
3. No me acuerdo de qué le dije.
Subordinada sustantiva de complemento régimen.
4. No sé a qué atenerme.
Subordinada sustantiva de CD. La preposición “a” es exigida por el verbo atenerse y no por el verbo saber.

5. Transforma las siguientes oraciones en interrogativas indirectas

1. No sé dónde estudiaste.
2. Ignoro cuántos años tienes.
3. Todavía no sé si has encontrado trabajo.
4. Ignoro qué hora es.
5. No sé quién te acompaña.
6. Desconozco por qué no sales.

6. Segmenta las oraciones en las proposiciones que las forman y clasifica las subordinadas sustantivas.

1. La mitología griega explica (cómo se formó el mundo) y (cómo se instauró el orden cósmico).
Ambas son subordinadas sustantivas de CD.
2. Muchas veces comete injusticia (el que nada hace), no sólo (el que hace algo). (**Marco Aurelio**)
Ambas son subordinadas adjetivas sustantivadas en función de sujeto.
3. (Los que escriben con claridad) tienen lectores; (los que escriben oscuramente) tienen comentaristas. (**A. Camus**)
Ambas subordinadas son adjetivas sustantivadas en función de sujeto.

4. (Quien las sabe), las tañe. (*Don Quijote*, **Cervantes**)
Subordinada adjetiva sustantivada en función de sujeto.

5. El ajedrez enseña (que hay una relación directa entre esfuerzo y éxito).
Subordinada sustantiva en función de CD.

Ejercicios de aplicación página 260

1. Identifica las proposiciones adjetivas, subraya el sintagma nominal en el que se inscriben y di la función de éste.

1. Los alumnos (que han terminado) el examen están en el patio.
Sujeto
2. No me gusta la falda (que te has comprado).
Sujeto
3. Mi amiga, (que vive en Toledo), vino ayer.
Sujeto
4. Los votos (que llegaron por correo) fueron anulados.
Sujeto
5. La casa (donde nació) ha sido derribada.
Sujeto
6. Hemos rechazado los impresos (cuyos datos estaban incompletos).
CD
7. Me gusta el modo (como tratas a tus hijos).
Sujeto
8. El libro (del que hablas) no lo he leído.
CD
9. Todos (cuantos llegaron a la final) eran deportistas de élite.
Sujeto
10. Las familias (cuyas rentas sean bajas) recibirán una beca.
Sujeto
11. Los chicos (con los que fuimos al cine) eran nuestros amigos.
Sujeto

2. Indica la función de los relativos de las oraciones anteriores.

1. Sujeto
2. CD
3. Sujeto

4. Sujeto
5. CCL
6. Determinante
7. CCM
8. C. Rég.
9. Sujeto
10. Det.
11. CC Compañía

3. Clasifica las siguientes oraciones en adjetivas especificativas o explicativas y explica la diferencia semántica que hay entre ellas.

- Los trabajadores que conocían sus derechos fueron a la huelga.
Adjetiva especificativa
- Los trabajadores, que conocían sus derechos, fueron a la huelga.
Adjetiva explicativa

En la primera sólo han hecho huelga una parte de los trabajadores: aquellos que conocían sus derechos. En la segunda todos los trabajadores han ido a la huelga, porque todos conocían sus derechos.

4. Identifica el relativo de las siguientes oraciones y di cuál es el antecedente.

1. La maleta en **la cual** trajo la ropa Marta era mía.
El antecedente es “maleta”.
2. Vimos a Pedro, **el cual** parecía contento.
El antecedente es “Pedro”.
3. Este verano iré a Londres, **lo cual** me hace mucha ilusión.
El antecedente es toda la proposición principal: “Este verano iré a Londres”.

5. Localiza las subordinadas adjetivas. Clasifícalas en adjetivas o adjetivas sustantivadas y di la función de estas últimas.

1. Las únicas personas (que nos parecen sensatas) son
S. adjetiva
(las que opinan como nosotros.)
adj. sustantivada en función de atributo
2. (El que lee mucho) y (anda mucho), ve mucho y sabe mucho. (*Don Quijote*. Cervantes)
Ambas son S. adjetivas sustantivadas en función de sujeto. En la segunda se elide el pronombre relativo.

3. Experiencia es el nombre (que damos a nuestras equivocaciones).
Subordinada adjetiva. (O. Wilde)
4. (Quien lleva hombres por fuerza a la guerra), lleva por fuerza la flaqueza.
Sub. adj. sustantivada en función de sujeto (Quevedo)
5. Hay reproches (que alaban) y elogios (que vituperan.)
Ambas sub. adjetivas. (La Rochefoucauld)
6. La cultura es el modo (que el hombre tiene de situarse en el mundo).
Sub. Adjetiva
7. La reflexión [...] sigue abierta a los interrogantes (que rodean la identidad del ser humano).
Sub. Adjetiva
8. (Quien canta), sus males espanta.
Subordinada adjetiva sustantivada en función de sujeto.
9. Aborreced las bocas (que predicen desgracias eternas.)
Sub. adjetiva
10. Un clásico es un libro (que nunca acaba de decir (lo
Sub. adjetiva
que tiene que decir)). (Italo Calvino)
Sub. adjetiva sustantivada en función de CD

6. Señala las proposiciones adjetivas e indica su antecedente.

Yo soy aquel (**que** ayer no más decía el verso azul y la canción profana),
(en **cuya** noche un ruiseñor había (**que** era alondra de luz por la mañana)). (R. Darío)

Verso 1, **que** antecedente “aquel”.

Verso 3, **cuya** antecedente “aquel”.

Verso 4, **que** antecedente “ruiseñor”.

7. Comenta el esquema oracional de los siguientes versos de Don Juan Tenorio.

- Tres oraciones coordinadas unidas por la conjunción copulativa “y”, cuyos núcleos son respectivamente “provoqué”, “me bati” y “consideré”. Como en toda enumeración, la conjunción sólo aparece entre los dos

últimos elementos coordinados.

En la primera coordinada, cuyo núcleo es “provoqué”, se inserta un adjetiva sustantivada en función de CD: “A quien quise”.

En la tercera coordinada, cuyo núcleo es “consideré”, se inserta una subordinada sustantiva de CD: *que pudo matarme a mí aquel a quien yo maté*. A su vez dentro de ésta se inserta una subordinada adjetiva: *a quien yo maté*, referida al pronombre sujeto “aquel”.

Ejercicios de aplicación página 264

I. Analiza las siguientes oraciones:

1. La filosofía surge (cuando el logos sustituye al mito).

Sujeto NV Sub. adver. de tiempo

cuando el logos sustituye al mito

Nx Sujeto CD

2. Dejar quisiera mi verso, (como deja el capitán su espada.) (**A. Machado**)

NV Sub. adver. de tiempo

Dejar mi verso: construcción de infinitivo, CD de CD

quisiera.

como deja el capitán su espada

Nx Sujeto CD

3. (Cuando yo me muera,)

Sub. adverbial de tiempo

enterradme con mi guitarra bajo la arena.

Nv CD CCCompañía CCLugar

(**F. García Lorca**)

4. (Cuando se despertó,) el dinosaurio todavía estaba allí.

Sub. adver. de tiempo Sujeto CCT Nv CCL

(**Monterroso**)

Cuando se despertó

Nx Nv (voz media)

5. Habla desde Lyon (como si estuvieras en León).

Nv CC Lugar Sub. adverbial de modo

como si estuvieras en León

Nx Nv CC Lugar

6. (Donde fueres), haz (lo que vieres).

Sub. adver. Lugar Nv Sub. adjetiva sustantivada de CD

lo que vieres

CD NV

7. (Cuando quiero llorar), no lloro...

Sub. adver. temporal modalizador Nv

Cuando quiero llorar

Nx Nv CD

y a veces lloro sin querer... (**R. Darío**)

Nx CCT Nv CCM

Coordinadas copulativas

2. En los siguientes ejemplos aparecen construcciones de infinitivo, señálas e indica su función.

1.

Verso 1: “Al andar”, construcción de infinitivo con valor temporal.

Verso 2: “Al volver la vista atrás”, construcción de infinitivo con valor temporal.

Verso 4: no hay construcción de infinitivo, sino una doble perífrasis: “ha de pisar”, perífrasis modal de obligación, más “volver a pisar”, perífrasis aspectual reiterativa.

2.

Sócrates bebió la cicuta (tras charlar larga y tranquilamente con sus amigos sobre la inmortalidad del alma.)

Construcción de infinitivo con valor temporal

3. En el siguiente texto de Góngora aparecen cinco oraciones subordinadas adverbiales temporales, delimitálas y di cuál es la proposición principal.

- En el siguiente soneto de Góngora aparecen cinco oraciones subordinadas adverbiales temporales, delimitálas y di cuál es la proposición principal.

(Mientras por competir con tu cabello,

oro bruñado al sol relumbra en vano;) 1

(mientras con menosprecio en medio el llano

mira tu blanca frente el lilio bello;) 2

(mientras a cada labio, por cogello,

siguen más ojos que al clavel temprano;) 3

y (mientras triunfa con desdén lozano

del luciente cristal tu gentil cuello:) 4

goza cuello, cabello, labio y frente, proposición principal

(antes que lo que fue en tu edad dorada

oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada

se vuelva, más tú y ello juntamente

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.) 5

Ejercicios de aplicación página 272

I. Segmenta las siguientes oraciones y clasifica las subordinadas.

1. La Celestina sería un libro divino (si escondiera más lo humano). (**Cervantes**)

Subordinada adverbial condicional

2. (Aunque el acusado diga la verdad,) no lo creerán.

Subordinada adverbial causal

3. Hablo de mí (porque soy el ejemplo que tengo más a mano). (**Unamuno**).

Subordinada adverbial causal

4. Te doy dinero (para que te compres un bocadillo).

Subordinada adverbial causal

5. El poeta miraba tanto al cielo (que le salió una nube en un ojo). (**Gómez De La Serna**)

Subordinada adverbial consecutiva

6. Es tarde, (conque me acostaré).

Sub. adverbial consecutiva

7. No hay libro tan malo, (que no contenga algo bueno). (*Don Quijote* Cervantes)

Subordinada adverbial consecutiva

8. (Si me llevas contigo), prometo ser ligero como la brisa. (Radio Futura)

Sub. adverbial condicional

9. Pienso, (luego existo). (Descartes)

Sub. adver. consecutiva

10. Éramos tantos en el recital (que no hubo asientos para todos).

Subordinada adverbial consecutiva

2. Analiza sintácticamente los siguientes versos.

A-

Perdóname, Amor, aquí, pues yo te perdono allá cuatro escudos de paciencia, diez de ventaja en amar.

me

Núcleo CD Voc. CCL

Subordinada adverbial causal

Verbal

pues yo te **perdono** allá cuatro escudos de paciencia, diez de ventaja en amar

Nx Sujeto CI NV CCL

CD

CD

B-

(Como aré) y (sembré), **cogí**;

Sub. Adv causales

NV

Las dos subordinadas están coordinadas entre sí.

aré un alterado mar,

CD

sembré una fértil arena,

NV

CD

cogí vergüenza y afán.

NV

CD

Las tres oraciones están yuxtapuestas.

C-

(Para que tú me oigas)

S CD

Sub. adverbial final

mis palabras

Sujeto

se **adelgazan** a veces Se: forma parte del lexema, porque “adelgazar” es un verbo que tiene dos formas: una pronominal “adelgazarse” y otra

CCT

simple “adelgazar”.

(como las huellas de las gaviotas en las playas).

Sujeto

CCL

Sub. adverbial de modo, con el verbo elidido

D-

Tú **justificas** mi existencia:

S

NV

CD

(Si no te conozco), no **he vivido**;

Sub adver. condicional Md

Nv

Si no te **conozco**

Nx Md CD

NV

(Si muero sin conocerte), no **muero**; (porque no he vivido.)

Sub adver. condicional

Md

Nv

Sub. adver causal

sin conocerte: Infinitivo con valor modal.

CD

3. En el siguiente poema de Blas de Otero hay seis proposiciones subordinadas encabezadas por la conjunción “si”. ¿Son condicionales o concesivas? Razona tu respuesta.

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.

I. Son subordinadas adverbiales concesivas. Obsérvese que se puede sustituir el nexos “si” por el nexos prototipo de las concesivas “aunque”. Expresan la existencia de un inconveniente u obstáculo para el cumplimiento de lo enunciado en la principal:

Aunque he perdido la vida, me queda la palabra.

Aunque he perdido la voz, me queda la palabra, etc.

Ejercicios de aplicación página 277

I. Analiza sintácticamente las siguientes oraciones:

I. Una mujer **necesita** (ganarse un salario) (para no acabar siendo una asalariada de su marido).

Sujeto

Nv

CD

Infinitivo con valor final

ganarse un salario

Nv

CD

“se”: dativo ético.

para no **acabar siendo** una asalariada de su propio marido

Nx Md

Nv

Atributo

2. Comer verduras) **es** imprescindible (para mantener equilibrada la dieta.)

Sujeto Nv Atributo Infinitivo con valor final

Comer verduras

Nv CD

para **mantener** equilibrada la dieta

Nx Nv Predicativo CD

3. **Explica** (mirando al infinito.)

Nv Gerundio modal

mirando al infinito La preposición “a” indica dirección (hacia). Sólo el CD de persona se construye con preposición, por lo que no debe interpretarse el sintagma como CD.

CCL

4. El calmante **me permitió** (descansar toda la noche.)

Sujeto CI Nv CD

descansar toda la noche

Nv CCTiempo

5. **Contemplamos** a los niños (jugando en el parque.)

Nv CD Predicativo

jugando en el parque

Nv CC Lugar

6. Me **canso** (al hacer deporte).

CD Nv Infinitivo con valor temporal

al **hacer** deporte

Nx Nv CD

7. Yo aprobé estudiando mucho.

Sujeto Nv CC modo

8. **Volveré** a mi pueblo este verano (para ver a mis amigos).

Nv CCLugar CCTiempo Infinitivo con valor final

para **ver** a mis amigos

Nx Nv CD

9. **Encontramos** tumbados en el césped a nuestros primos.

Nv Predicativo CD

para **ver** a mis amigos

Nx Nv CD

10. (De haber jugado Ana), **habríamos ganado**.

Infinitivo con valor condicional Nv

De **haber jugado** Ana

Nv Sujeto nocional

2. Distingue en los siguientes ejemplos las construcciones de infinitivo, gerundio y participio de las perífrasis verbales.

1. Estuvo descansando toda la tarde. Perífrasis verbal.
2. Hay que llegar antes a los entrenamientos. Perífrasis verbal.
3. El doctor me ha mandado (descansar). Infinitivo en función de CD.
4. Debes estudiar más para aprobar. Perífrasis verbal.
5. (Invertir en bolsa) siempre es arriesgado. Infinitivo en función de sujeto.

3. Localiza las construcciones de infinitivo, gerundio y participio de los siguientes fragmentos y explica su valor.

1. Sentado ante la mesa de pino, un caballero escribe.

Participio concertado en función de complemento predicativo.

2. Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero. (**Santa Teresa de Jesús**)

Construcción de infinitivo con valor modal: CCM.

3. Pensar en ti esta noche
no era pensarte con mi pensamiento,
yo solo, desde mí. Te iba pensando
conmigo extensamente, el ancho mundo. (**Salinas**)

“Pensar en ti esta noche”: construcción de infinitivo en función de sujeto.

“pensarte con mi pensamiento, yo solo, desde mí”: construcción de infinitivo en función de atributo.

“iba pensando”: perífrasis verbal aspectual durativa.

4. Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra. (*Romance Sonámbulo*, **F. García Lorca**)

A) “cambiar mi caballo...”: infinitivo en función de CD de “quiero”; “mi caballo”, “mi montura” y “mi cuchillo” son CD del infinitivo.

B) “sangrando”: gerundio concertado en función de comp. predicativo. Es una construcción semejante a “vengo herido”, “vengo enfermo”.

“vengo sangrando” no puede interpretarse como perífrasis porque el verbo “venir” no ha perdido su significado original (desplazarse desde un lugar). Por otra parte, el complemento circunstancial “desde los puertos de Cabra” está seleccionado por el verbo “venir”, que funciona como verbo pleno y no como auxiliar. El jinete, herido y acosado por la guardia civil, huye desde los puertos de Cabra hasta la casa de “la niña amarga”.

5. (Llevando un niño de cada mano para no perderlos en el tumulto), (tropezando con saltimbanquis de seis brazos), (sofocado por el confuso aliento de estiércol y sándalo que exhalaba la muchedumbre,) José Arcadio Buendía **andaba** como un loco **buscando** a Melquíades por todas partes, para que le revelara los infinitos secretos de aquella pesadilla fabulosa. Se dirigió a varios gitanos que no entendieron su lengua. Por último, llegó hasta el lugar donde Melquíades **solía plantar** su tienda, y encontró un armenio taciturno que anunciaba en castellano un jarabe (para hacerse invisible.)

En la primera oración el verbo principal es una perífrasis aspectual durativa: “andaba buscando”. Obsérvese que el CD “a Melquíades” viene exigido por el verbo “buscar”, no por “andar”. Además podemos prescindir del auxiliar “andar” sin que se altere el significado de la oración.

El significado primario de andar se confunde con el de buscar, que entre sus semas incluye el del movimiento (uno busca las cosas moviéndose), y puede llevar a pensar que andar es un verbo pleno.

De otra parte, “como un loco” (Cto. predicativo de “buscar”) se inserta en la perífrasis por licencia del lenguaje literario para crear efectos rítmicos y expresivos. Recuérdense ejemplos de hipérbaton del lenguaje literario, como “cerrar podrá mis ojos la potrera sombra” (Quevedo), “que el alma que hablar puede con los ojos” (Bécquer), o de intercalación de complementos por hipérbaton en la lengua oral “llevó ya leídas tres novelas”. Estos ejemplos demuestran que la unión de los verbos que conforman la perífrasis no es totalmente rígida.

Las construcciones de gerundio cuyos núcleos son “llevando” y “tropezando” se pueden analizar de dos formas:

1. Con valor adverbial en función de complementos circunstanciales de modo.
2. En construcción concertada referida al sujeto, en función de complementos predicativos.

Nos inclinamos por la segunda interpretación porque los gerundios están al mismo nivel que el participio “sofocado”, que es un complemento predicativo subjetivo. Al estar en el mismo nivel, cabe interpretarlos de la misma forma.

No parece que pueda interpretarse como CC de modo porque *ni llevar de la mano*, *ni tropezar con saltimbanquis* son una manera de buscar. Normalmente los CC de modo responden a la pregunta de cómo se hace algo, y se corresponden con la selección léxica exigida por la semántica del verbo principal. Al verbo “buscar” le convienen otros circunstanciales de modo: se busca *intensamente*, *profusamente*, *sin ganas*, *mirando*, *revolviendo*, etc.

La construcción de participio (sofocado por el confuso aliento de estiércol y sándalo que exhalaba la muchedumbre) funciona como un complemento predicativo subjetivo.

El infinitivo “perderlos” tiene un valor final y depende de “llevando”.

En la tercera oración aparece la perífrasis aspectual reiterativa “solía plantar”.

En la última oración, el infinitivo “hacerse” funciona como complemento del nombre del sustantivo “jarabe”.

TEMA 4. Para tenerlo claro

Ejercicios de aplicación páginas 298, 299.

1. Justifica gramaticalmente las diferencias de significado en cada pareja de frases:

A)

En la primera oración el emisor no opinará. Modalizador oracional.

En la segunda opinará, pero no de manera sincera. CCM.

B)

En la primera oración el adverbio complementa a toda la frase. Intensifica el valor incoativo de la perífrasis.

En la segunda frase el adverbio es un CCM. Indica una manera de hacer las maletas.

2. Clasifica los diferentes elementos textuales que aparecen en las siguientes oraciones:

Desgraciadamente, no tenemos crédito.

Acércame el pan, Marcelo.

Primero, ventila la habitación. Segundo haces la cama.

Un momento, me podría indicar dónde está el hotel Sheraton.

Increíblemente, le dieron el puesto.

Y pudimos, gracias a Dios, encontrar el camino de vuelta.

¡Cuidado, chaval!, que viene el tren!

Para concluir, la recuperación económica no se producirá en los próximos meses.

1. Modalizador.

2. Vocativo.

3. Organizadores del discurso.

4. Iniciador del discurso.

5. Modalizador.

6. Modalizador.

7. Vocativo.

8. Organizador del discurso.

3. Distingue el sujeto y el vocativo en las siguientes oraciones:

“Abénamar, Abénamar” son dos vocativos.

“tú” es el sujeto de “naciste”.

“Mario” es vocativo.

“Tú” es el sujeto de “desconciertas”, “convéncete” y “criaste”.

“yo” es el sujeto de “pienso”.

“Tus gustos proletarios” es el sujeto de “vienen”.

“Ana y Julia” son dos vocativos. El sujeto de “salid” es “vosotras”.

4. Analiza la partícula “se” que aparece en las siguientes oraciones

Carlos se recorta la barba. Reflexivo, CD.

Se querían, sabedlo. (V. Aleixandre) Recíproco, CD

Se venden cervezas frías. Morfema de pasiva refleja

Se equivocó la paloma,
se equivocaba. (R. Alberti). Sin función sintáctica, forma parte del verbo.

Hombres y mujeres se deben respetar. Recíproco, CD

Se defendió con vehemencia al acusado. Morfema de impersonal refleja

Los niños ya no se pelean. Recíproco, C de Régimen.

Se deben cumplir las normas. Morfema de pasiva Refleja

En Florencia la piedra se convierte en escultura. Sin función sintáctica, forma parte del verbo.

Se ha suspendido la huelga. Morfema de pasiva Refleja.

Pedro se pasea tranquilamente por el parque. Dativo ético.

Se lo di todo. C. Indirecto

Se fue con lo puesto. Sin función sintáctica. Valor incoativo.

Se ocupa de nuestros asuntos. Sin función sintáctica. Forma parte del verbo, diferencia “ocupar” -

Se miró toda la tienda. Dativo ético.

Antonio y María se dejan los apuntes. Recíproco, C. indirecto.

Los niños se asustaron con el ruido. Sin función sintáctica. Forma parte del verbo, lo convierte en intransitivo.

Se felicita a los vencedores. Morfema de impersonal refleja.

Desde aquí se contempla un paisaje maravilloso. Morfema de pasiva refleja.

Se entristeció con la noticia. Sin función sintáctica. Forma parte del verbo.

5. Analiza morfológicamente las palabras subrayadas del texto.

rumores

rumor: lexema.

es: morfema flexivo de número plural.

biblioteca

biblio: radical de origen griego que significa: libro.

teca: sufijo de origen griego que significa lugar para guardar cosas.

mágicamente

mágic: lexema.

a: morfema flexivo de género femenino.

mente: sufijo de creación de adverbios.

lúcido

luz: lexema.

i: vocal temática.

d: morfema flexivo de participio.

o: morfema flexivo de género masculino.

perfilan

per: morfema derivativo, prefijo.

fil, hil: lexema.

a: vocal temática.

n: morfema flexivo de número y persona.

lectores

lect: lexema.

or: morfema derivativo, sufijo.

es: morfema flexivo de número plural.

estudiosas

estudi: lexema.

os: morfema derivativo, sufijo.

a: morfema flexivo de género femenino.

s: morfema flexivo de número plural.

hexámetro

hexa: raíz prefija clásica que significa seis.

metro: raíz sufija clásica que significa medida.

6. Indica el valor de la forma verbal “haber recordado” del texto anterior.

- Es un infinitivo compuesto. Por su aspecto perfectivo expresa una acción anterior al verbo principal “recuerdo”.

7. En el texto anterior Borges reflexiona sobre la figura retórica de la hipálage. ¿En qué consiste? ¿Utiliza el autor este procedimiento en el fragmento?

- La hipálage consiste en atribuir a un ser u objeto una cualidad que corresponde a otro ser u objeto cercano. En el texto se citan dos ejemplos de hipálage: “árido camello” e “Ibant obscuri sola sub nocte per umbram”. Borges lo utiliza en otras dos ocasiones: “los rostros momentáneos de los lectores” y “las lámparas estudiantinas”.

8. Analiza los “que” de estos dos pensamientos de Juan de Mairena.

- Y cuando os queden pocas horas de vida, recordad el dicho español: de *cobardes no se ha escrito nada*. Y vivid esas horas pensando en **que** es preciso **que** se escriba algo de vosotros.

1. Conjunción, introduce una subordinada sustantiva en función de complemento régimen.

2. Conjunción, introduce una subordinada sustantiva en función de sujeto.

Esta cualidad indefinible, **que** hace de lo pasado algo **que** puede trabajarse y aun moldearse a voluntad, es causa de **que** algunos hombres de fantasía hayan preferido ser historiadores a ser novelistas o narradores de hechos insólitos.

1. Pronombre relativo, sujeto de “hace”. Antecedente “cualidad”.

2. Pronombre relativo, sujeto de la pasiva refleja “puede trabajarse”. Antecedente “algo”.

3. Conjunción, introduce una subordinada sustantiva en función de complemento del nombre “causa”.

Literatura

TEMA 1. Literatura del siglo XIX (I). El Romanticismo

Página 307. El comentario de textos románticos

I. Ampliamos la información del libro de texto con unos breves datos sobre la biografía del duque de Rivas que pueden aclarar el espíritu romántico de este romance.

Biografía.

D. Ángel Saavedra, duque de Rivas, pertenecía a una familia noble y rica de la que heredó una gran fortuna. Participó en la Guerra de la Independencia contra los franceses, y estuvo siempre en contra del absolutismo de Fernando VII.

Diputado durante el trienio liberal, fue condenado a muerte en 1823, por haber votado la incapacidad del rey; consigue huir a Londres y de allí pasa a Italia y Malta, cuya presencia se puede percibir en su poema “*Al faro de Malta*” (1828). En esta época muchos de sus poemas giran en torno al tema del destierro.

Cuando muere Fernando VII el duque de Rivas regresa a España con las ideas menos exaltadas, participando en la política junto a los liberales moderados. Durante esos años triunfa tanto en literatura como en política llegando a ser, entre otros cargos, ministro del gobierno de Istúriz, pero se ve obligado a un nuevo exilio cuando, tras el motín de la Granja, vuelven al gobierno los progresistas. Más tarde será embajador en Nápoles y París y presidente de la R.A.E y del Consejo de Estado.

Como autor teatral obtuvo su mayor éxito con *D. Álvaro o la fuerza del sino* (1835), que significó el triunfo del teatro romántico en España.

Desde su poema “*El moro expósito*” (1834), publicado en París, ya demuestra su atracción por la poesía narrativo-legendaria que tendrá su mejor expresión en los *Romances históricos* (1841). **El duque de Rivas se inspiró en la historia medieval para actualizarla y ponerla al servicio de las ideas liberales.** Este romance es una buena prueba de ello: Don Pedro, el juez, reclama al capitán Don Diego su juramento, sin tener en cuenta sus prerrogativas por noble y capitán del ejército, porque para Don Pedro todos son iguales ante la ley. La mujer, Inés de Vargas, confía en la ley y en la justicia y aporta el único testigo que tiene: una imagen de Cristo, y don Pedro toma testimonio al testigo que le indica la mujer sin hacer ninguna otra consideración.

Si acudimos al cuadro donde aparecen los presupuestos ideológicos del romanticismo veremos que en este poema se dan muchos de ellos, a saber:

- **La libertad individual.** Este concepto de libertad que representa la mujer, capaz de pedir justicia para defender sus derechos, pisoteados por nobles u otros poderosos, tenía una larga tradición literaria desde *El Quijote* y el teatro del Siglo de Oro. *Fuenteovejuna* o *El Alcalde de Zalamea* son buena prueba de ello.
- **Evasión hacia el pasado:** el romance se sitúa en el pasado histórico, probablemente el mismo en el que se basan las obras de teatro del Siglo de Oro, que aún permanecían en la memoria de los lectores; aunque aquí más que una evasión-huida hacia el pasado, es una **recuperación de los valores del pasado que pudieran servir de modelo para el siglo XIX.**
- **Irrracionalismo:** que aquí queda solapado por la fe de los personajes del romance, capaces de pedir juramento a una imagen religiosa. Y la fe opera el prodigio y la imagen testifica. La posibilidad del milagro también movía a muchos románticos a luchar por las causas perdidas; en este sentido la protagonista del poema es un personaje tan romántico como el pirata de Espronceda o el propio duque de Rivas, luchando contra el absolutismo de Fernando VII.

Página 311. ESPRONCEDA. LA CANCIÓN DEL PIRATA

La canción del pirata aparece en el libro de texto sin actividades, sin embargo sería interesante que los alumnos hicieran las que sugerimos a continuación porque, al estudiar este poema con cierta profundidad y compararlo con el romance del duque de Rivas, podrán tener bastante claras las diferencias entre el romanticismo de rasgos conservadores y el romanticismo de rasgos progresistas. Ambas ideologías liberales, en cuanto se oponían al absolutismo de Fernando VII, presentan marcadas diferencias entre ellas.

I. Di las características de la poesía romántica que encuentres reflejadas en *La canción del pirata* tanto en el tema, espacio, personaje y tratamiento del personaje, como en la métrica.

Las dos principales características de la poesía romántica son **individualismo y libertad** (página 305), y ambas se ven ampliamente reflejadas en la voz del pirata:

- **Exaltación del YO, individualismo:** este poema es de un orgulloso individualismo reflejado de principio a fin del poema. El pirata no admite más ley que la fuerza del viento. Las leyes de la naturaleza son las únicas a las que el hombre debe someterse obligatoriamente, y rechaza cualquier

otro poder absoluto.

- **La libertad** como sustituta de Dios: “*Es mi Dios la libertad*”. El pirata no admite mayor deidad a la que rendir homenaje. La vida no le merece la pena sin esa libertad absoluta. El aire de libertad impregna todo el poema, y el barco, a merced del viento o “*arrullado*” por el mar, es el espacio único donde esa libertad es posible; y si además conoce y sabe someterse a las leyes de la naturaleza, podrá ir donde quiera sin temor.
- **Un nuevo aliento poético más apasionado:** el pirata desafía las leyes de los hombres y desprecia su poder, y esa pasión la reflejará en un léxico muy expresivo: “*Que es mi Dios la libertad, / mi ley la fuerza del viento, / mi única patria la mar*”.
- **Aparición de nuevos personajes titánicos o asociales:** el pirata representa a ambos: se enfrenta a las leyes divinas y humanas y por este mismo motivo es un marginado social. Este rechazo de la “corrupta sociedad burguesa” es la que convierte al pirata en personaje romántico, idealista y defensor de la justicia: “*En las presas / yo divido / lo cogido / por igual*” y por lo mismo, perseguido por la justicia de los reyes.
- **Escenarios lejanos:** “*Asia a un lado al otro Europa / y allá a su frente Estambul*”. El lugar por el que transita el pirata parece ser el estrecho del Bósforo. Podría ser un pirata turco, eso diluiría el escándalo de su confeso ateísmo entre los lectores españoles. Sin embargo, salvo esta localización

geográfica nada se dice del origen del pirata.

- **Polimetría:** Esproncada mezcla versos de ocho y cuatro sílabas para crear ritmos diferentes, como las olas de ese mar en calma o embravecido que aparece en el poema. La polimetría es la pauta general del romanticismo. Este poema es además una **canción**, poema fácilmente escenificable, con abundancia de rimas agudas, y estribillo, un estribillo que se repite una y otra vez y resume el ideal de libertad del protagonista.

2. El poema es pura acción y movimiento. Observa los elementos léxicos del poema: sustantivos, adjetivos y verbos. Di cuál de estas palabras predomina y justifica tu respuesta. Justifica por qué apenas hay adjetivos.

Predominan los sustantivos y los verbos porque es fundamentalmente un poema de acción y de exposición de principios, por este motivo no hay casi adjetivos. Los pocos que aparecen: “*feroz / ciegos / bravío / violento / ronco...*”, refuerzan ese aliento apasionado que mencionábamos unos renglones más arriba.

3. Compara la Canción del pirata con el romance del duque de Rivas, de la página 307, justifica por qué la Canción del pirata pertenece al romanticismo social y el romance del duque de Rivas pertenece al romanticismo histórico. Justifica tu respuesta desde el tratamiento de los personajes, el tema, la métrica, el lenguaje y la ideología que subyace en cada uno de los dos poemas.

	<i>A buen juez, mejor testigo</i>	<i>La canción del pirata</i>
Ideología	Moderada , propia del romanticismo histórico. No hay que olvidar que moderados y progresistas son ambos liberales, es decir, opuestos al absolutismo. En lo demás son bastante diferentes ideológicamente.	Progresista . Propia del romanticismo social. Los progresistas son la otra rama en la que se escindieron los liberales. Los progresistas querían la separación de poderes y que la monarquía compartiera el poder con el parlamento. La izquierda de los progresistas son los demócratas, que querían la república.
Personajes	<u>Juez</u> : aplica las leyes con estricta justicia. <u>Mujer</u> : pide amparo a la ley y confía en ella. <u>D. Diego</u> : poderoso, pretende burlar la ley. <u>La figura de Cristo</u> defiende la justicia al testificar a favor de la mujer y demostrar la verdad.	<u>El pirata</u> : no cree en las leyes de los poderosos, sólo confía en su idea de la justicia, que consiste en repartir por igual el botín obtenido entre todos. La libertad es su meta y para eso vive en el mar “ <i>a quien nadie impuso leyes</i> ”.
Tema	La restitución del honor a través de la justicia. Confianza en la justicia. Dios apoya esta confianza en la justicia obrando un milagro.	Canto a la libertad. No reconoce ningún poder humano ni divino superior. Desconfianza absoluta en la justicia de los poderosos.
Métrica	El octosílabo. Verso tradicional y estructura poética tradicional propia de los romances.	Polimetría. Rompe el octosílabo con tetrasílabos.

4. EL TEATRO ROMÁNTICO.

Actividades. Página 320

1. Realiza, antes de centrar tu atención en el estudio del fragmento del **Don Álvaro**, un esquema y un resumen de cuanto se ha expuesto en el apartado dedicado al teatro romántico.

Los alumnos están ya habituados a realizar actividades de esquematización y resumen y han tenido ejercicios muy similares, por lo que no es necesario ofrecerles sugerencias sobre la necesidad del subrayado o de otras técnicas de estudio.

Planteamos los dos modelos más habituales: el más académico, con empleo del sistema decimal para iniciar los apartados, y el mapa conceptual. Se puede recordar a los alumnos la conveniencia de escribir con bolígrafos y marcadores de distintos colores. Iniciamos los dos a continuación:

– Esbozo del **esquema académico** con uso del sistema decimal:

1. El teatro a comienzos del siglo XIX.

- 1.1. Hasta 1819. Caos. Alternancias entre ilustrados y conservadores. Censura y exilio.
- 1.2. A partir de 1820. Vuelta de los exiliados. Activación del teatro por Grimaldi.

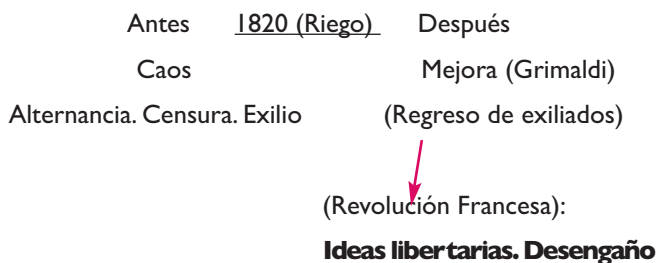
2. Cambios en el teatro romántico.

- 2.1. Asimilación de las ideas libertarias y desengaño.
- 2.2. Vuelta de los exiliados. Implantación de nuevas corrientes.
- 2.3. Recuperación de las influencias del Siglo de Oro.

3. El drama romántico. (Etc.)

– Esbozo del **mapa conceptual**:

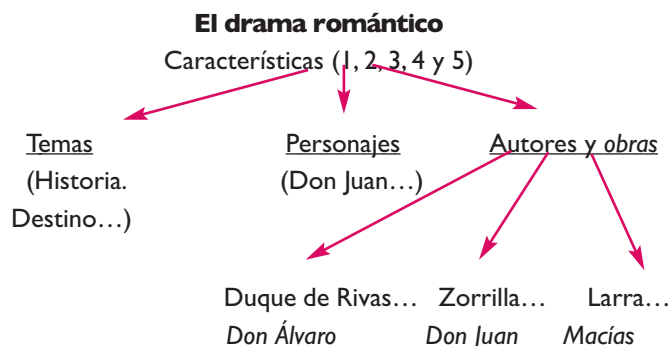
Teatro a comienzos del XIX



Rasgos del Siglo de Oro español Modelos europeos

Teatro romántico

1834. *La conjuración de Venecia*. Martínez de la Rosa



El resumen sería la evolución natural de cualquiera de los esquemas, por lo que se da por válido cualquiera que recoja la información y se adapte a las normas expuestas en las páginas 43 y siguientes del tema 2 del libro de Segundo; o en el libro de Primero de bachillerato, página 34 del tema 1.

2. A continuación se presentan unas escenas de **Don Álvaro o la fuerza del sino**, del **Duque de Rivas**. Una vez leídas y comprendidas, deberán hacerse las siguientes actividades:

- 2.1. Sería conveniente la lectura en voz alta de los textos para facilitar la comprensión de la expresividad de las intervenciones de los personajes. Los alumnos sienten cierto pudor a la hora de realizar lecturas teatrales pero, en casos como el presente, hay que insistir en su conveniencia y no temer incluso la sobreactuación.

En las acotaciones vemos referencias continuas a esa expresividad: *Horrorizado... corriendo... se precipita... asombrada... con sonrisa diabólica... aterrados...*

En las dos didascalias iniciales de escena se destacan la descripción de Doña Leonor y los efectos de sonido y musicales: las campanadas, los truenos y el miserere (en canto gregoriano) de la comunidad. El efecto de los relámpagos, más difícilmente reproducible en clase, completa la escena final.

En los diálogos es significativa la desmesura de los rasgos suprasegmentales: de exclamaciones e interrogaciones, así como de puntos suspensivos para marcar pausas de suspenso. También, la rapidez de las réplicas y contraréplicas.

- 2.2. La información se da en las páginas 316 a 319. Se puede pedir una ampliación parcial por medio de Internet, para reforzar esa herramienta de trabajo, o con la lectura de una edición prologada.

2.3. Esta cuestión es sólo pertinente si se pide una lectura completa de la obra. Los aspectos planteados son los básicos de cualquier obra teatral y la teoría está expuesta en el libro de Primero, tanto en la teoría –páginas 166 a 170- como en el comentario práctico modelo –páginas 352 a 354-. En este caso

se trata de evidenciar la adscripción al estilo romántico: cinco jornadas, con multitud de escenas; veinticinco personajes y numerosos comparsas; multiplicidad de acciones, espacios y tiempos; alternancia de verso y prosa; riqueza extremada de recursos: imágenes, hipérbatos, anáforas, hipérboles...

TEMA 2. Literatura del siglo XIX (II). Postromanticismo, Realismo y Naturalismo

Actividades. Página 330

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Estudio especial de *Las Rimas*.

Ya conoces el procedimiento que utiliza Bécquer para la creación de sus rimas más largas: la **composición anafórica**

- I. **Subraya en la rima LIII las anáforas, paralelismos y antítesis que aparecen. Observa los planos temporales: futuro y pasado ¿En qué estrofa se da cada uno? ¿Por qué? Analiza las características del lenguaje utilizado: sustantivos, adjetivos, epítetos.**

Rima LIII

- I **Volverán** las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala en sus cristales
jugando llamarán.
- 5 **Pero aquellas** que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar;
aquellas que aprendieron nuestros nombres,
éas..., ¡no volverán!
- Volverán** las tupidas madreselvas
10 de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde, aún más hermosas,
sus flores se abrirán.
- Pero aquellas** cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
15 y caer como lágrimas del día...
éas..., ¡no volverán!
- Volverán** del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar;
tu corazón, de su profundo sueño
20 sus flores se abrirán.
- Pero** mudo y absorto y de rodillas
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido..., desengáñate,
¡así... **no te querrán!**

- Empezaremos por las **antítesis** que aparecen reforzadas por los numerosos paralelismos de texto. El poema

se estructura sobre la antítesis: “**Volverán....no volverán**”. Incluso en el último verso del poema se oye el eco del verso anterior: “como yo te he querido..., desengáñate” así **no volverán** a quererte, con lo que “no te querrán” encierra la **rima en eco** del paralelismo que estructura toda la rima.

- **Los paralelismos.** La función, en este texto, del paralelismo es identificar los elementos de la naturaleza que siguen un ciclo y vuelven una y otra vez: las **mi-graciones** de las golondrinas o el **floreecer** de las madreselvas; pero el amor no sigue esos ciclos, es algo puntual y maravilloso que una vez acabado no regresa nunca ni en la misma forma ni con la misma intensidad. El poeta advierte a la amada de la excepcionalidad de ese tipo de amor “mudo y absorto y de rodillas / como se adora a Dios ante el altar”, que será en su vida absolutamente irreplicable. Pero además el poeta hace una distinción: ni siquiera algo tan cíclico como el regreso de las golondrinas o el florecer de las madreselvas podrá regresar idéntico, porque “aquellas” que fueron contagiadas por la excepcionalidad del amor, ya “**no volverán**”. Retoma así Bécquer el paisaje renacentista garcilasiano contagiado de los sentimientos del poeta.

o **Los paralelismos** cumplen además varias funciones dentro del poema:

- **Función rítmica:** como todo elemento que se repite de forma parecida o idéntica en el periodo rítmico del verso.
- **Función comparativa:**
 - o *Volverán las oscuras golondrinas / en tu balcón sus nidos a colgar*
 - o *Volverán las tupidas madreselvas / de tu jardín las tapias a escalar*
 - o *Volverán del amor en tus oídos / las palabras ardientes a sonar*

Los dos elementos: **golondrinas / madreselvas** se sitúan en lo alto: el balcón o las tapias escaladas por las flores. Ambas son pequeñas y delicadas. Igualmente **las palabras de amor** en sus oídos serán “altas” en el sentido de “ardientes”, hermosas, elevadas, como los nidos de las golondrinas en su balcón o las madreselvas escalando las tapias de la amada.

– **Potenciar la función antitética:**

- o *Pero aquellas que el vuelo refrenaban / ...esas..., ¡no volverán!*
- o *Pero aquellas cuajadas de rocío!...esas..., ¡no volverán!*
- o *Pero mudo y absorto y de rodillas!...¡así...no te querrán.*

- **Las anáforas** contribuyen a la creación del ritmo y a reforzar los paralelismos y las repeticiones:

- o *Y otra vez* (v.3) / *y otra vez* (v.12)
- o *Pero aquellas* (v.5) / *pero aquellas* (v.13) / *pero mudo* (v. 21)
- o *Como* (v. 22) / *como* (v. 23)

Los tres elementos rítmicos repetitivos: **paralelismos, antítesis y anáforas** contribuyen a crear tres mundos que, aunque parecen simétricos y los dos primeros: *golondrinas* y *madreselvas* lo son, destacan y diferencian al tercero: las *palabras de amor*, que se parecen tanto a las *golondrinas* y a las *madreselvas* por su pequeñez, delicadeza y “altura”, pero sin embargo no volverán jamás a ser iguales en los oídos de la amada.

- **Los tiempos verbales** que aparecen son: el futuro en la primera estrofa de cada parte de la estructura, un futuro que se sabe cierto tanto cuando afirma: volverán, como cuando niega: no volverán. Y frente a él, el poeta utiliza el pasado inmediato en el pretérito imperfecto de indicativo, para recordarle a la amada unos hechos muy recientes aún para ambos: “*refrenaban / mirábamos*”; y muy cercano a ese pasado inmediato aparece el pretérito perfecto simple, “*aprendieron*” que marcará el aspecto perfectivo, acabado ya de manera definitiva, en el caso de las *golondrinas* -ellas pueden elegir, no como las *madreselvas* en las tapias-, y por ese motivo “*aquellas que aprendieron nuestros nombres.../ no volverán*”

Por último, en la tercera parte de la estructura aparece el presente de indicativo: “*como se adora a Dios ante el altar*” que muestra la situación actual en la que se mueve el protagonista lírico del poema; este presente se muestra reforzado por el pretérito perfecto compuesto “*como yo te he querido*” tan cercano al presente en su verbo auxiliar.

2. Con los conocimientos que has adquirido trata de redactar un comentario de texto que informe sobre los siguientes puntos: Resumen del contenido. Tema o idea

central. Estructura del contenido relacionando la idea central con el lenguaje utilizado por el poeta y el resumen final en el que integres todos tus descubrimientos sobre la rima comentada.

Resumen del contenido

La amada puede esperar que todo se repita en la naturaleza, salvo aquello que se ha puesto en contacto con el inmenso amor que había en los amantes. Así, personificadas, contagiadas por este amor, ni las *golondrinas*, ni las *madreselvas* seguirán sus ciclos repetitivos acabado ya el amor de la mujer. Mucho menos se podrá repetir el sentimiento amoroso, lo más individual del hombre, porque en el poeta es tan apasionado y absoluto como el amor a Dios. Ella no volverá a tener nada igual.

Tema

El amor perfecto y único no puede volver a repetirse y contagia todo lo que le rodea, alterando la naturaleza de lo que toca. Una vez perdido es para siempre.

Estructura

Como Bécquer quiere incidir en los ciclos, con leves variaciones, de los fenómenos naturales, elabora un poema basado también en las repeticiones y los paralelismos. Así la estructura del poema refleja de forma material su contenido.

Ya sabemos que las repeticiones, las anáforas y los paralelismos son propios de las *Rimas*, pero en esta rima LIII fondo y forma están absolutamente imbricadas reforzándose mutuamente, como hemos visto en el punto anterior.

[*Estos recursos de repetición son propios de la poesía popular, de la canción popular, porque ayudan a reforzar la memorización indispensable en un tipo de creación que tiene en la oralidad el vehículo natural de su difusión. Anáforas, paralelismos, correlaciones... son reforzados en el cantar popular con el estribillo, la estrofa que más se repite a lo largo de la canción, y que suele recoger el tema de los versos.*

Bécquer se inspira en estas composiciones populares por su sencillez y hondo lirismo, igual que hacían otros poetas europeos. En este sentido sigue la estética de Campoamor de devolver a la poesía lírica la sencillez de la lengua hablada y la densidad de la idea. Sencillez, densidad e idea sustentando el poema, hondo lirismo conseguido a base de sugerencias... es la base estética de la poesía de Bécquer que treinta y tres años más tarde recogerá Machado en su primera edición de *Soledades*. Esta corriente seguirá fluyendo hasta nuestros días a través de los grandes poetas del 27, de la Generación del 60 con su gusto por las palabras

sencillas y su retorno a la intimidad, y por sus nietos, los poetas de la experiencia.]

AHORA VEREMOS CÓMO LA ESTRUCTURA Y EL LENGUAJE POÉTICO SE REFUERZAN MUTUAMENTE, DE TAL MANERA QUE SU UNIÓN PERFECTA E INTERDEPENDIENTE DA FORMA AL POEMA.

En el libro de 1º de Bachillerato hemos puesto distintos tipos de comentario de textos, líricos, narrativos y dramáticos, además de anexos con las figuras estilísticas y la métrica. Pero para facilitar la labor del profesor los añadimos al final de esta Guía como material fotocopiable para que aquellos alumnos que no hayan manejado nuestro libro en 1º tengan acceso a una información que facilite sus comentarios.

El poema se estructura en tres partes: dos recogerán los ciclos naturales alterados en el caso de aquellos que tuvieron contacto con el inmenso amor de los amantes; y la última recogerá ese amor único del poeta por la amada, en contraste con otros amores posibles, y mucho más peque-

ños —como las golondrinas o las madreselvas—, que puedan volver a despertar a la amada de su letargo.

Destacaremos además en el desarrollo del contenido, la anticipación del final dolorido del poema en la segunda parte y en la cuarta estrofa: “caer como lágrimas del día” del verso 15. El poeta nos aclara que se refiere al rocío, pero nada hay en un poema al azar. En la primera estrofa las golondrinas juegan, en la estrofa cuarta el rocío son lágrimas del día, y en la última estrofa no hace falta que aparezca el llanto porque todo en esta última estrofa es dolor.

Dolor que ya aparecía esbozado en el último verso de la segunda estrofa: *ésas no volverán*, anticipando un sentimiento de añoranza y tristeza que irá creciendo con “*las lágrimas del día*, y alcanzará el clímax en esos versos finales como tres golpes secos en el verso trimembre: “*Pero mudo, y absorto y de rodillas*” que preceden a la últimas palabras del poema: “*¡así...no te querrán!*”

Los recursos comunes vertebradores de la estructura del poema son el **paralelismo** y la **antítesis**.

Volverán...

Cíclicas, comunes, nada tienen que ver con el amor del poeta por la amada

Pequeñas

Golondrinas (“oscuras”, cíclicas)

Madreselvas (“tupidas”, cíclicas)

.....
Otras palabras de amor

No volverán

Únicas, excepcionales al contagiarse del amor del poeta rompen el propio ciclo de la naturaleza.

Grande, inmenso, infinito, inigualable.

Golondrinas

(“aprendieron...nombres”)

Madreselvas (“gotas mirábamos temblar”)

.....
El amor del poeta

Contagiadas por el inmenso amor de los amantes.

Infinito, como a Dios

[Si el profesor prefiere hacer el análisis estructural por niveles, yo empezaría por el **nivel semántico**; nuestros alumnos creen que un poema es lírico por el contenido, así que comenzar por este nivel facilita el análisis del texto. Luego, descubren, sorprendidos, que **un poema lírico** es, ante todo, **forma**, y el análisis fonético-fonológico y morfosintáctico les ayuda a comprender y descubrir los recursos que constituyen el entramado del poema.

A veces hasta se enfadan cuando el profesor, con ánimo de provocarlos, afirma que “**el poema es forma**”, ellos argumentan que esta rima de Bécquer les gusta por “**lo que dice**”. Entonces es muy divertido demostrarles que les gusta tanto por “**cómo lo dice**”, ya que si cogieran los mismos conceptos, in-

cluso las mismas palabras, y las escribieran de otra manera, el poema dejaría de serlo, e incluso cambiaría el significado del contenido en matices muy significativos. De esta manera, comentar un texto se convierte en el descubrimiento de la estructura y de las posibilidades expresivas del idioma combinado en sus tres niveles: semántico, morfosintáctico y fonético.

Hay que convencer al alumno de que comentar un texto no es hacer un listado de recursos, ni demostrar que sabemos distinguir los tiempos verbales o los adjetivos de los sustantivos, sino que lo hacemos para comprenderlo mejor y para descubrir los “trucos” de los poetas, las posibilidades expresivas del idioma. Y a partir de ahí podemos utilizarlas en nuestros propios textos. Si

esto les queda claro, comentar un texto puede ser un descubrimiento de posibilidades expresivas interesantísimas, y no una tarea escolar muy aburrida]

1ª parte de la estructura (versos 1 al 8)

Nivel semántico.

En esta primera parte las protagonistas son las golondrinas, oscuras. En esta primera estrofa Bécquer empieza una serie de paralelismos que por antítesis, resaltan la excepcionalidad de aquellos que tuvieron algo que ver con el amor de los amantes.

Las golondrinas hacen una doble acción: cuelgan sus nidos en el balcón de la muchacha, y llaman a sus cristales, para atraer su atención.

Y en **antítesis** con estas golondrinas, aparecen aquellas que fueron tocadas por el amor inmenso que el poeta siente por la amada. Ese amor es tan grande que es capaz de alterar el ciclo natural migratorio y las golondrinas no regresarán a sus nidos como cada año. “*Esas no volverán*”. Y aquí la **personificación** de las golondrinas “*que aprendieron nuestros nombres*” tocadas ellas también por los reflejos del amor del poeta a la mujer, sugiere ya el amor rarísimo por lo inmenso, que veremos en la estrofa final.

Pero en ningún momento se dice que ese amor, ni en sus mejores tiempos, fuera mutuo. El poeta habla de “*su dicha*”, frente a la “*hermosura*” de la amada. Es un amor activo el del poeta, frente a un amor pasivo en la mujer.

Nivel morfosintáctico.

Empecemos por los adjetivos y los sustantivos de la primera estrofa. No los comentaremos todos, sólo aquellos que sean relevantes en el texto por sus posibilidades expresivas y su relación con los demás elementos del poema.

Los adjetivos. El sustantivo “*golondrinas*” viene precedido por el epíteto “**oscuras**”. Aquí el adjetivo, al ir delante del sustantivo, adelanta una característica que el poeta utilizará para establecer una correlación con “**tupidas** madreselvas” y luego “*del amor... palabras ardientes*”. Es cierto que las golondrinas presentan en la mitad de su cuerpo ese color, y así que el poeta puede disimular las connotaciones negativas de “oscuras” al ir antepuesto al sustantivo. Pero utiliza esa cualidad que tiene connotaciones negativas para que luego, en un paralelismo casi perfecto, su efecto se sume a las “**tupidas**” madreselvas y las palabras “**ardientes**”. **Oscuras,upidas** quedarán en la memoria del lector reforzadas por el paralelismo que iguala los conceptos, así será muy

fácil que, sin que haga falta poner adjetivos negativos a las futuras palabras de amor que escuche la amada, el recuerdo las añada a “**ardientes**”. Nada que ver con las palabras de amor del poeta que la ama “*mudo y absorto y de rodillas*” en la estrofa final.

Si el adjetivo fuera detrás del sustantivo, calificándolo: “golondrinas oscuras” la connotación negativa sería más evidente, al ser epíteto se diluye levemente esa cualidad.

Los sustantivos *balcón* y *cristales* también tendrán eco en la penúltima estrofa. Las golondrinas llaman a la amada golpeando con sus alas el cristal de su balcón, intentan despertarla de su “*profundo sueño*”, simbólico, como lo harán las palabras de amor que ella en un futuro escuchará. El poeta no cree que lo consigan tampoco; la aparición de “*tal vez*” introduce la duda, ella puede ser que siga dormida ante el amor.

Volverán...pero..... aquellas....no volverán.

Es la **coordinada adversativa** la estructura sintáctica que da al poema tanto la independencia de las dos proposiciones de la oración, como su relación de oposición en la segunda estrofa. De ahí que la conjunción “pero” nos prepara para escuchar que lo que sigue va a ser contrario o distinto a lo expuesto en la primera estrofa.

Los tiempos verbales, como vimos en la **cuestión 1**, ayudan a crear la diferenciación temporal entre el pasado y el presente del protagonista lírico. Las nuevas golondrinas, las que no conocieron su amor, “**volverán**”, en un **futuro** continuo, siguiendo el ciclo natural de estas aves migratorias.

Las que conocieron sus nombres “**no volverán**”. Ésta es la primera antítesis del poema. Y si el poeta, pudiendo elegir cualquiera otra palabra elige el **futuro para marcar la antítesis** es porque la temporalidad tiene una importancia decisiva. Lo que ya ha pasado no regresará jamás: ni las golondrinas que aprendieron sus nombres, ni las madreselvas que escalaron sus tapias, ni mucho menos las palabras de amor que volverá a escuchar la amada, de eso está seguro el poeta.

Si Bécquer no hubiera utilizado el hipérbaton, “**Volverán....en tu balcón sus nidos a colgar**” nos habríamos encontrado con una perífrasis verbal iterativa “**Volverán a colgar sus nidos**”, cuyo núcleo semántico más importante habría sido el del verbo en infinitivo “colgar”, y no es eso lo que quiere el poeta. Él desea destacar la temporalidad “**volverán / no volverán**”. Sólo separando ambos verbos, que

conforman la perífrasis, por el hipérbaton, conseguirá destacar lo que para él es lo más importante: nada vuelve a ser como era, y desde luego, lo que menos, el amor una vez perdido su poder entre los amantes.

Y el pasado aparece en “*aquellas que el vuelo **refrenaban***”. Es un ayer muy cercano al tiempo narrativo del poeta; el pretérito imperfecto de indicativo nos sugiere que hace muy poco tiempo que ha sucedido la ruptura. “*Refrenaban*” tiene las mismas sílabas que “*Refrenaron*” y además al ser verso impar no contiene la rima, por lo tanto el poeta es libre de elegir entre uno y otro tiempo verbal. El imperfecto le aporta al poema el aspecto imperfectivo, **la acción no acabada** -al menos en el recuerdo del amante- del dolor por la pérdida amorosa. El aspecto perfectivo del pretérito indefinido es lo más alejado de este **continuo sentimiento** de pérdida presente en el poema.

Sin embargo sí aparece el aspecto perfectivo en “**aprendieron** nuestros nombres”. Esa acción sí está acabada, y es además irreplicable, “*ésas ... ¡no volverán!*”

Nivel fonético-fonológico

Los paralelismos y las anáforas son la base estructural del poema, como ya hemos comentado ampliamente. Aquí lo más relevante será mostrar a los alumnos cómo la repetición de sonidos ayuda a reforzar semánticamente el contenido del poema y a facilitar su memorización.

En este apartado también destacaremos admiraciones, interrogaciones y puntos suspensivos que aparecen en el poema. Empezaremos por la **admiración** que cierra cada una de las partes en las que se divide el poema: “*ésas... ¡no volverán!*”. Bécquer, aunque postromántico y simbolista, aún mantiene en algunos poemas el tono exaltado y dramático propio de la poesía romántica de la primera parte del siglo XIX. La frecuencia de admiraciones, interrogaciones, puntos suspensivos... que remarcan adecuadamente una afectividad exaltada, eran muy abundantes en los poetas románticos. Bécquer aún las utiliza aunque en sus versos sea más importante la sugerencia y el intimismo de la poesía de la segunda mitad del XIX.

Segunda parte de la estructura (versos 9 al 16)

Es prácticamente idéntica a la primera en recursos, estructura, sentido y contenido. Sólo variarán los protagonistas: de golondrinas a **madreselvas**, ahora “*tupidas*”, como las palabras de amor que escuchará la amada.

Oscuras y tupidas son los adjetivos que Bécquer aplica a golondrinas y madreselvas, respectivamente, en el poema. Dada la correspondencia que el poeta establece entre las tres partes de la estructura, no sería descabellado afirmar, como hemos dicho con anterioridad, que va creando un campo semántico de cualidades negativas que más tarde, sin necesidad de explicitarlo, el lector podrá aplicar al sustantivo “**palabras**” núcleo semántico de la quinta estrofa.

La característica particular de esta segunda parte de la estructura es el cambio de golondrinas a madreselvas, ambas tan idénticas que, a pesar de su pequeño tamaño, “*escalán*” las tapias o el balcón de la amada. Como las palabras de amor, de la tercera parte, que también escalan los oídos de la amada, y también llamarán su atención, como hacían las golondrinas en los cristales de su balcón.

Golondrinas, madreselvas y palabras de amor siguen una gradación semántica ascendente y están las tres íntimamente relacionadas por el complejo mundo de sugerencias que el poeta ha ido dejando sutilmente en sus versos.

Hay, antes de nada, un movimiento de aproximación, desde lo más externo de la amada: las golondrinas, que vienen de lejos, a las madreselvas, que escalan “sus” tapias, a las palabras de amor que escuchan ya los propios oídos de la amada.

Hay también un movimiento de interiorización: el poeta parte de elementos externos a él para acabar utilizándolos como símbolos de sus sentimientos.

Por último, las madreselvas preludian, con su “**rocío... como lágrimas**”, la tercera parte llena de dolor del poeta.

El camino que inició Bécquer en la rima LIII está llegando al momento climático más alto. Lo veremos en la tercera parte de la estructura.

Tercera parte de la estructura (versos 17 al 24)

El amor aparece ahora ya como centro de esta tercera parte. Pero también aquí Bécquer **establecerá la oposición antitética que sustenta el poema**, sólo que los dos tipos de amor que aquí se enfrentan serán el de los **demás hombres**, común por muy ardiente que sea, y el **amor que él siente por la amada**, y que queda definido en el poema como absoluto e inmenso frente a la pequeñez del de los otros. Y eso lo consigue con un verso trimembre formado por tres adjetivos que suenan como tres golpes secos: “**mudo y absorto y de rodillas**” que con la conjunción “y”

separando los tres adjetivos, dándoles su propio espacio gracias al polisíndeton, suenan terribles y contundentes.

Tres adjetivos, cuando hasta ahora sólo había uno por sustantivo: “*oscuras golondrinas*”, “*tupidas madreselvas*” “*hermosas sus flores*” “*aquellas cuajadas de rocío*”, “*palabras ardientes*”... Tres adjetivos en gradación ascendente que nos llevan a dos comparaciones que también forman paralelismo:

Como se adora a Dios ante el altar
Como yo te he querido.....
.....no te querrán.

La adoración del poeta tiene una larga tradición en la literatura desde el amor cortés a las advertencias que hace Rojas en *La Celestina* contra aquellos amantes que “a sus amadas dicen ser Dios”. Más tarde el Dolce Stil Nuovo y el amor neoplatónico convierten la adoración a la amada en camino de perfección espiritual para el amante.

Pero este no es el caso de Bécquer; aquí no se habla de perfección espiritual sino de rendimiento absoluto, de amor que ha traspasado por su grandeza los límites de lo humano, de ahí que la ame: *mudo y absorto y de rodillas*. Y aunque parezca que la carga semántica está en las dos comparaciones, sobre todo en “*como se adora a Dios ante su altar*”, son esos tres adjetivos los que reciben el clímax del poema. La selección de esos tres adjetivos: **mudo / absorto / de rodillas**, hablan de la honda sinceridad del poeta.

Ha desaparecido el *Volverán / no volverán*. Ahora la antítesis es entre la distinta forma de amar de los otros, “ardiente”, incluso, y su forma de amar absoluta.

Bécquer es muy explícito: **volverán** las palabras de amor, pero **no volverá el amor**, al menos ese tipo de amor completamente entregado a la amada. Se mantiene la estructura antitética, pero en las últimas palabras del poema aparecen las palabras clave: “**No te querrán**”, que sustituye al “**no volverán**” de las estrofas anteriores.

3. ¿Cómo es la naturaleza que aparece en la rima LII? ¿Aparecen en ella las características típicas del convulso paisaje romántico? Justifica tu respuesta.

Rima LII

Olas **gigantes** que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,

envuelto entre la sábana de espumas,

¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán, que arrebatáis

del **alto** bosque las **marchitas** hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,

¡llevadme con vosotras!

Nubes de tempestad que rompe el rayo

y en fuego ornáis las **desprendidas** orlas,
arrebatado entre la niebla **oscura**,

¡llevadme con vosotras!

Llevadme, por piedad, adonde el vértigo

con la razón me arranque la memoria...

¡Por piedad!... ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!

Es esta rima aparece la naturaleza en continua agitación, como el ánimo del poeta. Es en la selección de los elementos naturales, que se identifican por su poder destructivo con los sentimientos del protagonista lírico, donde podemos percibir el carácter inequívocamente romántico de esta rima.

Bécquer utiliza, como en tantas otras rimas, el paralelismo y la anáfora como recursos estructurales para la composición del poema; pero además, en ésta concretamente, el recurso común a todas las estrofas es el apóstrofe a través del cual se dirige a esa naturaleza agitada, que en su poder destructivo presagia y sugiere su propia destrucción personal. Los elementos seleccionados de la naturaleza ya no serán como en la rima LIII pequeños y delicados, no habrá ni golondrinas ni madreselvas, aquí el poeta ha seleccionado elementos naturales capaces de aniquilar y destruir lo que tocan:

- El mar embravecido, pero no en cualquier sitio, sino en playas “*desiertas y remotas*”, adjetivos de exaltado tono sentimental, como era habitual en el movimiento romántico. Sin embargo, Bécquer va más allá y aparece el símbolo disémico, la sugerencia implícita de muerte, “*envuelto entre la sábana de espumas*”, que recorre todo el poema.
- *El huracán en el bosque*. De parecido poder destructivo. Y también la muerte sugerida en “*las marchitas hojas*”, porque ese huracán poderosísimo sólo se llevará, como especifica el poeta, las hojas muertas.

- Las nubes en plena tempestad. Y también aquí la muerte: “arrebataado entre la niebla oscura”.

El poeta a través de unas imágenes de la naturaleza mostrando todo su poder destructivo sugiere el tremendo poder destructivo del dolor sobre su espíritu que, igual que en la naturaleza cuando alcanza ese grado de intensidad, también a él le conducirá a la muerte. Esta aparece sugerida a través de los símbolos disémicos, que a la vez que muestran la capacidad letal de esa naturaleza exaltada sugieren también la destrucción del poeta.

Es en la última estrofa, como es habitual en muchas de las rimas, cuando el **movimiento de interiorización** da el salto y pasa de los elementos exteriores: la naturaleza en pleno poder destructivo, a sus sentimientos íntimos, tan convulsos y destructivos como aquella. De hecho tiene más miedo a su dolor que a toda la naturaleza en ebullición y de sastre que ha ido mostrando en cada una de sus estrofas.

4. ¿A qué partes del libro pertenecen las rimas de esta página? ¿Y las rimas que aparecen en el margen de la página 327? Justifica tu respuesta.

Las rimas de esta página pertenecen a las dos últimas partes del libro, cuando el amor aparece mostrado desde el desengaño (Rima XXX) y desde el dolor y la desesperación (Rima LII y LIII).

Las rimas del margen de la página 327 pertenecen en su mayoría a la segunda parte del libro, cuando el amor aparece esperanzado y alegre, son las rimas XXI, XXIII y XXIV. La rima XXXVIII pertenece, como las de esta página a la tercera parte cuando el amor es visto desde el punto de vista del desengaño.

Página 335: Características de la novela realista.

- I. **Observa en el primer texto de Clarín cómo el narrador omnisciente en tercera persona pasa de la descripción pormenorizada de los pensamientos del Magistral, utilizando el estilo indirecto desde el punto de vista omnisciente, al estilo indirecto libre, donde podemos oír directamente la voz del Magistral. Diferencia ambas formas según los datos que te damos en el cuadro de la página anterior y di en qué momento se produce el cambio. Razona tu respuesta.**

Antes de empezar a comentar el texto remitiremos a los alumnos al cuadro comparativo a doble página de los **procedimientos narrativos** en las páginas 442 y 443.

///El Magistral estaba **pensando que** el cristal helado que oprimía su frente **parecía** un cuchillo que le **iba** cercenando los sesos; y **pensaba además que** su madre al meterle por la cabeza una sotana **le había hecho** tan desgraciado, tan miserable, que él era en el mundo lo único digno de lástima. La idea vulgar, falsa y grosera de comparar al clérigo con el eunuco **se le fue metiendo también por el cerebro** con la humedad del cristal helado./// **Sí, él era** como un eunuco enamorado, un objeto digno de risa, una cosa repugnante de puro ridícula... Su mujer, la Regenta, que **era** su mujer, su legítima mujer, no ante Dios, no ante los hombres, ante ellos dos, ante él sobre todo, ante su amor, ante su voluntad de hierro, ante todas las ternuras de su alma, la Regenta, su hermana del alma, su mujer, su esposa, su humilde esposa... le **había engañado**, le **había deshonrado**, como otra mujer cualquiera; y **él, que tenía sed de sangre**, ansias de apretar el cuello al infame, de ahogarle entre sus brazos, seguro de poder hacerlo, seguro de vencerle, de pisarle, de patearle, de reducirle a cachos, a polvo, a viento; él, atado por los pies con un trapo ignominioso, como un presidario, como una cabra, como un rocín libre en los prados; **él**, misérrimo cura, **tenía** que callar, morderse la lengua, las manos, el alma, todo [...] ¿Quién le **tenía** sujeto? El mundo entero... Veinte siglos de religión, millones de espíritus ciegos, perezosos, que no veían el absurdo porque no les **dolía** a ellos, que **llamaban** grandeza, abnegación, virtud a lo que **era** suplicio injusto, bárbaro, necio, cruel... cruel... Cientos de papas, docenas de concilios, miles de pueblos; millones de piedras de catedrales y cruces y conventos..., toda la historia, toda la civilización, un mundo de plomo, **yacían** sobre él, sobre sus brazos, sobre sus piernas, **eran** sus grilletes... Ana que le **había consagrado** el alma, una fidelidad de amor sobrehumano, le **engañaba** como a un marido idiota, carnal y grosero... Le **dejaba** para entregarse a un miserable lechuguino.

LEOPOLDO ALAS “CLARÍN”. *La Regenta*.

[Cuando especificamos los renglones nos referimos a la distribución que aparece en el libro de texto]

Narrador omnisciente en 3ª persona: desde el principio: “El Magistral estaba **pensando que**”... hasta el final del renglón séptimo: “la humedad del cristal helado”.

El momento de transición se produce casi al final del renglón 5º: “La idea vulgar, falsa y grosera... hasta el renglón 7º... con la humedad del cristal helado”. En estos dos renglones Clarín abandona las marcas propias del narrador omnisciente (**verbos introductores** y conjunción **que**), pero aún se percibe la voz del narrador claramente. Clarín pasa al **estilo indirecto libre** sustituyendo los **verbos introductores** (de pensamiento) más la conjunción que por pa-

labras o frases sinónimas “La idea vulgar, falsa y grosera de comparar al clérigo con el eunuco se le fue metiendo también por el cerebro”. De esta manera, a partir de este momento, asistiremos a los pensamientos del Magistral directamente con sus propias palabras y su pensamiento obsesivo, sin más marcas identificadoras.

El estilo indirecto libre va desde el renglón 7º: “**Sí, él era como un eunuco enamorado**”, hasta el final del texto.

Veamos las marcas de cada uno de estos apartados:

1ª.- Narrador omnisciente en 3ª persona:

- **Verbos introductores:** pensando
- **Conjunción que**

2ª.- Transición

- Sustitución de verbos introductores: “pensando” más la conjunción “que” por palabras o frases sinónimas: “**se le fue metiendo también por el cerebro**”
- El punto y seguido diferencia esta oración del resto del texto en estilo indirecto libre.

3ª.- Estilo indirecto libre

Desde el renglón 7º al final.

- A través del discurso del narrador, aparecen los pensamientos del Magistral con absoluta libertad, tal y como surgen en su cerebro, con las repeticiones propias del pensamiento obsesivo:
 - o Su **mujer**, la Regenta, que era **su mujer**, **su** legítima **mujer**,
 - o **no ante** Dios, **no ante** los hombres, **ante ellos** dos, **ante él** sobre todo, **ante** su amor, **ante** su voluntad de hierro, **ante** todas las ternuras de su alma,
 - o **seguro** de poder hacerlo, **seguro de vencerle**, **de pisarle**, **de patearle**, **de reducirle a cachos**, **a polvo**, **a viento**;
- Aparece el vocabulario propio del personaje, con los giros coloquiales con los que hablaría, porque eso es lo que está haciendo: hablar a través del discurso del narrador:
 - o **Sí, él era como un eunuco enamorado, un objeto digno de risa, una cosa repugnante de puro ridícula**
 - o **como un presidiario, como una cabra, como un rocín libre en los prados; él, misérrimo cura, tenía que callar, morderse la lengua, las manos, el alma, todo**
 - o **millones de espíritus ciegos, perezosos, que no veían el absurdo porque no les dolía a ellos, que llamaban grandeza, abnegación, virtud a lo que era suplicio injusto, bárbaro, necio, cruel...,cruel...**

o **le engañaba como a un marido idiota, carnal y grosero...Le dejaba para entregarse a un miserable lechuguino.**

- No hay verbo introductor:
 - o **Sí, él era como un eunuco enamorado, un objeto digno de risa, una cosa repugnante de puro ridícula**
- **Los tiempos varían del presente de indicativo** -tiempo habitual cuando habla un personaje en estilo directo- al **pretérito imperfecto de indicativo** -tiempo habitual del narrador-.
- Los verbos están en **3ª persona**.

2. Lee atentamente el texto de Galdós. Señala las características del narrador que aparecen en este fragmento. Observa los diálogos de *Misericordia*, ¿reflejan el nivel social, moral y cultural de los personajes? Di qué nivel es ese y señala las características de dicho lenguaje.

- Es un narrador observador en 3ª persona que va describiendo lo que percibe y nos va diciendo progresivamente sus averiguaciones. Es como una cámara cinematográfica que narra lo que ve.
- En ningún momento nos dice lo que piensan y sienten los personajes, ni siquiera el narrador sabe lo que va a tratar la Casiana con don Senén: “*para tratar con don Senén de alguna incumbencia desconocida para los compañeros y por lo mismo muy comentada*”.
- Los diálogos están en estilo directo, y reproducen el lenguaje de los personajes con fidelidad, mostrando su nivel moral muy bajo y su nivel social y económico más bajo aún, gracias a los vulgarismos e incorrecciones propias de la clase social marginal a la que pertenecen:
 - o **La Caporala** es rica, **mismamente** rica (artículo precediendo al nombre / apodo del personaje y utilización de adverbio en mente de manera incorrecta)
 - o **nos lo quita a los que somos** de verdadera **solenidá** (confusión de fonemas: e / i propios de la irregularidad verbal del verbo SER, reproduciendo el infinitivo SER- SEMOS, y simplificación del grupo consonántico MN / N: *solenidad*)
 - o orilla en **ca** los Paúles (elisión de fonemas: CA /CASA)
- En este fragmento los alumnos pueden observar algunas de las características explicadas en este tema en el apartado de los personajes, a saber:
 - o Las clases bajas son consideradas objeto estético serio, y no cómico, como hasta entonces.

- o Los personajes se presentan ante el lector directamente a través diálogos.
- o Los diálogos son vivos y ágiles adaptándose al personaje, su carácter y su nivel sociocultural; de esta manera el lenguaje pasa a ser un instrumento valiosísimo para la caracterización de los personajes.

Página 337. BENITO PÉREZ GALDÓS. I.

- I. En el fragmento de los Episodios Nacionales, Galdós nos presenta las dos caras del pueblo que lucha contra los franceses: la cobardía y la valentía de unos hombres normales que sienten miedo pero que son capaces de superarlo movidos por el ejemplo de una mujer. ¿Qué idea crees que intenta transmitir a sus contemporáneos Galdós en este fragmento? ¿En qué persona habla el narrador: primera, segunda o tercera persona? ¿Crees que esto aporta verosimilitud al relato? ¿Por qué?**

La idea que pretende transmitir Galdós es la valentía, el valor necesario para luchar por la libertad frente a cualquier obstáculo, sin dejarse vencer por las circunstancias, por adversas que estas sean. Galdós era un liberal convencido que se implicó en la política de su tiempo. La Guerra de la Independencia había acabado unos pocos años antes, en 1814, y estaba aún en la memoria colectiva la lucha del pueblo español por su libertad.

El narrador del fragmento habla en primera persona. Sí, aporta verosimilitud al relato ya que lo cuenta alguien que lo ha vivido personalmente.

- 2. En La familia de León Roch se enfrentan una religiosidad intolerante y una postura liberal, la del krausismo. Busca en alguna enciclopedia o internet qué fue el krausismo, qué importancia tuvo entre los intelectuales de la segunda mitad del siglo y cuáles eran sus presupuestos ideológicos. ¿Ves algún rasgo en los personajes de este fragmento que justifique el hecho de que a este tipo de novelas se las llame novelas de tesis? ¿Cuál?**

Respuesta libre.

Son novelas de tesis porque los personajes son el vehículo de la tesis que quiere desarrollar el autor, no son personajes complejos y bien matizados. Suelen ser novelas maniqueístas. En este caso la esposa aparece como una persona cerrada e intransigente, más empeñada en ganar y en demostrar que tiene razón, que en la comprensión de las palabras de su marido; y este aparece como el proto-

tipo del hombre tolerante, sin mancha alguna en su talante liberal.

Página 339. BENITO PÉREZ GALDÓS. II

- I. ACCIÓN ¿Qué está sucediendo en este fragmento de Fortunata y Jacinta? ¿Qué le comunica Juan a Fortunata? ¿Es sincero con ella? ¿Cómo reacciona Fortunata?**

Juanito Santa Cruz quiere dejar a su amante; Fortunata, y utiliza para hacerlo argumentos que, cuando estaba unido a ella, no le preocupaban lo más mínimo.

Juan le comunica que han de dejar su relación porque su esposa se ha enterado y además están escandalizando a la sociedad con sus amores ilícitos.

Juanito Santa Cruz es un hipócrita y un manipulador, porque mientras le está dando una lección moral a su amante está pensando en otra mujer que sustituirá a Fortunata.

Fortunata sabe que oponerse no tiene ningún sentido, lo único que hace es llorar. Sólo se queja de lo que le está sucediendo y ella considera injusto.

- 2. PERSONAJES: ¿Cuál es el lenguaje de Fortunata? ¿Es como el de su amante? ¿En qué se diferencian? En esta etapa realista Galdós utiliza el habla de los personajes y sus pensamientos para caracterizarlos por ellos mismos sin tener él que juzgarlos. ¿Cómo es Fortunata y cómo es Juan según sus palabras y sus pensamientos?**

El lenguaje de Fortunata es sencillo, ella es una mujer del pueblo y reconoce ante ella misma que “no sabía desenvolverse con tanta palabra fina”. El lenguaje de Santa Cruz es más culto y elaborado. A través de los diálogos aparecen los distintos niveles de lenguaje de los personajes y ayudan a su caracterización sociocultural.

Según sus palabras Fortunata es una mujer enamorada que acepta resignadamente la decisión de su amante de abandonarla; no se atreve a contradecirle porque sabe que a nivel dialéctico lleva todas las de perder. Sin embargo en sus pensamientos sí tiene argumentos para contradecirle, argumentos mucho más sólidos que las pobres excusas que le ofrece Santa Cruz.

Según sus palabras Juanito Santa Cruz parece un hombre razonable y preocupado por su esposa y la sociedad que les rodea, pero sus pensamientos descubren su carácter manipulador y su hipocresía moral. También descubren lo que

Fortunata se está temiendo, que Santa Cruz ha dejado de quererla. De hecho ya la está comparando con la que será su sustituta.

3. NARRADOR: ¿Qué tipo de narrador aparece en este fragmento? Especifica cuándo se utiliza el estilo directo y el estilo indirecto. ¿En qué se diferencian?

Es un narrador omnisciente que sabe lo que piensan y sienten los personajes.

El estilo indirecto aparece en la voz del narrador:

- Renglón I
- Renglón 7 al II

Los últimos renglones (16 al 19) aparece un soliloquio de Juanito Santa Cruz.

Marcas:

Marcas del narrador omnisciente:

- es un narrador en tercera persona
- utiliza verbos introductores de pensamiento o habla.
- la conjunción **que**.

“Lo que Fortunata había pensado era que”.

Marcas del estilo directo: el autor recoge el habla de los personajes directamente y las introduce con guiones separando cada parlamento.

Marcas del soliloquio: Hay al principio un verbo de pensamiento: “pensó Santa Cruz” y el personaje se expresa en 1ª persona: “¡Ay, qué bestias nos hizo Dios!”

4. ESPACIO Y TIEMPO: ¿Cuál es el espacio interno de este fragmento? ¿Y el externo? ¿Cuál es el tiempo del fragmento? ¿Es contemporáneo a los lectores de Galdós? ¿Por qué?

El espacio interno es el interior de la casa de Fortunata. El espacio externo es Madrid.

El tiempo es contemporáneo al autor y a los lectores: reinado brevísimo de Amadeo de Saboya, la Primera República, los golpes militares de Pavía y Martínez Campos, y medio año de la Restauración borbónica.

La novela realista pretende reflejar la vida de los seres humanos en un tiempo coetáneo a sus lectores y en espacios fácilmente reconocibles porque tiene una finalidad moral: presentar lo más fielmente posible la realidad de su tiempo y sus problemas con el fin de que el lector tome posiciones

éticas ante los problemas de la sociedad.

Página 341. CLARÍN (1)

1. El Magistral observando su presa muestra la frialdad del científico estudiando un insecto. El catalejo será su microscopio particular. ¿Cómo aparece aquí retratado el Magistral? ¿Cómo es su carácter? ¿Cómo es el narrador en este fragmento? ¿Cuál es el punto de vista que utiliza?

El Magistral aparece retratado como un hombre ambicioso y frío. Su carácter es apasionado, y su pasión es el poder.

D. Fermín es el dueño de la ciudad porque a través del confesionario controla a las mujeres, y a través de las mujeres controla a los maridos de esas mujeres, que siguen ciegamente los consejos de D. Fermín. Es también un hombre resentido contra los nobles y los ricos de la ciudad que han heredado esas posesiones sin ganarlas; él se considera superior porque lo ha conseguido todo con su esfuerzo y su inteligencia.

En todo momento el narrador es omnisciente en tercera persona. Entra en el alma y el pensamiento de D. Fermín de Pas y lo analiza con la misma pasión que D. Fermín analiza Vetusta.

Ese narrador omnisciente suele utilizar el estilo indirecto, pero hay un momento en el que se pasa al estilo indirecto libre y ahí podemos oír al Magistral sin persona interpuesta: es en el renglón II: “¡Qué! ¿También aquel mezquino imperio habían de arrancarle? No, era suyo. Lo había ganado en buena lid. ¿Para qué eran necios?”.

El estilo indirecto libre aparece en los renglones 15 y 16: “¿Qué habían hecho los dueños de aquellos palacios viejos y arruinados de la Encimada que él tenía allí a sus pies? ¿Qué habían hecho? Heredar. ¿Y él? ¿Qué había hecho él? Conquistar.”

2. ¿Qué características de la personalidad de Ana Ozores se manifiestan en este fragmento? ¿Por qué crees que Clarín muestra la infancia de Ana y las condiciones en las que fue educada? ¿Tiene esto algo que ver con el determinismo naturalista? ¿Cuál es el punto de vista del narrador en este fragmento?

Ana es una mujer solitaria y muy sensible que vivió una infancia sin cariño ni dulzura y ahora de adulta, vuelve a revivir su enorme tristeza y su soledad. Ana es apasionada y obsesiva, y canaliza su carácter apasionado a través del único sentimiento amoroso que le es permitido: el misticismo.

Clarín nos cuenta la infancia de Ana para que podamos entender la relación que de adulta tiene con las demás personas. Con su marido, D. Víctor mantiene una relación prácticamente paterno-filial porque él es impotente y llega a confesar que nunca ha podido terminar una relación erótica satisfactoriamente, sin embargo D. Víctor quiere sinceramente a Ana, como a una hija, y ella le corresponde porque este es el primer cariño verdaderamente sincero que ha recibido en su vida. De hecho, cuando D. Víctor descubre el adulterio de Ana la comprende, a pesar del disgusto, como un padre comprendería los devaneos de su hija, por eso no quiere vengarse, y no lo habría hecho sin las presiones del Magistral.

Esta explicación de la infancia de Ana sí tiene que ver con el determinismo naturalista porque el determinismo defendía que el ser humano actúa movido por su herencia biológica y la presión social del medio en el que habita.

En este fragmento aparece el narrador omnisciente en tercera persona y en estilo indirecto, pero utiliza también el soliloquio cuando aparecen las palabras de Ana entrecomilladas en el renglón 2: “*Ni madre, ni hijos*”

3. Ana se arroja en los brazos de D. Álvaro, un conquistador en el principio de su decadencia, pero que es el único que sabe cómo seducir a una mujer como ella. ¿Cómo crees que ha influido la infancia de Ana en esa seducción?

Por primera vez siente que es el centro de interés de alguien que, además, ya le gustaba desde que lo vio antes de casarse con D. Víctor. D. Álvaro seduce a Ana porque es una inexperta en los juegos amorosos, y él un experimentado seductor. D. Álvaro inicia el galanteo y lo continúa con bastante constancia sabiendo esperar el momento oportuno y propiciándolo cuando le hace falta.

Si Ana hubiera recibido cariño de sus familiares tal vez habría tenido más fortaleza de carácter y no habría caído en brazos de D. Álvaro.

Página 343 CLARIN (2)

1. En este fragmento tenemos varios procedimientos narrativos: estilo directo, narrador en tercera persona omnisciente y estilo indirecto libre. También aparece el monólogo interior en primera persona. Pon un ejemplo de cada uno de estos procedimientos.

En estilo directo están las primeras líneas de este fragmento: desde el renglón 1 al 14, con una breve intervención del narrador en los renglones 8 y 9.

Como ejemplo de narrador en tercera persona omnisciente podemos señalar desde el renglón 15 al 20.

Como ejemplo de estilo indirecto libre tenemos los renglones 40 y 41:

“¿Por qué? ¿no era lo probables que estuviera con ellos Paco, Joaquín, Visita, Obdulia y los demás que habían salido al bosque?”

Aquí las palabras del Magistral aparecen a continuación de la voz del narrador, pero podemos distinguir perfectamente que quien habla es Don Fermín, a pesar de que no hay verbo de pensamiento o habla introductorio. El discurso del narrador y del personaje están uno a continuación del otro y los verbos están en tercera persona y en pretérito imperfecto de indicativo, persona y tiempo verbal propios del narrador.

Como ejemplo de soliloquio podemos señalar desde el renglón 42 al 48. Desde: “No, no, gritaba el pensamiento y razonaba diciendo: don Álvaro...”, hasta: “...de fijo están solos”

En el soliloquio veremos las siguientes características:

- La voz del personaje se expresa en **1ª persona**, igual que en el estilo directo. (Mientras que en el estilo indirecto libre los verbos cambian a 3ª persona)
- Hay verbo de pensamiento introductor de las ideas del personaje. (Mientras que en el estilo indirecto libre no hay verbos de pensamiento o habla que introduzcan la voz del personaje)

Ej.- Renglón 23: “*Iba **pensando**; es verdad, es verdad...he estado ciego...la mujer siempre es mujer, la más pura...es mujer...y yo fui un majadero desde el primer día...Y ahora es tarde...y la perdí por completo.Y ese infame...*”

2. Describe cómo son y sienten los personajes del fragmento. ¿Qué diferencias ves entre ellos?

Los personajes de este fragmento son Don Víctor Quintanar, marido de Ana y Don Fermín de Pas, sacerdote enamorado locamente de la mujer de Don Víctor aunque éste no lo sabe.

Ése es el origen de la rabia que siente Don Fermín, ante la impasibilidad de Don Víctor, al ver que Ana, que está con Mesía y otros amigos, no ha vuelto aún a la casa y sigue “perdida” por el campo.

Don Víctor es un hombre tranquilo y afable que confía plenamente en su mujer y en su amigo

Don Alvaro; considera a Ana incapaz de cualquier infidelidad, aunque él hace lo que puede por cometerlas con Petra, la criada. Así que en ningún momento se intranquiliza por el hecho de que Ana no haya regresado aún. Si sale a buscarla es movido por Don Fermín y sus reproches, y no puede comprender la angustia del cura ni su intranquilidad. Ana es fuerte y todos conocen muy bien el camino, no hay motivos para preocuparse.

No es el caso de Don Fermín. **El cura es apasionado, dominante, necesita tenerlo todo controlado, y conoce muy bien a Ana, sabe de su carácter apasionado,** irreflexivo a veces cuando la mueve la pasión, no tiene más que recordar la última Semana Santa con Ana descalza por las calles de Vetusta, moviendo a escándalo a toda la población y a vergüenza a su propio marido, que ve como Don Fermín la maneja a su antojo. El cura lo sabe, sabe que Ana es capaz de hacer cualquier cosa por devoción, amistad o amor, por eso tiene tanto miedo. Además Don Fermín supone exactamente las intenciones de Don Álvaro porque son las mismas que las suyas, sólo que él tiene que reprimirlas y Don Álvaro está acostumbrado a no hacerlo.

Éstos son los motivos de angustia que ahogan a Don Fermín: su propio carácter apasionado, el amor que siente por Ana y los celos, al conocerla tan bien y saber las intenciones de su rival.

Actividades. Página 348

- I. **A continuación te ofrecemos un texto perteneciente a *El abuelo*, de Galdós. Gregoria y Venancio comentan el regreso del conde de Albrit, don Rodrigo, viejo, fracasado y amargado por la muerte de su hijo, el condesito, a la casa señorial. Pero quedan sus dos nietas, de una de las cuales descubrirá algo que le hará recapacitar sobre sus viejas y tradicionales ideas. Su nuera, la condesa Lucrecia, fue infiel al condesito.**

La descripción de la didascalia inicial es totalmente realista: arboleda, alameda, pórtico de la casa, los escudos nobiliarios... La acción sucede a plena luz del día, sin los efectos nocturnos del Romanticismo. Las acciones son igualmente realistas: Gregoria está recogiendo hortalizas, Venancio se limpia el sudor (indicio claro de que la acción transcurre en

el verano, pues no es suficiente con que se diga en la didascalia; se ha de ver). El lenguaje empleado en los diálogos mantiene el mismo estilo, es claro y sencillo, con la mínima dificultad de algunos términos de registro popular (*zancaje* –andar mucho–, *hocicar* –tropezar– ...). La situación se plantea de forma directa: El conde de Albrit está arruinado y necesita el consuelo, el cariño de sus nietas e, incluso, la ayuda de sus criados.

2. **Comenta los rasgos específicamente teatrales del fragmento, teniendo en cuenta tanto las didascalias como el diálogo.**

Además de lo comentado en la cuestión anterior, destaca la presencia escueta de las acotaciones (*curiosa, displicente, suspensa, revolviendo...*) que se refieren a gestos, mímica, tono, pero sin adornos, pues van dirigidos a los actores. Las interrogaciones y exclamaciones son propias del diálogo y le dan mayor expresividad. Se entra inmediatamente en materia, desde el comienzo de la obra, pues una obra de teatro debe ser breve; si la novela se puede leer en ocho o diez horas, la obra de teatro no debería pasar de dos, por lo que se tiende a la concentración.

Por otro lado, los rasgos formales externos son evidentes: referencia a las escenas y a los actos, propios del teatro, alternancia de diálogos y didascalias, nombres de los protagonistas en mayúsculas...

3. **Identifica los momentos del diálogo en los que los personajes están narrando, describiendo y presentando a los protagonistas, ya que estamos al comienzo de la obra.**

El comienzo de una obra de teatro corresponde a la presentación de la historia. Algunas intervenciones tienen en este tramo la función de presentar: la quinta intervención de Gregoria aporta una descripción valorativa, judicial, muy negativa, de la condesa Lucrecia; añade que es extranjera, que el Condesito, su marido, murió... Sabemos que el Conde y su nuera no se llevan bien... La penúltima réplica de Venancio cuenta el viaje del Conde a Perú y su regreso pobre y fracasado, enfermo, casi ciego y viejo; necesitado de ayuda y consuelo. Conocemos otro dato fundamental en la trama: el Conde tiene dos nietas.

TEMA 3. La literatura desde 1900 a la guerra civil

Página 365. Comentario de textos poéticos del primer tercio del siglo XX: el simbolismo y el irracionalismo verbal. Antonio Machado y las Vanguardias.

A UN OLMO SECO

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.
¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.
No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruseñores.
Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.
Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero

te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
ardas en alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

A.Machado. *Campos de Castilla*.

Este poema de Machado pertenece a la serie dedicada a Leonor. Como es habitual en muchos de estos poemas, cuando son algo extensos, sólo al final del poema aparece el motivo que lo origina: en este caso la esperanza de la curación de su esposa. Esta estructura poemática se repite en el poema “A José María Palacio”, en el que sólo en los últimos versos, tras describir la primavera soriana desde la añoranza de su vida en Baeza, aparece el motivo: la muerte de Leonor y el cementerio en el que ella está enterrada.

I. ¿Ves algún símbolo en este poema? ¿Cuál es el elemento material, perceptible por los sentidos, y cuál el inmaterial al que hace referencia? ¿Por qué se relacionan ambos elementos?

El poema está construido sobre un **símbolo**: la descripción del olmo centenario. En su significado más evidente Machado nos describe su decadencia y su aparente destrucción; sin embargo en un nivel más profundo de significado este poema hace referencia a la salud precaria de Leonor, y la esperanza del poeta de que pueda recuperarla. Así que la “rama verdecida” que simboliza la resistencia a morir, la voluntad de resistir en el viejo olmo, será también para el poeta, el símbolo de

la fortaleza de un organismo joven, el de su esposa de diecisiete años, y de su resistencia ante la muerte.

Además aparecen el **río** y el **mar** (v. 24) como símbolos de la vida y la muerte respectivamente. Es el momento de recordar a los alumnos alguna de las *Coplas* de J. Manrique.

El elemento material: el olmo seco, viejo, podrido y centenario.

El elemento inmaterial: la salud de Leonor.

Ambos elementos se relacionan a lo largo de todo el poema. El olmo, a pesar del grave deterioro que presenta, lucha por sobrevivir (aún lo hace en esta primavera de 2009 cuando redactamos estas líneas, a las orillas del Duero, protegido apenas por una cerquita de hierro). El viejo olmo presentaba en esa primavera de 1912, en la que aún estaba viva Leonor, una ramita verde. Ella simboliza la esperanza de la vida que vuelve una y otra vez a bullir por su cuerpo carcomido y polvoriento. El poeta asiste maravillado a ese retorno de la vida con el buen tiempo y quiere creer que su joven esposa está en mejores condiciones que el viejo tronco para volver a recuperar la salud. Leonor murió unos pocos meses después.

El símbolo es un recurso que Machado hace suyo, entre otras cosas, porque la profundidad y los significados implícitos del símbolo eran muy adecuados para un tipo de poesía que pretende llegar a la esencia de las cosas, a las múltiples facetas de la realidad.

También el propio carácter del poeta, reservado y tímido, encuentra en el símbolo el recurso natural que **vela** (crea la distancia necesaria entre el poeta y su anécdota personal y el poema) y a la vez **desvela**, porque el elemento material del símbolo puede guiar al lector sensible para que descubra el elemento inmaterial de manera pudorosa, pero más eficazmente que si lo hiciera el propio poeta en una descripción minuciosa de sus sentimientos.

Es el lector y su sensibilidad el que completa el significado del símbolo, de manera que cuanto más afinada sea su percepción, mejor podrá ahondar en el significado del poema. Autor y lector se complementan a través de los símbolos.

El autor ofrece al lector la co-autoría del poema, ya que sin su labor desveladora, no podrán ver la luz los significados ocultos en el símbolo.

[ATENCIÓN. La brevedad imprescindible en un libro de texto que debe recoger análisis textual, gramática y literatura, nos ha obligado a resumir a Machado en tres páginas. Sin embargo, el libro del profesor, nos ofrece la posibilidad de presentar aquí datos que no tienen cabida en el manual del alumno. La información adicional sobre los símbolos en Machado que ofrecemos a continuación, puede ser de alguna utilidad al profesor que la necesite. Nos hemos centrado en los símbolos que aparecen en Soledades porque este libro es una de las lecturas obligatorias más comunes en las distintas comunidades autónomas. Adjuntamos la información con salto de página en un folio independiente para que pueda ser fotocopiada sin dificultad; el mismo proceso seguiremos cada vez que ofrezcamos material fotocopiable para los alumnos]

LOS SÍMBOLOS EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO

El simbolismo cala hondamente en la poesía de Machado, tal vez apoyado por el propio carácter del poeta, reservado y tímido. La implicación y la profundidad que aportan los símbolos iban muy bien con su concepto de poesía. El poeta utilizará los símbolos como sustitutos de sus obsesiones: el agua (en sus más variadas manifestaciones: fuente, manantial, río o mar) que simbolizará la vida, la fugacidad del tiempo, o la muerte. De los simbolistas franceses Machado tomará algunos símbolos, por ejemplo, de Verlaine toma los paisajes sombríos, la melancolía otoñal y la puesta de sol como paisaje subjetivo.

Símbolos más frecuentes en Soledades

***La tarde** es un tema clave sobre el que gira el mundo lírico del primer Machado. De los 96 poemas de *Soledades*, 36 hacen referencia a la tarde y sus símbolos, totales o parciales, como el *ocaso*, *el sol que muere* o *el crepúsculo*. La tarde, para Machado no es otro momento cronológico del día, sino que está dotada de una serie de cargas afectivas que aparecerán modificadas por los distintos adjetivos que utiliza: “Tarde...clara...triste...soñolienta...mustia”

El adjetivo elegido por el poeta es el *delimitador entre una serie de posibilidades* de definición que ayudan a que Machado proyecte su propio estado de ánimo sobre el medio circundante.

*** El camino.** Éste se vincula no sólo a muchos versos, sino que hasta da nombre a toda una serie de poemas dentro de “*Soledades*” titulada “Del Camino”.

Machado expresa la relación tiempo-espacio con el símbolo del camino. Caminar es vivir, pero el camino no está hecho, hay que hacerlo cada día, y al final del camino aparece, de nuevo, la muerte. Entendida así, la vida aparece como pura transitoriedad.

El camino es también el enlace del poeta con un espacio determinado: Soria o Andalucía.

“Huella” y “Caminante” aparecerán en su poesía como símbolos de sí mismo.

*** El agua y la fuente**, en la poesía de Machado rara vez son elementos decorativos. Si aparecen en un entorno bello, agua y fuente serán intensificadores de la belleza, si aparecen en un mundo hostil, serán así mismo motivo de pena.

La fuente es a su vez símbolo de la melancolía, y cantará las tristezas del tiempo perdido o el dolor de la existencia.

***Las galerías.** Este símbolo surge de la necesidad que tiene el poeta de dar nombre a su confuso mundo interior. A veces aparecen como los intrincados caminos que siguen los sueños para desvelar el interior oculto del poeta.

***El espejo** devuelve al poeta su imagen externa, por lo que le ayuda a reconocerse. También le ofrece, a veces reflejados en él, momentos del pasado, con lo que Machado recupera el tiempo perdido en la lucha que mantiene contra el olvido y la muerte. Dice el escritor portugués José Saramago: “*El espejo y los sueños son la misma cosa, ambos ponen al hombre ante sí mismo para que aprenda a reconocerse*”.

***La doncella misteriosa.** No es una amada real; este símbolo, aprendido de Bécquer, representará *el mundo espiritual del poeta*.

***Símbolos religiosos.** Abundantes en poemas que tienden a la introspección. Tanto para Machado como para J.R.J. la poesía representa una especie de sustituto de la plegaria, en un ambiente en el que la fe ya no rige, pero en el que se echa de menos alguna forma de exaltación espiritual.

***Símbolos de la soledad.** Son peculiares en Machado ciertos paisajes que describen, en medio del silencio, el sonido del viento o del agua:

Y todo el campo un momento
se queda mudo y sombrío
meditando. Suenan el viento
en los álamos del río.

Del mismo modo que un árbol, absolutamente solo en medio de un paisaje desolado, da más sensación de soledad que un paisaje absolutamente desnudo, así se siente más acusado el silencio cuando es interrumpido por un sonido único.

Y esto es lo que sucede en algunos poemas de Machado en los que utiliza el murmullo del viento o del agua como símbolos del silencio, y a la vez, como símbolos de la soledad.

2. Resume el contenido del poema “A UN OLMO SECO” y su estructura.

Resumen del contenido.

El poeta nos describe su asombro al descubrir un rebrote primaveral en un viejo olmo prácticamente devastado por el paso de los años y las inclemencias del tiempo. Al contemplar las “*hojas verdes*” comprende que la naturaleza se abre paso en las condiciones más difíciles, y espera “*otro milagro de la primavera*”, en alusión a la enfermedad de su joven esposa y a su esperanza de que pueda recuperarse.

Estructura.

El poema se divide en tres partes claramente diferenciadas:

1ª.- Del verso 1 al verso 14

Esta primera parte es descriptiva. El poeta, sorprendido por el regreso de la vida al árbol destrozado, hace una descripción del estado en el que se encuentra el viejo olmo centenario en la colina junto al Duero. Machado enumera todos los elementos que delatan su decrepitud, y lo hace con su recurso estilístico preferido: **el sustantivo acompañado por un adjetivo definidor**: olmo viejo / en su mitad *podrido* / hojas verdes / olmo centenario / musgo amarillento / corteza blanquecina... Y es que **el adjetivo es para Machado más valioso que la metáfora** porque mientras ésta se queda “Como una forma breve de comparación”, el adjetivo, tal y como lo usa Machado, es una auténtica definición, es la identificación absoluta con la cosa.

“Lo clásico -habla Mairena a sus alumnos- es el empleo del sustantivo, acompañado de un adjetivo definidor”

A. Machado

Si observamos los adjetivos como definidores del sustantivo comprobamos que todos, excepto “verdes” y “cantores”, forman un campo semántico de decrepitud:

Viejo / hendido / podrido / centenario / amarillento / blanquecina / polvoriento / pardos / grises.

Sólo los adjetivos: *verdes* y *cantores* escapan de este campo semántico de decadencia y cercanía de la muerte.

Apenas hay más recursos estilísticos en esta primer parte, sólo destacaremos las **personificaciones**: “*que lame el Duero*” y “*álamos cantores*” En el caso de esta personificación, Machado se refiere a los pájaros que cantan en los álamos, convirtiéndolos en “álamos cantores”. No necesita Machado demasiada retórica para la descripción del estado del viejo olmo. Ante todo le interesa destacar cómo

el paso del tiempo y sus inclemencias han incidido en el árbol provocando su casi completa destrucción. **Los tiempos verbales en indicativo** acentúan la realidad de esta descripción.

2ª.- Del verso 15 al verso 27

En la segunda parte del poema el poeta, hará una enumeración de las diferentes formas de destrucción que podría tener el árbol. Los tiempos verbales en subjuntivo activan en el lector la idea de posibilidad.

Las distintas maneras de destrucción del árbol quedarán estructuradas a través de la **anáfora**: “*Antes que...*” en los versos 15, 19, 22 y 24. Machado vuelve a resaltar **la temporalidad** en esta anáfora que se repite una y otra vez, porque es **el tiempo**, como en tantos otros poemas de Machado, el agente del poema. El paso del tiempo, la incidencia del tiempo en las cosas y los seres es un tema fundamental en la poesía de Machado. No estaría de más hacer referencia al recuadro de Henri Bergson de la página 352, y su influencia en nuestro poeta.

El tiempo, el hombre y la naturaleza acabarán por destruir el árbol. La acción del hombre: leñador, carpintero o campesino, convertirán al árbol, gracias a las **metáforas lexicalizadas** “*melena de campana*”, “*lanza de carro*” y “*yugo de carreta*”, en objetos útiles tras su destrucción; igual que en “*rojo...ardas en alguna misera caseta*”. El viejo olmo será útil.

En los versos 22 al 25 será la naturaleza el agente **destructor**: *descuaje*, *tronche empuje*, son tres verbos que expresan la fuerza de la naturaleza, su capacidad destructiva.

Y en los versos 25 y 26, cerrando las anáforas de temporalidad: “*Antes que...*” una **apóstrofe**: “*olmo, quiero anotar en mi cartera / la gracia de tu rama verdecida*”. El poeta se dirige al viejo árbol para destacar lo que de vida aún queda en él

3ª.- Del verso 28 al verso 30

Es esa ramita verde, símbolo de la esperanza posible, la que dará paso a la tercera parte del poema recogida en estos tres versos finales. El poeta utiliza el YO, tan escaso en los poemas de Machado, para tomar el protagonismo del poema en la esperanza: “*Mi corazón espera*”. Aquí ya no hay distanciamiento pudoroso, se abandonan la segunda persona como desdoblamiento del yo, o la tercera persona, para ser él, Antonio Machado, el que habla en estos versos expresando su esperanza: “*otro milagro de la primavera*”. Es lo que él deseaba y pedía. Y es esa ramita

verde, ese milagro de la primavera, el elemento que simbolizará la salud de su esposa gravemente enferma.

Machado fechó este poema el 4 de mayo de 1912. Leonor murió en julio de 1912.

La densidad y la sobriedad de la lengua poética de Machado se pueden comprobar perfectamente en estos versos, así como **el adjetivo definidor como elemento básico del poema**. Como podemos observar hay muy pocos recursos estilísticos: una anáfora que resaltarán la temporalidad siempre presente y unas pocas metáforas lexicalizadas.

Intensidad conseguida gracias a la sencillez del lenguaje y al poder evocador del símbolo final **“otro milagro de la primavera”** en clara referencia al deseo del poeta de que su esposa recobre la salud perdida.

Y desde este símbolo todo el poema se reestructura en la mente del lector que puede comprobar cómo aparece el símbolo disémico en *“antes que el río hasta la mar te empuje”*. Ahora, al terminar el poema, sabemos que *“río”* y *“mar”* están funcionando en el poema como símbolos de *“vida”* y *“muerte”*, además de describir una acción más que probable del Duero sobre el viejo olmo, tan cercano físicamente de él.

Ejercicios de aplicación. Página 376

I. Lee el poema de Lorca de la página 369 *“La casada infiel”*, señala en este poema algunos elementos tradicionales y algunos vanguardistas.

Elementos tradicionales:

- El metro utilizado: el romance octosilábico
- La estructura del romance tradicional: **narrador**: el propio protagonista lírico; **personajes**: los amantes; **acción**: la seducción amorosa y su plenitud; el **espacio**: a las afueras del poblado y más adelante, el campo, y el **tiempo**: la noche de Santiago, el 25 de julio, en pleno verano, de ahí que los amantes puedan pasar la noche al raso y cerca del río.
- El mundo tradicional andaluz, pero refrescado con la visión lorquiana de defensa de la libertad en general y en este caso de la libertad individual de la mujer, que es la que seduce al hombre de tal manera que o la sigue en su juego erótico o podría quedar mal ante ella, de ahí que diga el protagonista lírico: *“Fue la noche de Santiago / y casi por compromiso”*.
- Recursos estilísticos propios de la poesía tradicional:

o *Aliteración*: “como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos”. Al andar la gitana el ruido que hacen sus faldas almidonadas “z....s.....s.....z.....s” es un murmullo sibilante que se une al canto de los grillos en el silencio de la noche.

o *Metáfora pura*: “Sin **luz de plata** en sus copas (-R- la luz de la luna-) / los árboles han crecido”. Esta metáfora omite a la luna, que en ningún momento aparece en el poema como algo real, sólo más adelante aparecerá la luna como un elemento que resaltarán la belleza de la gitana, al comparar el brillo de su rostro con *“los cristales con luna”*. De tal manera que la noche, oscura, cerrada, sin luna, permite y protege de miradas indiscretas la escapada de los amantes. También vemos la metáfora pura en: “corrí el **mejor de los caminos**” y “montado en **potra de nácar** / sin bridas / y sin estribos”. Espere- mos que no sea necesario aclarar ante los alumnos los términos reales de estas metáforas.

Destacaremos además que *“bridas y estribos”* tienen carácter simbólico, ya que el elemento real es de índole intelectual: en *absoluta libertad*.

o *El paralelismo*. Propio de la canción tradicional y del romance; recordaremos a los alumnos, si procede, que los romances se cantaban: “Yo me quité la corbata. / Ella se quitó el vestido. / Yo el cinturón con revólver. / Ella sus cuatro corpiños”. “La mitad llenos de lumbre / la mitad llenos de frío”.

Elementos vanguardistas:

- El lenguaje poético. Vemos en este romance la principal característica de la G. del 27 en general y de Lorca en particular: **la fusión perfecta de elementos heredados de la tradición poética y de elementos novísimos que están aportando las vanguardias**. Así aparecen en el poema:
- o *La sinestesia visionaria*: “se apagaron los faroles / y se **encendieron los grillos**”. El ruido que hacen estos animalejos guiará, como si fuera luz, a los amantes hacia el campo, recordemos que ese 25 de julio no había luna.
- o *La comparación visionaria*: “sus pechos... como ramos de jacintos” que incluye también la sinestesia al unir la blancura del jacinto con su profundo perfume. Además será la única nota de color conforme se adentran en la oscuridad de esa noche sin luna.
- o *Imagen visionaria*: “Un **horizonte de perros** / ladra muy lejos del río”, que en este caso lleva apa-

rejada una sinestesia: el horizonte de perros son los ladridos de los perros, la única forma de sentir los límites espaciales en una noche sin luna, donde los árboles crecen, al unirse en lo oscuro de sus ramas a la oscuridad de la noche, y el negro lo funde todo en una unidad extensísima, cuyos límites los marcará el ladrido de los perros: “el horizonte de perros”.

2. Lee el poema de Lorca de la página 369 “La aurora de Nueva York”. ¿Qué tipo de verso utiliza Lorca en este poema? ¿Por qué crees que ha elegido este tipo de verso? ¿Cómo es el lenguaje de este poema: racional o visionario?

Utiliza el versículo. Lorca elige el versículo porque le permite escribir sin limitaciones de medida o de rima. Además el versículo, en su apariencia caótica: versos muy largos o muy cortos, refleja perfectamente el caos que Lorca quiere reflejar en su libro.

El lenguaje es visionario, como todo el del libro al que pertenece. En el libro de texto se adelantan algunas de sus características: adjetivos calificativos cuyas cualidades son opuestas a las naturales del sustantivo al que acompañan, así lo concreto se hace abstracto y lo inerte se vivifica. Acumulación caótica de elementos muy dispares para dar sensación de confusión al lector, de estar perdido entre el caos...

Y ahora añadiremos que uno de los recursos que emplea Lorca para crear esa imagen de acumulación, caos y provocación estética, propias del surrealismo, es las **subversión de elementos de connotaciones religiosas o positivas**, que aparecerán en el texto con significados completamente opuestos. Así consigue plasmar la destrucción de los valores éticos humanos por la sociedad capitalista y deshumanizada. Veamos algunos ejemplos:

- Si la *aurora* se considera el momento en el que la luz rompe las tinieblas de la noche, y es, por esto mismo, símbolo de esperanza y luz...aquí tendrá “cuatro columnas de cieno”, eliminando cualquier sugerencia positiva para empozarla en lo oscuro y sucio.
- Si las *palomas* simbolizan al Espíritu Santo en el imaginario religioso, y luz, blancura, inocencia o la paz en el imaginario colectivo...aquí serán “**negras palomas** / que chapotean las **aguas podridas**”.
- Los altos edificios, símbolo del capitalismo y el progreso, se convierten en algo amenazante, hiriente: “inmensas escaleras...aristas”.

- Las monedas de oro pierden sus connotaciones de belleza o riqueza para convertirse en “*enjambres furiosos*” como avispas de oro de monedas, atacando y devorando “*abandonados niños*”
- Ese mismo capitalismo y el ansia por enriquecerse convierten al hombre en un autómatas, su vida ya no será mirar al cielo y recibir la luz en la boca, buscar la belleza en el juego del arte o trabajar para ganar el sustento con el digno sudor. Aquí el hombre va “a los juegos sin arte, a sudores sin fruto”.
- Y esos tremendos versos finales, expresión máxima del caos y el dolor, que Lorca retrata con la fidelidad de una cámara que recogiera, como una premonición, el derrumbe de las torres gemelas: “*por los barrios hay gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre*”. La capacidad profética de la poesía no es más que llegar al fondo último de lo que toca, y los poetas que lo consiguen, como Jorge Manrique o Lorca, crean versos intemporales capaces de reflejar lo que existe y lo que puede algún día llegar a existir.

3. Lee el poema de Salinas de la página 371 “Perdóname por ir así buscándote...” Resume el contenido. ¿Qué quiere decir con el verso: “Es que quiero sacar de ti tu mejor tú”? ¿Qué importancia tienen los pronombres?

El protagonista lírico pide perdón a la amada porque, en su interés en que ella se supere, puede estar haciéndole daño con su torpeza, al intentar ayudarla y no saber hacerlo del todo bien.

Él la conoce, sabe, mejor que ella porque lo ilumina el amor, que puede llegar a ser la mujer que él ya ama, no la de ahora, sino la que puede llegar a ser. En este tipo de amor iluminado, profético, el amante se enamora de lo mejor aún no desarrollado de la amada, pero que está en ciernes en el fondo de sí misma. E iluminado por el amor, él, no sólo la conoce antes de que ella llegue a su plenitud, sino que ya la ama porque la presiente y la adivina.

Viene a decir el poeta que el amor se enamora, intuitivamente, de lo mejor del otro, luego sólo habrá que ayudarlo a salir al exterior. Por eso la paradoja final: “*Y que a mi amor entonces, le conteste / la nueva criatura que tú eras*”.

En este poema se ve la concepción del amor que tiene Salinas: el amor es una construcción mutua y en compañía, ajustándose el uno al otro y procurando ambos dar lo mejor de sí mismos. Es todo un programa de vida donde no es posible el estancamiento ni el aburrimiento porque

esa construcción permanente en compañía exige la máxima atención del uno a la esencia del otro y viceversa.

De ahí que los pronombres signifiquen para Salinas el ser auténtico, sin nada que pueda distraer de la verdad última. Los nombres son una elección ajena, de los padres, los apellidos una filiación a una familia o un clan. Todo esto sólo distrae, confunde, da pistas falsas que pueden alejarnos de la verdad esencial e individual de cada ser. Salinas sólo habla de YO / TU / NOSOTROS. “¿Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!” dirá en el poema que el alumno tiene en la misma página.

4. En la poesía de Salinas es frecuente encontrar antítesis, paradojas y juegos de palabras. ¿Por qué Salinas hace uso de estos recursos? ¿Es la suya una poesía de ideas o cuenta una anécdota? Justifica tu respuesta.

Es muy frecuente encontrar estos recursos *conceptistas* en la poesía de Salinas. El poeta desarrolla un tipo de poesía esencial, de lenguaje depuradísimo, una poesía de “conceptos” en la que se analizan los sentimientos y sus contradicciones, sus dificultades, buscando la máxima sencillez y la máxima densidad en las menos palabras posibles. En este tipo de poesía se ve con absoluta claridad una de las más importantes premisas del lenguaje poético: en un poema todo lo que no es imprescindible sobra.

Por eso los recursos anteriormente citados le serán muy útiles al poeta ya que oponen ideas que, al presentarse más o menos cerca, se refuerzan mutuamente por oposición o por intensificación.

La poesía de Salinas es una poesía de ideas y no de anécdotas. Al poeta le interesa, sobre todo, que pueda ser extensiva la idea que desarrolla el poema a cualquier situación; por eso la anécdota, cuando aparece, es mínima: “Ayer te besé en los labios”, dice en otro poema, y a partir de ahí hablará del beso como comunicación íntima del amor. Del beso va a la idea del beso.

5. Resume brevemente el poema de Cernuda de la página 373. ¿Cuál es el tipo de verso utilizado?

En esta página hay un poema completo. “*Si el hombre pudiera decir lo que ama*” que pertenece al libro “*Los placeres prohibidos*” y el fragmento final de un poema mucho más largo: “*Epílogo*”, de su libro *Desolación de la quimera*. El poema al que se refiere la pregunta es “*Si el hombre pudiera decir lo que ama*”.

El verso utilizado es **el versículo**, el metro preferido por la poesía surrealista porque aporta al poeta toda la libertad que necesita.

El poema es un **canto a la libertad del amor, a la verdad del amor, a la fuerza del amor**, la única capaz de justificar la existencia del ser humano. Pero el poeta sabe que eso aún no es posible. Y en ese canto al poder del amor, públicamente vivido, se cuele la frustración de no poder hacerlo. Hay además una concepción del amor de entrega absoluta, de dependencia absoluta. Es el amor pasión, el amor padecimiento, el amor que obtiene la gloria en la entrega total, en la renuncia total: “*Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien / cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío*” Romántica, bella y peligrosa idea del amor.

6. Lee el poema de Aleixandre “Se querían”. ¿Hay alguna enumeración caótica? ¿Qué efectos consigue el poeta con ella?

La enumeración caótica aparece desde el verso 30 hasta el final: “*Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios...*” El poeta recoge en esta estrofa mucho de lo que ha ido diseminando a lo largo del poema. Pero no es una **correlación**, propiamente dicha, porque los elementos diseminados en el poema no se corresponden exactamente con los recolectados en la acumulación caótica.

En esta acumulación aparecen, efectivamente, algunos elementos presentes a lo largo del poema, pero no están recogidos de manera literal. Así aunque “**noche**” sí aparece: “*Se querían de noche*”, y **día**: “*Se querían de día*”, “*ponientes, ondas nuevas, antiguas...*” no aparecen diseminados en el poema con anterioridad.

La función de esta enumeración caótica es la de globalizar el espacio y el tiempo en el que se aman los amantes. Se querían en cualquier lugar y espacio. El universo entero es el marco de su amor.

7. Busca en alguna enciclopedia o internet la vida y la obra de Rafael Alberti. Resume su vida y su obra siguiendo el modelo que has visto en otros autores del 27.

La finalidad de esta pregunta es enseñar al alumno a elaborar sus propios materiales de estudio. A estas alturas ya ha aprendido, tal vez sin darse cuenta, que hay una estructura básica en el estudio de cada autor:

- Biografía muy resumida en la que se destacan aquellos hechos que inciden directamente en su producción literaria.

- Idea o ideas básicas de este autor desde las que parte para realizar su obra.
- Influencias que recibe e innovaciones que introduce.
- Periodos o partes en las que se puede clasificar su obra.
- Lenguaje literario.
- Obras más importantes, de las que se dice algo del contenido y de la lengua literaria.

Hemos elegido a Alberti porque es un autor de trayectoria muy larga, al haber sido muy longevo y haber estado escribiendo hasta casi el final de su vida. La trayectoria poética de Alberti arranca en el 27 y llega hasta la poesía de la experiencia, pasando por el exilio. Pocos poetas tienen una vida y una obra tan rica y tan variada. Estudiando a Alberti los alumnos pueden tener una idea bastante aproximada de los distintos periodos de la poesía lírica española a lo largo del siglo XX.

En nuestro libro aparece en los **capítulos: 3**, apartado 5: “La generación del 27” y apartado 7: “El teatro de la guerra”; **capítulo 4**, apartado 2: “La lírica durante el franquismo”, la poesía de la guerra y la poesía de los exiliados; y en el **capítulo 5**, apartado 2: “La poesía española de los últimos años”.

8. Ubica cada uno de los poemas que aparecen en la página siguiente en la trayectoria poética de Alberti y explica por qué pertenecen a cada una de las cuatro etapas de su poesía que aparecen en este capítulo: neopopularita, surrealista, política y poesía del exilio.

- “**Si mi voz muriera en tierra**” pertenece al periodo neopopularista de “*Marinero en tierra*”. Son versos cortos y sencillos que recogen el estilo de la canción popular, pero estilizada por la poesía pura y las vanguardias.
- “**Los ángeles colegiales**” pertenece al periodo surrealista de “*Sobre los ángeles*”. Su lenguaje es acumulativo y caótico y las imágenes, sorprendentes, no pretenden describir la realidad, sino profundizar dentro de ella, entrar en la sub-realidad y emocionar estéticamente al lector.
- “**Galope**” pertenece al periodo de poesía combativa, política, durante la Guerra Civil. De hecho se publicó en una revista de caballería del ejército de tierra. Este es un poema que está pensado para estimular la lucha y la defensa de la libertad. El caballo que galopa “al sol y a la luna” es el pueblo, por eso a veces se identifica

al caballo con el pueblo e incluso con el jinete que lo cabalga. Caballo y jinete son la misma libertad.

- “*Balada del que nunca fue a Granada*” pertenece a la poesía del exilio, refleja la añoranza del poeta por la patria perdida. Estos versos dodecasílabos con perfecta cesura en sexta sílaba, contienen, bajo su apariencia sencilla, todo el buen saber hacer rítmico y poético de Alberti.

9. Lee además los poemas de Alberti que hemos puesto en las páginas 366 y 367 y ubícalos también en cada una de estas cuatro etapas, justificando esta clasificación desde el tema y el estilo literario.

- “*El mar. La mar*”, pertenece al primer periodo neopopularista de “*Marinero en tierra*”. Su tema: las quejas de un niño que ha sido llevado lejos de la costa, pertenece al periodo más lúdico de su poesía. La poesía es, en esta etapa, el medio de crear mundos perfectos que nada tengan que ver con las preocupaciones de la vida cotidiana, su fin es crear belleza en estado puro, sin contaminar, poesía pura. El lenguaje es sencillo, como corresponde a la poesía de tipo popular, y los versos cortos, como las canciones de tipo tradicional. Es el momento de confluencia entre la tradición y las vanguardias.
- “*Hoy las nubes me trajeron*” pertenece a la poesía del exilio. El tema lo deja bien claro: el protagonista lírico añora su patria. La forma de una nube le recuerda el mapa de España. Y en la sombra de esa nube el poeta se atreve a buscar su casa. Allí beberá de nuevo del recuerdo de la fuente, y se refrescará en ese recuerdo. Su lenguaje, depurado de los elementos surrealistas más llamativos, es ahora sencillo, cotidiano, como corresponde a la poesía más o menos social de los años 50.

10. Lee detenidamente la “Balada del que nunca fue a Granada”, ¿a quién se refiere Alberti en este poema?

A Federico García Lorca asesinado en Granada el 17 de julio de 1936, cuando fue a celebrar su santo con su familia.

Y Alberti sí volvió a Granada cuando regresó del exilio. Allí se congregaron los que el poeta había llamado en su poema: “*Venid los que nunca fuisteis a Granada*”.

11. Lee el siguiente soneto de Lorca. Comenta los siguientes apartados: resumen del contenido, tema, estructura y recursos estilísticos. Ob-

serva las imágenes, ¿son tradicionales o visionarias?

Resumen del contenido del “Soneto de la dulce queja”

El protagonista lírico se dirige a la persona amada para expresarle sus miedos con respecto a su historia amorosa, y para suplicarle que le permita permanecer a su lado, aunque sea sólo para protegerle y defenderle: “Si soy el perro de tu señorío / no me dejes perder lo que he ganado”.

Estructura y recursos estilísticos.

Los dos primeros cuartetos expresan su miedo y su dolor. El poeta parte de lo que tiene, que no es mucho: “Tengo miedo” y “Tengo pena”. La estructura paralelística de estos dos versos coloca al mismo nivel el temor y el dolor:

*Tengo miedo a perder
Tengo pena de ser....*

En ambos casos el sufrimiento es idéntico, pero la intensidad aumenta. En el primer cuarteto el poeta tiene miedo a perder la cercanía física del ser amado, en el segundo cuarteto tiene miedo a perderse él mismo en ese amor pasión. Veamos ambos cuartetos:

En el primer cuarteto **el miedo** se refiere concretamente a perderle, a no volver a sentir pegado a su mejilla el aliento del amado, es decir, su cercanía física: “la solitaria rosa de tu aliento”, Esta **imagen** “la solitaria rosa de tu aliento” refleja el aliento perfumado de su amor, y es el término real de la metáfora “el acento”. El aliento del amado es breve y punzante sobre su mejilla, como un acento sobre una vocal.

Y esto a pesar de la **imagen** “ojos de estatua”, del ser amado, es decir, hermosos, pero tal vez, vacíos, como los ojos de las estatuas clásicas. En estos dos cuartetos vemos que el poeta no recibe respuesta a su amor ni en las palabras del amado, sólo recibe el aliento como un acento en su mejilla, ni, mucho menos, en la mirada del amado. Es decir tiene una cercanía física con él, pero no hay cercanía espiritual, no hay correspondencia afectiva. El poeta ama, el ser amado se deja querer y consiente esa pasión amorosa.

En el segundo cuarteto, **la pena** del protagonista lírico es que se ha quedado sin asideros, sin ramas, para sujetarse en las orillas del río turbulento de su amor; va

perdido en la corriente sin protección alguna, lo vemos en la **imagen**: “tronco sin ramas”, a la deriva. Además siente que el dolor, prueba inequívoca de su amor, podría desaparecer porque ya no le queda con qué alimentarlo, no tiene ningún alimento propicio para su naturaleza de gusano: las flores, la pulpa de las frutas o la tierra en la que puede vivir y alimentarse. Se ha consumido en su propio dolor. La **imagen** “el gusano de mi sufrimiento” da características inferiores a su dolor. Lo mismo ocurrirá en el primer cuarteto cuando el poeta se identifique a sí mismo con un perro guardián.

En los dos tercetos aparece la súplica: El poeta enumera en una estructura paralelística lo que es el amado para él y lo que es él para el amado.

Si tu eres el tesoro oculto mío,
Si eres mi cruz y mi dolor mojado
Si soy el perro de tu señorío

Y son condicionales: “Si...si...si”.

Los atributos marcan la diferencia, crean la **antítesis** entre los amantes. El amado es para el poeta “tesoro”, “cruz” y “dolor mojado”. Es decir, gozo y sufrimiento. Mientras que el poeta sólo es para el amado quien le protege, le cuida, con absoluta fidelidad, con el amor incondicional de los perros guardianes hacia su amo. En esta imagen “perro de tu señorío” está la explicación del “tronco sin ramas” del segundo cuarteto.

El poeta ha hecho dejación absoluta de su individualidad para entregarse de manera completa y sin condiciones al ser amado, de tal modo que se conformará con estar cerca “En la mejilla / la solitaria rosa de tu aliento”, pero no pedirá nada a cambio. Se conformará con lo que buenamente quiera darle su amo.

Al colocar las subordinadas en primer lugar, en el primer terceto, aparecerá la oración principal, la idea principal del texto, en el segundo terceto, es decir, encontramos en este poema de Lorca la estructura perfecta del soneto: planteamiento en los dos primeros cuartetos y resolución en los tercetos, y el clímax en el último terceto: **la súplica** “no me dejes perder lo que he ganado”. Aunque sea tan poco como conformarse con que le dejen amar, cuidar y defender a su amor y estar cerca del ser amado.

En los dos últimos versos del poema aparecen dos **símbolos**: “río”, referido a la fuerza del amor, en el que el protagonista lírico va perdido y sin defensas (“tronco

sin ramas”), y “*Otoño enajenado*”, en el que se refiere a la decadencia de su vida, decadencia que podríamos pensar llena, al menos, de experiencia, de defensas, de sabiduría... pues no. El poeta no sólo está en el otoño de su vida, además el suyo es un otoño “enajenado”, fuera de sí mismo, sin control sobre su vida, perdido en la pasión del amor.

Enajenado es la palabra clave que resume y cierra el poema, el suyo es un amor que le ha hecho salir fuera de sí mismo, ha perdido el control. El poeta también vive fuera de sí, sumergido como está y sin defensas en las aguas turbulentas de ese río del amor pasión.

Las imágenes del soneto son casi todas visionarias, aunque ahora ya no nos lo parezcan tanto. Como la diferencia entre la imagen tradicional y la visionaria estriba en lo sorprendente de la asociación entre el término real y el imaginario, y en que la unión entre ambos elementos no es lógica, sino irracional; en época de Lorca se sentían como muy sorprendentes unas imágenes que, pasado el surrealismo, y habiendo dejado en el lenguaje común muchas de sus características ya lexicalizadas, estas imágenes pueden haber perdido para nosotros el carácter visionario que tuvieron en época de Lorca. Así que salvo “el acento...que me pone....la solitaria rosa de tu aliento”, que mantiene su carácter sorprendente y visionario, el resto de las imágenes las percibimos como tradicionales.

Ejercicios de aplicación. Página 390

I. TEXTO I. Fragmento de la Sonata de primavera de Valle-Inclán

I.1. Repasa las características generales del Modernismo en poesía de la página 354 y amplía esos datos con lo que has aprendido en este tema. Lee el fragmento de la Sonata de Primavera de Valle-Inclán, de la página 379 y señala qué características del modernismo aparecen en él.

El Modernismo reacciona contra la representación de la realidad en literatura, característica del Realismo, y defiende el valor de lo subjetivo en el arte.

Los poetas modernistas **pretenden el regreso a la belleza a través de la recuperación de los valores sensoriales del lenguaje: la musicalidad, la luz, el color...** Todo esto además viene enriquecido por los logros del simbolismo y su capacidad de sugerencia a través de símbolos y sinestesias con una fuerte carga irracionalista e intuitiva.

En cuanto al lenguaje literario, el Modernismo es un arte que se dirige a la inteligencia y a los sentidos, y de los cinco sentidos los más destacados serán: la **vista**, con todos los matices de los colores, y el oído, con todas las posibilidades expresivas que ofrece el ritmo del verso. La búsqueda del **ritmo y la sensualidad** en la obra literaria es lo que lleva a los autores modernistas a que utilicen profusamente en sus versos:

- **Recursos que ayuden a crear ritmos variados y musicalidad:** *Aliteraciones, repeticiones, armonías imitativas, anáforas, anadiplosis y epanadiplosis, paralelismos y reduplicaciones.*
- **Nuevas voces** seleccionadas por su extrañeza y musicalidad: *Unicornio, ebúrneo, crisálida.*
- **Uso riquísimo del adjetivo**, con abundantes sinestesias: “*Rojos destinos*”, “*Sones alados*”.

Estas características se reflejan en el fragmento de la Sonata de Primavera de Valle-Inclán:

1º.- Valle-Inclán elabora un texto **absolutamente idealizado**, escribe explícitamente “hermosa leyenda”. El texto no trata de plasmar la realidad, sino de idealizarla. El ambiente que rodea a la protagonista es etéreo, incluso en el párrafo en el que se alude a la fealdad o la miseria de los pobres que se acercan a pedir limosna (renglones 6 al 9) el tratamiento es diametralmente opuesto a como lo hubiera tratado un narrador realista. Nada que ver, por ejemplo, con el ambiente de pobreza que pueblan las páginas de Galdós en *Misericordia*, con sus descripciones pormenorizadas de la miseria.

2º.- **La protagonista también aparece idealizada.** Los modernistas, como los románticos del siglo anterior, muestran a la mujer desde sus dos ángulos más opuestos: la santa virginal y entregada al amor, y la mujer fatal para el hombre que la ama, ser desprovisto de sentimientos, manipuladora y cruel. María del Rosario pertenece a la primera categoría. Muchacha delicada y espiritual que espera pacientemente el momento de profesar como religiosa, mientras tanto vive en su palacio como en un convento.

3º **El lenguaje, cuidadísimo, mantiene un ritmo casi poético;** abundan recursos como comparaciones, imágenes, anáforas y repeticiones que dan al texto la belleza y la musicalidad de la poesía lírica, en algunos momentos parecen poemas en prosa.

“También ella era santa y princesa. Sus días se deslizaban como esos arroyos silenciosos que parecen llevar dormido en

su fondo el cielo que reflejan. Reza y borda en el silencio de las grandes salas desiertas y melancólicas. *Tiemblan* las oraciones en sus labios, *tiembla* en sus dedos la aguja que enhebra el hilo de oro, y *en el paño de tisú florecen las rosas y los lirios que pueblan los mantos sagrados*”.

2. Fragmento de *Niebla*, de Unamuno.

2.1. Señala qué características generales de la lengua literaria de la Generación del 98 y particulares de la lengua literaria de Unamuno observas en este texto.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA GENERACIÓN DEL 98:

1°.- El rechazo de la literatura realista del siglo anterior. En este fragmento de Unamuno Augusto Pérez descubre que no existe como persona, que sólo es un personaje que Unamuno está escribiendo en esos momentos.

2°.- Búsqueda de un lenguaje literario diferente, más claro, más preciso y más bello. En este fragmento de *Niebla* se puede percibir el esfuerzo de Unamuno para llevar al papel la frescura del diálogo espontáneo entre los dos personajes, las dudas de Augusto Pérez y la prepotencia, un poco chulesca, de Unamuno, que sabe bromear sobre sí mismo precisamente en un texto que trataba un tema tan serio como la realidad o no de la existencia.

3°.- El 98 es una ACTITUD, ellos buscan verdades, no bellezas. En este fragmento, nada descuidado en cuanto al estilo, lo que predomina es el enfrentamiento intelectual entre los protagonistas. Esa tensión, magistralmente llevada a través del diálogo, va conduciendo al lector hacia donde quería Unamuno, a la duda permanente, a dudar de todo, hasta de la realidad de la propia existencia porque, como decía Don Miguel sólo la duda activa, el pensamiento crítico que todo se lo plantea, es lo que nos mantiene vivos.

4°.- Antirretoricismo. Evidente en un fragmento como este en el que casi se recoge el habla cotidiana con sus expresiones más coloquiales: Ej. -¡Eso más faltaba! —exclamé algo molesto.

CARACTERÍSTICAS PARTICULARES DE UNAMUNO

1°.- Sus novelas son novelas filosóficas en las que lo importante no es sacar adelante una trama sino exponer sus ideas y sus dudas de forma dialogada. En este fragmento se puede percibir de forma clarísima que lo que le interesa al autor es sor-

prender al lector planteándole dudas serias sobre la realidad que percibimos. Al enfrentar a Augusto Pérez a su verdadera condición: la de personaje, no la de persona, y ser el mismo autor el que aparece a la vez como personaje de la misma novela que está escribiendo, se nos presenta un juego de espejos: los juegos del narrador que tanto admiraba Unamuno en Cervantes. Al final la conclusión es que, al igual que Augusto Pérez, el lector que está leyendo la novela, podría albergar serias dudas sobre su condición de persona o su posible condición de personaje de alguna novela que ALGUIEN esté escribiendo en ese momento.

2°.- Importancia de los diálogos. Al ser una novela de ideas y no de acción, es a través de los diálogos de los personajes como llegan al lector las distintas posturas que aparecen en la novela. Los diálogos en este fragmento tienen las características propias de la oralidad:

- repeticiones (“Es que...es que...-balbuceó”)
- frecuentes admiraciones, interrogaciones, puntos suspensivos y todos aquellos recursos que muestran la afectividad en el texto
- interrupciones de unos personajes para con otros

3°.- Lenguaje literario vivo y expresivo, como hemos visto en el punto anterior, que huye del tópico retórico y mezcla palabras cultas con populares y “terruñeras”. En todo el fragmento podemos comprobar la agilidad de los diálogos y el interés de Unamuno por hacer natural el diálogo entre los protagonistas. Destacaremos la preferencia de Unamuno por las palabras populares frente a otras más cultas pero menos descriptivas. Ej. “Al oír esto quedóse el pobre hombre mirándome un rato con una de esas miradas perforadoras que parecen *atravesar la mira* e ir más allá”.

2.2. Hemos dicho que Unamuno rompe la estructura narrativa tradicional en esta novela adelantándose en varios años a la novela posterior. ¿Observas en este fragmento alguna de esas características rompedoras?

Para empezar **rompe la frontera tradicional entre autor y personaje.** Aquí el autor aparece con su nombre, sus apellidos, su profesión: profesor de la Universidad de Salamanca, y mantiene un diálogo de tú a tú con un personaje creado por él mismo, que se cuela en su espacio real desde el espacio imaginario en el que vivía como ente de ficción; también atraviesa el tiempo imaginario del relato para introducirse en el tiempo real de

Don Miguel de Unamuno y en su despacho de la universidad. Esta ruptura de las fronteras que separan relato ficcional de realidad concreta, hace que el lector se quede atrapado en el mismo proceso, y su tiempo y su espacio entren también en el territorio de la duda.

2.3. ¿Cuál es el problema existencial que está planteando Unamuno en este fragmento?

La duda sobre la existencia de la realidad. Si Augusto Pérez ha vivido toda su vida creyendo que es una persona y sólo es un ente de ficción que crea el autor: Unamuno, éste, a su vez, también podría ser un ente de ficción y no saberlo, como no lo sabe el pobre Augusto, Y también el lector que en ese momento lee la obra.

3. TEXTO 3: Fragmento de *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja.

3.1. Una de las características de los autores del 98 es “el tema de España”. ¿Cómo aparece reflejado este tema en el fragmento que hemos elegido? ¿Qué crítica Andrés Hurtado de los españoles?

Los del 98 están muy preocupados por la situación política, económica, social y cultural de España. Critican su atraso y su aferrarse al pasado, cuando la pobreza y la incultura minaban la población española. En este fragmento de la novela, Andrés Hurtado se cree las mentiras de la prensa oficial, triunfalista, sobre la supremacía de la armada española en la Guerra de Cuba frente a EEUU. Su tío le hará las únicas reflexiones sensatas: la inferioridad es tal que los barcos americanos “no van a tener sitio donde apuntar”. Andrés Hurtado comprueba, con la derrota de los barcos españoles, que su tío tenía razón, y observa la **indiferencia** de los españoles ante la derrota. Ni siquiera se alteran, no hay críticas al gobierno, ni manifestaciones en las calles. Todo les da igual.

3.2. ¿Qué rasgos de la lengua literaria de Baroja encuentras en este fragmento? Señala la ironía del primer párrafo.

En este fragmento vemos que Baroja utiliza un **lenguaje sencillo y espontáneo**. Dice Iturriz: “*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*”, en clara alusión a la frase hecha “te engañan como a un chino”.

También hay en este autor una **voluntad antirretórica que pretende acercar la literatura a la vida**. Por eso las expresiones de los personajes reflejan el habla común:

- *Hombre, yo no veo eso.*

- *Pues no hay más que tener ojos en la cara y comparar la fuerza de las escuadras(...)*

Baroja prefiere las frases cortas y el léxico sencillo, como hemos visto en el ejemplo anterior, porque considera que esta es la forma natural de expresarse, y él, ante todo, **pretende en sus novelas reflejar el habla común y la vida tal como es**, con sus rupturas y sus incongruencias, por eso sus novelas, como la vida, pueden presentar finales abiertos o historias inacabadas.

En el primer párrafo Baroja introduce una ironía: “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”.

La ironía es evidente: el país más industrializado y rico del planeta a principios del siglo XX, no tenía uniformes para sus soldados. Con esta ironía Baroja resalta la mentira y la manipulación de la prensa oficial. Sólo había que pensar un poco con algo de lucidez para darse cuenta; pero pensar de manera crítica no era, según Baroja, lo que mejor hacían los españoles.

4. TEXTO 4.- Fragmento de *Tirano Banderas* de Valle-Inclán.

4.1. Define el esperpento desde las características que te aportamos en las páginas 386 y 396 y desde el cuadro de Emil Nolde, *Máscaras de naturaleza muerta*. ¿Qué tiene en común el cuadro de Emil Nolde y el fragmento de Valle-Inclán? Respuesta libre.

El cuadro de Emil Nolde, uno de los creadores del expresionismo alemán, muestra un alejamiento de la realidad intencionado para reflejar en el cuadro, no la apariencia real de las personas, sino la verdad de sus esencias. Por eso los colores chillones y los rasgos deformados de sus rostros expresan la deformación de sus personalidades. Es lo mismo que hace Valle-Inclán con los esperpentos. Valle no describe personas, sino fanticos, caricaturas y descubre la hipocresía, la maldad y el egoísmo con los trazos gruesos de las animalizaciones y cosificaciones. Sólo deformando la realidad estéticamente, de manera inten-

cionada, podía reflejarse con absoluta fidelidad la corrupción y la miseria de la sociedad.

4.2. La esperpentización se realiza sobre la descripción de los personajes, el vocabulario que utilizan y el ambiente en el que se desenvuelven. Señala los rasgos esperpentizadores que aparecen en este fragmento.

La descripción de Tirano banderas aparece a través de cosificaciones, animalizaciones y recursos degradantes:

- *Agaritado de perfil*: cosificación
- *Parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo*: comparación esperpéntica
- *Rumiar la coca*: animalización
- *En las comisuras de los labios siempre tenía una salivilla de verde veneno*: animalización
- *En una inmovilidad de corneja sagrada*: animalización
- *Tirano Banderas...era siempre el garabato de un lechuzo*: cosificación y animalización

La descripción de las mujerucas y los soldados del patio de armas tampoco escapa a la esperpentización:

- *Chinitas y soldaderas aldeaban corretonas huroneando*: animalización. Como los hurones que se meten por cualquier sitio fisqueando todo lo que pueden.

5. GUÍA DE LECTURA DE LA NOVELA DE UNAMUNO SAN MANUEL BUENO MÁRTIR

5.1. ¿De quién es la voz narradora que inicia la novela? ¿Por qué escribe Ángela Carballino esas memorias? ¿Por qué se hace sacerdote Manuel Bueno? ¿Tenía verdadera vocación? ¿Qué aspectos se destacaban de él en el seminario? Don Manuel se caracterizaba porque no estaba ni un minuto quieto. Señala algunas de las actividades que hacía Don Manuel. ¿Por qué crees que Don Manuel desarrolla esa actividad tan enorme? ¿Qué pretende tapar con ellas? ¿De qué huye Don Manuel?

La voz de la narrador que inicia la novela es la de Ángela Carballino, hermana de Lázaro y feligresa de Don Manuel Bueno. Mujer de unos cincuenta años, entregada a la labor pastoral del sacerdote, al que ella admira y quiere muchísimo.

Ángela Carballino inicia las memorias para dejar constancia de sus recuerdos, de lo que realmente ha pasado y la gente ignora. Van a iniciar los trámites para la beatificación

de Don Manuel Bueno, y ella necesita contar los hechos sucedidos, no porque no crea que el sacerdote no se merezca que se inicien dichos trámites, sino precisamente por todo lo contrario. Ella sabe que el sacrificio que ha hecho Don Manuel por su pueblo es muchísimo mayor de lo que la gente cree.

Don Manuel bueno se hace sacerdote para ayudar a su hermana, que se ha quedado viuda, a criar a sus hijos y hacerles de padre. En absoluto lo hace por vocación religiosa, le mueve la solidaridad, como siempre en su vida. Se sacrifica para que su hermana y sus sobrinos puedan salir adelante en las mejores condiciones.

En el seminario, mientras estudia para cura, destaca por su agudeza mental y su talento. Unamuno deja bien claro desde el principio que las dudas que corroen a Don Manuel son fruto de su inteligencia. También deja clara su falta de ambición, Don Manuel rechaza cualquier ascenso en su carrera sacerdotal si tiene que alejarse de Valverde de Lucerna y de los suyos.

Esa actividad incesante de Don Manuel es la manera que tiene el sacerdote de **huir de su angustia existencial**, de las dudas que lo atormentaban. Acción pura para evitar las tendencias suicidas que acabaron con su padre. Don Manuel ayudaba en el campo, escribía cartas para los jóvenes ausentes de su pueblo, o sustituía en la tarea a los enfermos o a los niños; incluso en los bailes tocaba el tamboril para que bailaran los jóvenes.

5.2. ¿Qué opina Don Manuel del cielo y del infierno? ¿Cuáles son las dudas religiosas de Don Manuel? ¿Cree en Dios? ¿Cree en la vida eterna? ¿Por qué cuenta don Manuel “su secreto” a Lázaro? ¿Qué pretende de Lázaro Don Manuel? ¿Cómo es la evolución de Lázaro desde que llega al pueblo hasta la muerte del cura? ¿Qué opinaba Don Manuel de los sindicatos y demás modernidades?

Don Manuel no cree en el infierno ni en el demonio. Dice Ángela Carballino: “*Don Manuel, tan afamado curandero de endemoniados, no creía en el Demonio*” tampoco en el cielo, porque no cree en la vida eterna; quiere creer, pero no puede. Don Manuel le dice a Lázaro en su última comunión: “*No hay más vida eterna que ésta..., que la sueñen eterna..., eterna de unos pocos años...*”. Con respecto al cielo Don Manuel le dice a Ángela: “*Cree en el cielo, en el cielo que vemos*”. Don Manuel no cree en Dios ni en la vida

eterna, pero desearía que existieran, tiene la esperanza de que existan, por eso se hizo hacer su ataúd con las tablas del viejo árbol que dio sombra a su fe ingenua de niño. Y mientras tanto crea una especie de paraíso en Valverde de Lucerna ayudando a todo el mundo y enseñando a los demás a ayudar a los demás. Él los mantiene en la esperanza de una vida mejor, y con ese consuelo aviva la fe sencilla de los que no tienen nada más que la fe para sobrellevar la vida.

Don Manuel cuenta su secreto a Lázaro porque sabe que para ganárselo en su cruzada contra la desesperanza tiene que decirle la verdad. Lázaro, como Don Manuel, cree en la solidaridad entre los vivos, no en la felicidad ultraterrena.

Cuando llega a la aldea Lázaro piensa que sus habitantes son “*zafios patanes*” y pretende llevarse a Ángela a la ciudad. También aumenta su anticlericalismo al darse cuenta de la influencia de Don Manuel en el pueblo y en su familia. Pero poco a poco, al conocer la labor del cura, se va interesando por él, hasta el momento culminante de la comunión de Lázaro en la misa del gallo y su ayuda incondicional a Don Manuel.

No creía en los sindicatos. Le dice a Lázaro: “*Que jueguen otros si eso les contenta*”.

6. Lee el fragmento que te ponemos a continuación y contesta a las siguientes preguntas:

6.1. ¿Qué le pide Don Manuel a Lázaro? ¿Por qué se lo pide? ¿Qué te parece a ti la comunión de Lázaro? ¿Estás de acuerdo en que Lázaro aparente ante el pueblo una fe de la que carece?

Don Manuel le pide a Lázaro que mienta al pueblo y le haga creer que se ha convertido y tiene fe. Se lo pide para no escandalizar al pueblo, para que Lázaro pueda seguir ayudándole en su tarea.

Respuesta libre.

Respuesta libre.

6.2. ¿Qué conclusión final sacará Ángela Carballino sobre el sacerdote, su fe y su vida entregada al pueblo?

Que era un verdadero santo y que tanto él como Lázaro “*Se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada*”.

1. Identifica las didascalias –acotaciones– en las que Valle-Inclán describe los espacios señalados. Haz un boceto escenográfico adecuado a la acción de la escena elegida.

La tarea de estas actividades está programada para la lectura de la obra completa, por lo que las cuestiones se deberían plantear y desarrollar con el ritmo y la selección que cada profesor considere adecuado. Las respuestas, por tanto, de este solucionario serán representativas del modelo propuesto ya en Primero de Bachillerato.

La didascalia de la primera escena muestra *Un guardillón con ventano angosto*, lleno de sol. Una buhardilla no habitable. En la segunda escena, La cueva de Zaratustra en el pretil de los Consejos. *Rimero de libros hacen escombros y cubren las paredes*. Un lugar angosto y oscuro cubierto de libros viejos, en contraste con la primera escena. Es evidente que Valle-Inclán, sitúa la acción de cada escena espacial y temporalmente, de manera escueta y expresiva.

El boceto debería ser expresivo, de rasgos marcados y exagerados. Si el alumno quiere, puede situar a los personajes (en la segunda escena, el gato, el loro, el can y el librero, lo que da pie para comentar las dificultades de representar las obras de este autor).

2. Toma nota, a lo largo de la lectura, de la riqueza de vocabulario. Puedes realizar distintas listas.

Para esta actividad se puede acotar el texto. En la escena tercera, por ejemplo, se nos muestra el ambiente de *La Taberna de Pica-Lagartos*. Ambiente marginal y barriobajero, sólo en el comienzo encontramos: *luz de acetileno, mostrador de cinc, zaguán, mus, quince de morapio, gaita* (como cara), *revenida, sarga, endrina, apoquinar, melopeas...* También aparecen vulgarismos, como *desque, entodavía...* con la redundancia *finado difunto...*

Es conveniente mostrar las variedades y registros del lenguaje utilizado. También, en casos como el de esta escena, con los procesos de animalización: el *¡Miau!* del borracho; la zarpa de La Pisa Bien en la segunda acotación... Alonso Zamora Vicente destaca la presencia de gitanismos, populismos, madrileñismos, voces hiperbólicas, reducciones de palabras...

3. Comenta los rasgos significativos y los tipos de signos que aparecen en las acotaciones, como los efectos de luz de las escenas Primera o Tercera. ¿Puedes

detectar elementos del esperpento? Fíjate en el final de la didascalia inicial de la Escena Segunda. ¿Qué hacemos con ese roedor?

En la primera escena se refuerza la iluminación expresionista, en contraste, a contraluz: la luz entra por un ventano angosto; es una luz crepuscular, pero en el espacio oscuro se destaca la ventana llena de sol.

En la segunda escena, los *cromos* (ilustraciones) *espeluznantes*, se refieren a crímenes; Zaratustra es *abichado y giboso -la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente-*, lo que revierte a la deshumanización del personaje, a su animalización caricaturesca, esperpéntica, monstruosa. La presencia de los animales, que intervienen en la obra, refuerza esa tendencia. El ratón se puede solucionar con una figura de cartón; el loro puede ser un muñeco, pero una grabación o un actor debe decir *¡Viva España!*

4. Repasa las circunstancias históricas en las que esta obra aparece: en España la descomposición de la Restauración, la guerra de Marruecos, la crisis económica, y la represión de Primo de Rivera, crean un malestar que anuncia la próxima caída de la Monarquía y la llegada de la República. Estamos al final de la Primera Gran Guerra y en Rusia se vive la Revolución desde 1917.

La información se puede encontrar en el libro de Historia del alumno. El contexto sociocultural de inicio de la unidad ya sitúa históricamente. La actividad tiene como objetivo el que el alumno sea consciente de las relaciones entre la literatura y su contexto. La obra *Luces de Bohemia* se escribe en una época convulsa, de movimientos sociales de protesta, contra la monarquía, contra la carestía, contra los abusos.

La pobreza, la miseria que muestra la obra, no era la realidad absoluta, pero formaba parte esencial de la realidad social. Además, el espejo de la Revolución rusa era observado en España, como en otros países, como la esperanza de acabar con los abusos del poder y del capital.

5. Identifica los valores de la obra que evidencian estas tensiones sociales.

Por un lado, los protagonistas de la obra son trasunto de personajes reales: Max Estrella, de Alejandro Sawa, poeta que murió ciego, loco y en la absoluta miseria. Zaratustra, del librero Pueyo. Otros personajes son reales, como el Ministro de la Gobernación o Rubén Darío.

Por otro, las referencias en la obra a la situación política y social son continuas: en la escena sexta, en un oscuro calabozo, conversan Max y el preso sobre la situación social y laboral, sobre obreros y patronos, incluso, indirectamente, sobre el control de natalidad. El preso (que sabe que sus guardianes lo van asesinar, como se confirma en la escena undécima) expone las razones por las que está preso: no quiso ir a la guerra y preparó un motín en la fábrica. Los comentarios sobre la terrible fuerza pública y sobre *la prensa canalla* son también esclarecedores.

En la escena séptima, en la Redacción de *El popular*, se habla del exilio, de la censura de libros, de la prensa, del hambre, del desgobierno... Dorio de Gades dice que “*El primer humorista es Alfonso XIII*” con un tono crítico definitivo. También dice el mismo personaje que “*Todas las fuerzas vivas están muertas*”, insistiendo en la línea noventaiochista de la denuncia de la inacción.

La escena undécima (en la que se muestra una madre que lleva en brazos a su hijo muerto de un balazo de las fuerzas públicas que han hecho fuego para reprimir una manifestación) está cuajada de críticas por la situación social. El empuñista y el tabernero, por ejemplo, sólo se preocupan de que se acuerden pagos por los *daños a la propiedad privada*, delante de esa madre desgarrada por la muerte de su niño.

Prácticamente, todas las escenas guardan críticas más o menos feroces hacia la situación sociopolítica.

6. Escena undécima de *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán. La guardia ha cargado contra una manifestación de trabajadores. El único muerto ha sido un inocente niño. ¿Qué implicaciones sociales tiene el texto? ¿Qué dos bandos bien diferenciados se manifiestan? Indica, en dos columnas, los integrantes de esos dos grupos. ¿Dónde incluirías a Max y a Latino?

Los dos grupos son muy evidentes:

La madre del niño, El albañil, La trapera, forman parte de las víctimas, el pueblo llano, los pobres, los sufrientes.

El empuñista, El tabernero, El guardia, El sereno, representan a aquellos que viven de los demás, al capital, y a sus instrumentos de orden y control.

Max Estrella y Don Latino, son intelectuales, poeta y librero respectivamente, parecen estar al margen pero se colocan, sobre todo Max, del lado de los pobres, a los que comprenden en sus reivindicaciones.

7. La muerte del niño inocente marca uno de los hitos de la obra. ¿Cómo se manifiesta el sentimiento de dolor? La segunda intervención de la madre acusa concretamente. ¿A quiénes? ¿En qué obra de Unamuno una madre pierde también a su hijo?

Los primeros insultos de la madre, *¡Maricas, cobardes!*, que se repiten más adelante, parecen tener unos destinatarios indeterminados. Incluso podrían, aparentemente, dirigirse a los poetas, a los que Max incluye también entre los canallas. Pero la segunda intervención se refiere a los sicarios, a los *¡Asesinos!*, a la policía enviada por Gobernación para reprimir la manifestación.

También en *Soledad* (1921), de Miguel de Unamuno, Agustín y Soledad pierden a su hijo. El tema de la muerte del niño, como símbolo de la víctima inocente y de la inocencia, es recurrente en la literatura y en el arte, en general.

8. Como en *Soledad*, de Unamuno, también Max Estrella se cuestiona la función del poeta, del artista, en esos tiempos. ¿Cómo se expone ese cuestionamiento?

Max es absolutamente crítico tanto con los poetas, por su falta de compromiso con las reivindicaciones sociales del pueblo, como con los libreros, como representantes de la difusión de la cultura, por propagar la mala literatura. Su contrarréplica al comentario de Don Latino sobre los gritos de La madre (*Hay mucho de teatro*.) es radical y feroz: *¡Imbécil!* Su visión es tan negativa que piensa en suicidarse, aunque no llega a cumplir su amenaza. De paso, Valle-Inclán denuncia la lectura y la interpretación de la obra como pura obra de arte esteticista. Su obra no excluye el esteticismo, pero establece conexiones inquebrantables con el compromiso social.

Es conveniente que el alumno reconozca el valor indicial, simbólico y representativo de los distintos personajes de esta obra y de cualquier otra de teatro.

Guía de lectura de *Luces de La casa de Bernarda Alba*. Federico García Lorca. Páginas 404 a 407.

Inicio de la obra y Acto primero.

1. Relaciona el subtítulo de la obra (“*Drama de mujeres en los pueblos de España*”) y la lista de Personajes.

Todos los personajes de la obra, Bernarda, sus cinco hijas, su madre, las criadas, las vecinas... son mujeres. Es una de las claves fundamentales de la obra. Las únicas voces masculinas son las de las canciones que cantan los segadores

que pasan cerca de la casa y que, por supuesto, no se ven en escena.

Lorca conocía muy bien la situación de la mujer en su época, como objeto continuo de represión, de crítica y de violencia. Lorca sabía el dolor extremo que esa represión (a veces ejercida por las propias mujeres, incluso por la propia madre) conllevaba. Y sabía que la liberación de la mujer era imprescindible para el progreso y el bienestar social.

2. ¿Qué valor tiene en la didascalia inicial del primer acto que se oigan *doblar las campanas*?

El doblar de campanas es propio de entierro. Al respecto se puede comentar la diferencia entre el doblar y el repicar de las campanas. El pueblo sabía antes distinguir muy bien los distintos toques de campanas (un nacimiento, una muerte, un incendio, una llamada a la comunidad...). Las sociedades de campaneros intentan en la actualidad mantener vivos esos toques.

La referencia al *gori-gori*, como se llamaban popularmente los rezos en latín, de La Poncia en su primera intervención ratifica ante los espectadores esta realidad.

3. La obra se divide en tres actos. A lo largo de la lectura podrás comprobar si esa estructura se corresponde con la organización clásica de cualquier historia:

Sin duda, la estructura externa se corresponde con la interna:

Acto primero: Planteamiento. Conocemos a los personajes principales (Bernarda, sus hijas, La Poncia...), en las primeras intervenciones La Poncia, que conoce muy bien a Bernarda porque lleva treinta años trabajando para ella, ya la llama *¡Mandona! ¡Dominante! y tirana*; el espacio (la casa de Bernarda...); el tiempo (es verano: las mujeres vuelven de la iglesia con abanicos, hace calor...); y, sobre todo, el tema: la tiranía que ejerce sobre las demás mujeres: sus hijas no pueden quejarse ni llorar, ni salir de casa, ni mirar a un hombre... Bernarda condena a sus hijas a la soledad y a la angustia; también, a las demás mujeres de la casa.

Acto segundo: Desarrollo. Se desarrollan la tensión y los celos entre las hermanas; La Poncia va descubriendo la relación entre Adela y Pepe el Romano; se muestra la atracción natural de la muchachas por los hombres: Pepe, los segadores... Se desarrolla la actitud represora de Bernarda, hasta el punto de pedir que maten (*¡Matadla! ¡Matadla!*) a una pobre muchacha por haber faltado a las normas represoras que ella defiende.

Acto tercero: Desenlace. Es muy rápido. La relación entre Adela y Pepe el Romano se confirma; Adela cree que su amado Pepe ha muerto de un disparo y se ahorca. Pero Bernarda insistirá en falsear la realidad y en reprimir los sentimientos de sus hijas: *¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!* El único sonido serán los *dos clamores de campanas* que pide Bernarda para anunciar la muerte de su hija: la única liberación posible no será el amor, sino la muerte.

La tragedia que comienza de forma mortuoria, con un doblar de campanas y con una imagen represora de Bernarda, termina con la misma imagen redoblada.

4. ¿Cómo presentan esas mujeres a Bernarda? Fíjate especialmente en la intervención decimocuarta de La Poncia que comienza así: “Ese día me encerraré con ella”...

Ya se comenzó a responder en la cuestión anterior. La visión es completamente negativa. La intervención de La Poncia, “Ese día me encerraré con ella...” muestra todo el odio y el desprecio que Bernarda se ha ganado a pulso a lo largo de su vida.

La Poncia, en ese momento, es radical y feroz: todas las hijas de Bernarda son feas, pero esa afirmación no es completamente objetiva. Hacia el final del primer acto las hermanas hablan entre ellas de Pepe el Romano; Magdalena dice que lo natural sería que quisiera a Adela. A poco de comenzado el segundo acto, Adela se queja a La Poncia de los comentarios de su hermana Martirio: “*¡Qué lástima de cara!*”, “*¡Qué lastima de cuerpo que no vaya a ser para nadie!*” Poco después, en la misma conversación, La Poncia recomienda a Adela que tenga paciencia porque su hermana Angustias morirá de parto, por ser *estrecha de cintura, vieja*, y después Pepe el Romano se casará con ella, Adela, por ser *la más joven, la más hermosa*. Pero Adela no podrá o no querrá esperar.

5. La Poncia, en la decimoséptima intervención (“El último responso”...), realiza unas comparaciones, similares, de alto contenido literario. ¿Cuáles son y cómo se pueden interpretar como imágenes?

El párroco *subió la voz* (elemento real) *que parecía un cántaro de agua llenándose poco a poco* (elemento imaginario). Es un símil o comparación. Dar *un gallo* se basa en una metáfora, de orden popular, por el carácter aparentemente onomatopéyico de la ruptura armónica del tono en el canto y su semejanza con el sonido del gallo. Termina con otra comparación: *cuando decía Amén* (elemento real) *era como si un lobo* (elemento imaginario) *hubiese entrado en la iglesia*.

6. El diálogo que se da a continuación entre Criada y Mendiga es muy significativo para mostrar el ambiente miserable de la casa de Bernarda Alba. ¿Por qué? Fíjate, especialmente, en la larga intervención de la Criada que termina esa conversación (“Fuera de aquí”...). Ten en cuenta que la entrada en escena de las “doscientas mujeres” que indica la acotación sólo es una hipérbole.

Las pobres mujeres se pelean hasta por las sobras de la comida. La criada muestra todo su desprecio hacia sus señores, incluso hacia el difunto, al que muestra como rijoso y acosador.

Poco después será Bernarda la que se niegue a entregar nada a los pobres, “¡Ni un botón!”

7. De forma general, ¿se puede comprobar que en el primer acto se presentan los personajes? De forma complementaria, podrías comprobar si los nombres de las protagonistas guardan valores simbólicos, empujando por la propia Bernarda. Para algunos casos deberías buscar en un diccionario de nombres o en Internet.

Ya suficientemente respondida en las cuestiones anteriores. Sí, sin duda. Incluso al final del acto se presenta a María Josefa, la madre de Bernarda, igualmente reprimida por su hija, aunque parezca que ha perdido, en alguna medida, el juicio. ¿Es el futuro que espera a las demás mujeres?

Sí, los nombres son claramente simbólicos. Damos una significación breve:

Bernarda: es un nombre germánico que significa fuerte como una osa o aquella que es una guerrera, quizá de Berinhard. Su misma madre, *María Josefa* la llama *Bernarda*, *cara de Leoparda*, en la misma línea de significación pero buscando la rima, en el tercer acto.

María Josefa. Unión de los nombres de los padres de Jesús. Hacia el final del tercer acto María Josefa aparece con una ovejita en brazos, su hijo, al que canta una dulce nana; *¿Por qué una oveja no va a ser un niño?* le dice a Martirio con todo el sentido que podemos leer en *La Biblia*, sobre Jesús, y en *De los nombres de Cristo*, de Fray Luis de León.

Angustias y Martirio son nombres clarividentes. María Josefa dirá, casi al final de la obra: *Martirio, cara de Martirio*. No es una tautología, sino una descripción.

Magdalena procede del hebreo Migda-El, torre de Dios, y tiene un papel importante en los evangelios. En la obra es un personaje complejo y, a veces, comprensivo: “¡Pobrecilla!

Es la más joven de nosotras y tiene ilusiones. Daría lo que fuera por verla feliz.” les dice a sus hermanas sobre Adela. Al final de la obra, dirá también de Adela: *¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más!*

Amelia significa trabajo, trabajadora, activa. A veces muestra ese carácter en la obra, como en el comienzo del segundo acto, en el que aparece, junto a sus hermanas, cosiendo.

Adela es nombre de origen germánico que significa nobleza. Parece evidenciarse el deseo del autor en dignificar a su personaje ya desde la imposición del nombre.

García Lorca busca nombres para sus personajes que ayuden a su comprensión rápida, como sucede numerosas veces en el teatro; incluso el nombre de **Prudencia** es fácilmente justificable.

Más complejo es el caso de **La Poncia**. Significa etimológicamente, la del Ponto, la del mar. La Poncia tiene un carácter más vitalista y natural, más alegre que Bernarda y que sus hijas, a las que comprende en su tristeza y desesperación; y para García Lorca, en efecto, los habitantes de orillas del mar suelen ser más alegres, por el poder vivificador del agua. Además, a mediados del Tercer acto, La Poncia mantiene sus reproches a Bernarda con unos simbólicos comentarios esclarecedores: *Cuando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlo. [...] A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra.*

Pero se añade su relación nominal con Poncio Pilatos; en cambio, no se mantiene al margen de la acción, sino que interviene continuamente: procura advertir a Adela del riesgo que corre; reprocha (casi al final del Segundo acto) a Bernarda que no dé más libertad a sus hijas y que no haya permitido el noviazgo y matrimonio de Martirio (a lo que Bernarda responde —refiriéndose al muchacho que pedía su mano— en unos términos que demuestran su desvariado clasismo: *¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanos mientras yo viva! Su padre fue gañán.*); sobre todo, advierte a Bernarda de que Adela es la verdadera novia del Romano. Bernarda no le hace caso. A pesar de sentirse implicada, en la misma conversación con Bernarda le dice lo siguiente: *Yo no puedo hacer nada más. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado. [...] Yo he dicho lo que tenía que decir. San Mateo, 24: Viendo que no lograba nada, sino más bien, que se levantaba un alboroto, Pilato cogió agua y se lavó las manos delante de la muchedumbre, y dijo: “Soy inocente de la sangre de este hombre.”*

8. Comenta las primeras intervenciones de Bernarda. ¿Cuál es la ideología que transmite? ¿Cuál es su visión

de las diferencias de clase? ¿Qué otros aspectos de sus opiniones destacarías?

Bernarda es extremada y radicalmente intransigente, incluso castradora. En cualquiera de sus réplicas transmite represión, tiranía, dureza, rigidez, falta de amor y de caridad. Su visión de la diferencia de clases es idéntica. Todo, todo lo posible, para ella; nada para los demás. Importa el dinero, importa la clase social; nunca reconoce valores humanitarios ni siquiera principios cristianos.

La segunda cuestión queda en manos de cada alumno. Se debe no sólo dar una respuesta, sino justificarla con ejemplos y argumentarla.

9. ¿Cuál es la visión de Bernarda tanto de la gente como de la naturaleza física del pueblo?

Bernarda compara a la gente de su pueblo con una manada de cabras; son sucios, despreciables, pero también de lenguas venenosas. Dice que allí “*siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada.*” Visión completamente negativa.

10. Comenta la intervención de Bernarda: “Pues busca otro que te hará falta. En ocho años que dure el luto...” Tres intervenciones más abajo afirmará: “Aquí se hace lo que yo mando.” ¿Cuál es la postura de Bernarda hacia sus hijas? ¿Cuál es su proyecto de vida para ellas, especialmente en los ocho años siguientes? ¿Qué efectos provocaría en ellas? Puedes comparar ese modelo de comportamiento con el actual.

Bernarda es inmisericorde. A unas hijas jóvenes o de mediana edad las condena al ostracismo, al dolor, al silencio y, sobre todo, las priva de la posibilidad de tener relación con muchachos, salvo a Angustias, porque tiene novio, Pepe el Romano. El efecto no necesita mucho análisis, pues no es otro que el dolor, la rabia, el llanto...

Ahora sería inimaginable, pero es el alumno el que debe responder y comentar. En respuestas a cuestiones similares, importa el razonamiento, la calidad de la extensión argumentativa.

11. Todas las mujeres –salvo Adela en su primera escena– visten de luto, de negro y, como dice Bernarda, con pañuelo en la cabeza. ¿Qué simbología guarda esa forma de vestir? ¿Qué efecto visual se produce al situar a esas mujeres en el contexto plástico que se indica en la acotación inicial: “Habitación blanquísima del interior de la

casa de Bernarda.”? La misma acotación inicia el Acto segundo. Y es muy parecida la del tercero.

El luto, el luto más riguroso. Incluso lo único que le queda a Adela para ceñirse un vestido de flores es teñirlo de negro.

El efecto de contraste visual es evidente. García Lorca cuidaba de forma extrema los valores plásticos de sus obras, como muestran algunos bocetos de sus obras. Los efectos visuales se pueden encontrar entre el impresionismo y el expresionismo, con elementos superrealistas. Recordemos también que fue muy amigo de grandes pintores, como Salvador Dalí, o directores de cine, como Buñuel.

12. La Voz, “¿Bernarda! ¿Déjame salir?”, –repetida casi al final del primer acto: “¿Déjame salir, Bernarda!”– corresponde a María Josefa, madre de Bernarda. ¿Pueden tener sus palabras un sentido más profundo que el puramente físico? ¿Puede suceder lo mismo con los complementos que saca, “anillos y los pendientes de amatista”?

Naturalmente, tienen un sentido más profundo. María Josefa actúa como la loca que dice la verdad, como aquel Licenciado Vidriera de Cervantes. Muestra la necesidad que tienen todas las mujeres de la casa por liberarse de Bernarda. Recordemos la última intervención de Magdalena; salir de la esfera de Bernarda significa la libertad, el aire puro frente al ambiente venenoso que infesta su casa.

Los anillos son símbolos de la unión, de enlace con otro, aquello que les falta a las cinco hijas de Bernarda. Curiosamente, la amatista, además de ser un símbolo de la humildad y de la modestia, por el color violeta (pues la violeta parece esconderse pudorosamente entre las hojas), y de tomarse también como símbolo de la pasión de Cristo, fue utilizada como talismán para librarse del efecto de los venenos.

Podemos recordar a nuestros alumnos que, aunque esta simbología no es explícita, sí resulta plausible y coherente, pues el simbolismo influyó claramente en García Lorca.

13. Los hombres, tanto los que acuden al duelo como los demás que se citan en la obra, especialmente Pepe el Romano, nunca aparecen en escena. Señala algunos momentos en los que las mujeres hacen referencia a ellos y plantea el porqué de su ausencia visual. Compara la visión que se transmite del hombre con la afirmación de Magdalena a mitad del acto primero: “Malditas sean las mujeres.”

En parte ya se ha respondido en cuestiones anteriores. Los hombres prácticamente siempre son vistos como objeto de pecado. Recordemos, como nuevo ejemplo, la intervención de Bernarda a comienzos del primer acto: *Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y eso porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana.* Para Bernarda está mal incluso hablar de los hombres.

La presencia de los segadores, de algunos hombres, como el viudo de Darajalí, o Evaristo —el difunto marido de La Poncia—, es constante en la obra pero siempre como sombras inquietantes y peligrosas. De entre ellos, destaca Pepe el Romano, permanente en los tres actos y desencadenante involuntario de la tragedia al desatar la pasión de Adela.

Frente al hombre, ser mujer se ve como una maldición. La mujer carece de la libertad de que disfruta el hombre. Nadie parece criticar en la obra, salvo alguna excepción, a los hombres por sus devaneos con las mujeres, ni sus conquistas ni sus arrebatos. La Poncia llega a decir, incluso, que le dio dinero a su hijo mayor para que pagara a una prostituta: “*Los hombres necesitan estas cosas*”. La moral que se transmite por boca de Bernarda e, incluso, de algunas de las otras mujeres, es que mientras que es lícito que el hombre disfrute de una libertad plena, la mujer debe resignarse a sufrir la más terrible represión.

Acto segundo.

1. **Nuevamente nos detenemos en el efecto cromático. ¿Qué valor visual tiene la imagen del luto riguroso de La Poncia y de las hijas de Bernarda, con el fondo de la paredes blancas y cosiendo sábanas de novia —justamente sábanas- blancas? ¿Qué sugerencias traen esas sábanas? Ten en cuenta que en Bodas de sangre, otra de las grandes tragedias de García Lorca, el personaje de la Criada dice a la Novia que una boda es “Una cama relumbrante y un hombre y una mujer.”**

Ya comentado parcialmente en la cuestión 11 anterior. El efecto de contraste es absoluto y evidente: es el negro y el blanco.

Pero es algo más: si el negro de sus ropas simboliza el luto riguroso, el dolor y la muerte, el blanco de las sábanas está connotado muy positivamente, por el valor del propio color —lo bueno, la inocencia...— y por la relación con la cama. Las sábanas, además, formaban parte habitual de la dote de boda. Ciertamente, como sugiere La criada en *Bodas de Sangre*, las sábanas están en relación con la cama, el mueble que se identifica con el amor y con el sexo. Las sábanas están en

contacto con los cuerpos de los amantes, a los que cubren y desvelan. La escena adquiere, por lo tanto, unos valores connotativos, sugestivos, añadidos a los puramente plásticos o cromáticos.

El valor positivo de la blancura se refuerza más adelante, tal como se comprobará en la cuestiones cinco y seis del tercer acto.

2. **Tanto en el comienzo de este acto como en el Acto primero se muestra la difícil y, a veces, arisca, ruda relación entre las hermanas. Comenta alguna de esas escenas.**

En efecto, esa tensión se muestra en diversas escenas. Debe ser el alumno el que seleccione y comente el fragmento que le resulte más interesante. La segunda intervención de Martirio en este acto ya revela y desencadena la tensión: [Adela] *No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas.* Ese algo no es más que la envidia, la desazón porque Angustias va a casarse con Pepe el Romano, al que va a poder tener a su lado, mientras que ellas no pueden tener ninguna posibilidad, siquiera de hablar con un hombre. Después de los recuerdos de La Poncia, la presencia de Adela desencadena la tensión y el enfrentamiento, pues Adela siente las preguntas de sus hermanas como un interrogatorio inquisitorial. Y la hija menor de Bernarda ni quiere ni puede hablar.

3. **Las acotaciones de la obra se refieren en numerosas ocasiones al tono, a la forma de hablar de las protagonistas. Selecciona algunos ejemplos de éstas e indica su sentido y valor en función de lo que se dice.**

Se trata de comprobar que el autor ayuda a los actores en momentos importantes de la obra a desentrañar el texto y a decirlo, a representarlo. Porque las palabras pueden cambiar perfectamente de significado según el tono con el que se dicen, hasta significar lo contrario.

4. **A poco de comenzar este acto, Angustias repite lo que le dijo Pepe el Romano (“Ya sabes que ando detrás de ti...”) cuando le pidió relaciones. ¿Te parece una forma de hablar ya no apasionada, sino enamorada, cariñosa al menos? El relato de La Poncia de la relación con su marido es todavía más seco, descarnado e incluso cruel (“¡Ven que te tientel...” e intervenciones posteriores: “Luego se portó bien...”, “Yo tengo la escuela de tu madre...”). Son muestras de unas relaciones que tienen muy poco de sentimental.**

les; los hombres piensan que deben casarse, eligen a una mujer...Y poco más. Realiza un comentario personal sobre el fragmento.

El comentario, en efecto, ha de ser personal. Es evidente que sería esperable que los alumnos adoptaran una actitud crítica ante comportamientos tan descarnados y groseros. Parece claro que siempre se espera de una relación sentimental una actitud más cariñosa, más afectiva y enriquecedora.

Si las circunstancias lo favorecen, sería una buena excusa para abrir un interesante debate sobre las relaciones sentimentales entre los jóvenes.

La Poncia, como las demás mujeres, alterna diversos registros. Ese “*Con la cabeza y las manos llenas de ojos*” se comporta casi como una imagen visionaria, fantástica, al estilo de la figura del Fauno, con los ojos en las palmas de las manos, en la reciente película *El laberinto del fauno*, de Guillermo del Toro. Por cierto, ya en el arte etrusco aparecen figuras aladas con ojos en las alas.

Pero alterna con fórmulas populares como la tautología que le sigue: *cuando se trata de lo que se trata*.

5. La aparición de Adela, con esa intervención (“fuerte”) en la que afirma “¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!” anuncia ya la clave, el conflicto concreto de la tragedia, la relación entre Adela y Pepe el Romano, prometido con Angustias. Comenta esta escena, la envidia, los celos, y la siguiente, con la conversación reveladora, plena de tensión, entre Adela y La Poncia.

La frase de Adela condensa su deseo de libertad, incluyendo, por supuesto, la libertad sexual. Adela se atreve a decirlo ante una criada, La Poncia, porque ya no la tiene miedo, pero no ante su madre. En parte, la cuestión ya ha sido tratada. El alumno dispone de margen, según sus opiniones, para realizar su comentario

5.1. Fíjate, especialmente, cómo La Poncia desarrolla, ante los sollozos de Adela, su consejo para que la muchacha no caiga en la transgresión de la norma –la relación con el prometido de su hermana mayor- y espere el desenlace funesto de esa relación, la muerte natural de Angustias, pues La Poncia prevé que no podría sobrevivir a un parto: “No seas como los niños chicos...”

Recordemos lo señalado en actividad anterior: La Poncia recomienda a Adela que tenga paciencia porque su hermana Angustias morirá de parto, por ser estrecha de cintura, vieja,

y después Pepe el Romano se casará con ella, Adela, por ser la más joven, la más hermosa. También porque existía una cierta costumbre de que el viudo se casara con una hermana –de menor edad- de la difunta. Pero Adela no podrá o no querrá esperar.

6. Frente a La Poncia, Adela desarrolla una serie de argumentos, llenos de figuras literarias muy expresivas: “este fuego que tengo levantado por piernas y boca”, con uso del símbolo, de la personificación y de la metonimia; las siguientes “cuatro mil bengalas amarillas”, con empleo de la hipérbole, o el “me parece que bebo su sangre” que aproxima a Adela, simbólicamente, a la tradición vampírica. Explica algunos de estos fenómenos.

El uso retórico es muy elevado. *Este fuego que tengo levantado por piernas y boca*, contiene una simbolización, muy popular, de la pasión (elemento real abstracto, no sensorial) reflejada como fuego (elemento imaginario). Levantarse el fuego también es un uso conocido, pero incluye una cierta animización, la posibilidad de incorporarse, de alzarse. Adela, además, emplea la metonimia al seleccionar las *piernas* y la *boca* como órganos representativos de todo el cuerpo. Si bien la *boca* es un término muy directamente relacionado con el beso, las *piernas* parecen un eufemismo que encubre el tabú del sexo y de la entrega.

Las cuatro mil bengalas amarillas, son una clara hipérbole. Aunque se preparara un impresionante espectáculo de fuegos artificiales, que atrajera a todo el pueblo, y aunque el cielo se iluminara como si fuera de día, Adela no dejaría de obrar según su deseo. La frase, además, guarda ciertas connotaciones: el fuego que se eleva; el amarillo, que tradicionalmente se relaciona con la locura y con lo irracional, es el color del azufre, del demonio.

La frase “*me parece que bebo su sangre*”, de carácter comparativo, parece relacionar a Adela con la tradición vampírica. Recoge una tradición muy popular por la cual la mujer puede absorber la fuerza del hombre simplemente con la mirada.

7. La presencia, referida, no física, de los hombres, los segadores, “alegres”, viriles hasta el extremo, se acentúa con los cantos de los coros que las muchachas repiten parcialmente: “Ya salen los segadores...” “Abrir puertas y ventanas...” Es un buen momento para interpretar y analizar estas canciones, teniendo en cuenta que la música tiene una función muy impor-

tante en las obras de García Lorca, y recordar el análisis métrico.

Los *cantos preciosos*, según los denomina La Poncia, de los segadores guardan un claro contenido sensual: ahora son los hombres los que absorben las miradas de las muchachas y les piden rosas (con un cierto y muy posible simbolismo erótico en el que no es imprescindible entrar). El efecto en las muchachas es evidente, excitante, hasta el punto de que Martirio y Adela repiten, como un eco, los versos de la segunda copla. Es la única vez en la obra en la que se oyen voces masculinas, acompañadas de *panderos* y *carrañacas*. La *carrañaca* es una especie de rabel, instrumento idiófono, de madera y cuerda que se toca con arco. Se conoce también por huesera.

Se trata de coplas populares, de cuartetos asonantados con el siguiente esquema: 8a, 8b, 8a, 8b. Aunque la copla puede presentarse sin rima en los versos uno y tres. Es una estructura muy común en las canciones populares españolas y especialmente en las andaluzas.

Puede ser el momento de ampliar: Federico García Lorca era un experto musicólogo, conocía muy bien la música tradicional, especialmente la andaluza, y sabía tocar el piano, hasta el punto de que se conserva una grabación de sus Siete canciones populares, interpretadas por él al piano y cantadas por La Argentinita. Empleó las canciones en prácticamente todas sus obras de teatro. Es, por otro lado, uno de los autores más musicados.

- 8. Más adelante vuelve a estallar la tensión, esta vez más claramente entre las hermanas. Bernarda intentará cerrar la disputa como sabe, por medio de una actitud tiránica y represiva: “¡Silencio!”... “¡Silencio digo! Yo veía la tormenta venir, pero no creía que estallara tan pronto. ¡Ay, qué pedrisco de odio...” Como compruebas, sus palabras se cargan con el empleo de la imagen, del símbolo. Analiza este uso repetido a lo largo de la intervención.**

Estallar *la tormenta* es una imagen muy habitual en el habla. La tormenta (elemento imaginario) es un símbolo por tensión (elemento real abstracto). El estallido es la manifestación externa de la tensión, su plasmación en palabras o en actos.

El *pedrisco de odio* es una imagen del tipo B de A: el pedrisco simboliza al odio. El fundamento de la imagen es que tanto el odio como el pedrisco provocan daños, a veces, muy graves. Téngase en cuenta el contexto rural. El pedrisco es uno de los fenómenos atmosféricos más devastadores.

Las *cinco cadenas* son otra imagen, del tipo A, pura, evidente: simbolizan el control, los límites, la represión, la prisión con que piensa contener las pasiones de sus cinco hijas (el número de cadenas no es casual). Bernarda amplía su amenaza a la casa y la desarrolla: ni las hierbas se deben enterar de lo que pasa en su casa. Amenaza, por último, con pegar a sus hijas.

- 9. Termina el Acto segundo, como el temor de una premonición o de un aviso terrible, la historia de “La hija de la Librada, la soltera” que, al tener un hijo decide matarlo para evitar la vergüenza pública y la deshonra que antes significaba y que, tras ser descubierta, es arrastrada por el gentío, sin la menor caridad, para matarla. Mientras Adela grita, tal vez también embarazada, “(Cogiéndose el vientre.) ¡No! ¡No!”. Bernarda vocea repetidamente “¡Matadla! ¡Matadla!”. Comenta los aspectos éticos, literarios y teatrales de esta escena.**

Desde el punto de vista ético se puede establecer relación con *Divinas palabras*, de Valle-Inclán: “*Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.*” No parece que las gentes del pueblo de Bernarda conozcan tales palabras. Tampoco Bernarda muestra la menor caridad; por el contrario, es cruel, malvada y pide que la maten. Su “*¡Carbón ardiendo en el sitio del pecado!*” es ya suficientemente expresivo de su deseo torturador. Ella sí se permite, ante sus hijas, hacer esa referencia tan brutal al sexo de la pobre mujer.

Literariamente, se pueden establecer varias líneas de comentario. La Poncia cuenta la historia de la muchacha, por lo que su intervención es una buena muestra de la narración, sintética, intercalada en una obra dramática.

Bernarda emplea varias imágenes: pisotear la decencia, significa maltratar, ensuciar, no respetar la decencia. El carbón al que antes nos referíamos, simboliza (como ese carbón de las tradiciones navideñas) la condena, la demonización, el infierno.

Teatralmente, el final de este acto es un acierto sublime: una situación climática, en la que van a matar a una pobre muchacha (que, por cierto, ha sido toda su vida marginada, sin duda, pues es hija de una mujer soltera) y Bernarda grita desaforada pidiendo su muerte mientras su hija Adela se abraza el vientre y grita *¡No! ¡No!*, como indicio evidente de que se identifica con la muchacha, con esa pobre chica. El contraste entre las dos mujeres y sus exclamaciones crea un punto de máxima tensión que, además, deja en suspenso, en ascuas, a los espectadores, en la pausa anterior al acto definitivo.

Acto tercero.

1. **Comenta la primera acotación o didascalia escenográfica.** “*Las paredes blancas ligeramente azuladas*” porque es de noche –a mitad del acto Amelia dirá “¿Qué noche más oscura?”–; la “perfecta simplicidad”, porque la tensión se debe centrar en los personajes, pues el teatro de García Lorca es básicamente de personajes, no de espectáculo o parafernalia; el gran silencio inicial, que contrasta con el griterío que cerraba el Acto segundo.

García Lorca precisa en la didascalia inicial: *El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Sólo las cuatro paredes blancas ligeramente azuladas.* Cuatro, dejando implícita la cuarta pared, para crear ese efecto de espacio cerrado. Frente a la claridad de la escena anterior, la que finaliza el acto segundo, la cierta oscuridad de ésta que inicia el tercero. En la segunda parte de la misma didascalia, que sitúa a los personajes en relación con el mobiliario, se señala la presencia de un quinqué porque, naturalmente, no había luz eléctrica.

Frente a la tensión (por la situación, por el volumen de voz, acentuado por las exclamaciones y por el tono) de la escena anterior, en ésta el tono es sereno y los movimientos y los gestos son muy contenidos. El autor, claramente, crea ese efecto de contraste, como si estuviera manipulando los tempos al estilo de la música barroca, con alternancia de ritmos lentos y rápidos. Y con la misma función: mantener la atención del espectador, del oyente, creando estados anímicos de tensión y de distensión. El tercer acto comienza suavemente pero irá acentuando la tensión hasta llegar al clímax final.

2. **Las intervenciones, réplicas y contrarréplicas de Prudencia y de los demás personajes femeninos son de una brevedad extrema. Comenta sus rasgos, principalmente como muestra del lenguaje oral.**

Ciertamente, las réplicas y contrarréplicas son muy breves: *-Todavía no. -¿Y tu marido cómo sigue? -Igual. -Tampoco lo vemos.* Esta brevedad es propia de la lengua oral, al utilizar persistentemente la elipsis por economía verbal (Prudencia no responde: Mi marido sigue igual, sino: *Igual*, omitiendo el sujeto y el verbo.). Se omiten pronombres: *Ya me voy.* [Yo] *Os he...* Se emplean los deícticos, como *Os, te, nos, lo...* Se emplea el vocativo: *Espérate, mujer.* Fórmulas coloquiales como el *No sé qué te diga* de Prudencia...

3. **Prudencia (su nombre también es significativo) advierte que las perlas del anillo de Angustias antes significaban lágrimas. Adela, contra las objeciones de**

Angustias, insiste en que “Las cosas significan siempre lo mismo.” Una excelente manera de afirmar la importancia de la imagen, aquí, de la metáfora. Explica en que consiste ese recurso semántico hermano del símbolo.

Ya hemos señalado el simbolismo evidente del nombre de Prudencia: está avisando. Dice que el anillo, con tres perlas, es precioso. Pero continúa: *En mi tiempo las perlas significaban lágrimas.* Y Adela remacha diciendo que las cosas no han cambiado: *Las cosas significan siempre lo mismo.*

Desde el Renacimiento, si no antes, las perlas fueron utilizadas en la poesía para hacer referencia a las lágrimas, con una fácil imagen, ahora una metáfora: las lágrimas (A, elemento real y sensorial, tangible.) son sustituidas por perlas (B, elemento imaginario). Su fundamento es la semejanza física y el valor, en el caso de las lágrimas por su contenido emocional –especialmente si son por amor–.

Son varias las canciones famosas que mantienen el mismo tópico, como *Ansiedad: Tus lágrimas son perlas que caen al mar...*

4. **Más adelante, Bernarda pregunta a Angustias sobre su relación con Pepe el Romano. Cuando ésta le responde que le encuentra distraído (lo que funciona claramente como indicio de otro interés, otro foco amoroso, el de Adela), Bernarda le espeta “No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos...” ¿Qué ideología está transmitiendo, imponiendo, Bernarda a su hija, a sus hijas? ¿Te parece adecuada o, por el contrario, crees que las parejas deben hablar, interesarse por el otro, preguntarse y responderse?**

La ideología que transmite Bernarda ya se ha comentado suficientemente, en especial en la cuestión 13 del primer acto. Para Bernarda, la mujer debe respetar siempre al hombre, pero entendiendo que respetar significa obedecer y sentirse por debajo de él, subyugada a él. El hombre decide; la mujer obedece. El hombre tiene libertad; la mujer debe someterse al hombre. La afirmación de Bernarda es esclarecedora: *No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos.* El hombre, el marido, es el señor y no se le debe ni importunar ni inquietar siquiera sea con preguntas; es inimaginable que sea con objeciones.

El caso de La Poncia, que mata los pajaritos que cuida su marido por un no sé qué, es excepcional, porque también sabemos qué opina de las “necesidades” de los hombres, como se indica en la misma cuestión citada, en torno a su hijo mayor: *Los hombres son hombres.*

El final de la cuestión, que invita a reflexionar sobre las relaciones de pareja, es suficientemente explícito. Puede ser un buen momento para dejar que los alumnos y las alumnas –aquí sí parece pertinente explicitar los géneros– opinen. Y sería sano.

5. **Mediado el acto, Adela, Amelia y Martirio mantienen una conversación en torno, primero, al “caballo garañón” (semental, pero que en algunas zonas es sinónimo de hombre mujeriego), “¿Blanco?”, en medio de tanta oscuridad; después, sobre las “estrellas como puños” en el cielo negro. ¿Podrías relacionar caballo y estrellas, como elementos simbólicos? En esa misma oscuridad, Bernarda no sabe ver “la cosa tan grande” (“Mi vigilancia lo puede todo”, dice Bernarda llena de equivocada soberbia) de la que La Poncia le está advirtiéndole. ¿Qué opinas al respecto? ¿Puede reforzar esa aparente confianza, por contraste, la acción posterior?**

En cualquiera de los dos casos, el del *caballo garañón*... ¡blanco!, doble de grande, llenando todo lo oscuro, y el de las estrellas como puños (símil, comparación, de interpretación sencilla), el simbolismo es claro y paralelístico: tanto el caballo como las estrellas son lo que se destaca (por su blancura, por su tamaño, por su movimiento, por su vitalidad) frente al fondo oscuro, lo negro, el luto, lo negativo, lo muerto, lo que domina la casa de Bernarda. El garañón aporta, además, ese sentido masculino, de semental, que refuerza, a ojos de las mujeres, especialmente de Adela, su valor, su atractivo. También las estrellas iluminan porque tienen fuego, energía. Recordemos también que el caballo tiene gran importancia en otras obras de García Lorca, como en *Bodas de sangre*.

Respecto a la blancura, se pueden revisar las intervenciones de María Josefa, hacia el final de la obra, que se comentan en la cuestión 7: *¿Por qué aquí no hay espumas? Aquí no hay más que luto*.

Bernarda, a pesar de su control, no es consciente de lo que sucede entre sus hijas. Y se equivoca. A veces *las cosas* [no] *son como uno se las propone*, como respondió Bernarda a Prudencia, en torno al anillo. El efecto de contraste entre la aparente calma y el dramático desenlace será mayor por la imprevisión de Bernarda. Más le hubiera valido recordar aquel tetrástrofo monorrimo 523 de *El libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, el sabio Arcipreste de Hita:

*toda mujer nacida es hecha de tal masa:
lo que más le prohíben, por aquello antes pasa;
aquello más la enciende, aquello la traspasa;
mas si no es perseguida, anda más floja y laxa.*

6. **“Escena casi a oscuras. Sale MARÍA JOSEFA con una oveja en los brazos.” La madre de Bernarda canta una sui generis nana en la que muestra su clarividencia del horror representado por su hija y, al tiempo, en las réplicas posteriores, su necesidad de mantener el sentido de la maternidad, como típico de la mujer. Nuevamente surge el simbolismo al comparar a las nietas con “granos de trigo” o “¿ranas sin lenguas!” al lado del “gigante” Pepe el Romano. Más adelante, Adela le compara con un “león”. (Recordemos que el único protagonista de *Bodas de sangre* que tiene nombre propio es el amante de la Novia, Leonardo, león fuerte.). Comenta estos aspectos, líricos.**

María Josefa, la madre de Bernarda, canta una nana extremadamente original, como la que también cantan, en *Bodas de Sangre*, la mujer de Leonardo y su madre al niño de la primera. El contraste, otra vez, entre la *ovejita* y la figura de *Bernarda, / cara de leoparda*, es muy marcado, al presentar a un felino opuesto a un animal tan inocente como la *ovejita*; la *leoparda* es verdugo, la *ovejita*, la víctima. La oposición se refuerza al añadir a *Magdalena, / cara de hiena*, con un efecto similar.

María Josefa fuerza el género del animal, que sólo permite el masculino (la nominación femenina podría ser “pantera”) para que rime con el nombre de su hija, que ya sabemos que es un nombre germánico que significa fuerte como una osa o aquella que es una guerrera, quizá de Berin-hard.

La posible relación, comentada anteriormente, entre la *ovejita*, símbolo de inocencia, con la figura del niño Jesús se refuerza ahora al comprobar que María Josefa termina su original nana refiriéndose al *portal de Belén*.

El nexo entre la *ovejita* y un bebé, como representación de la maternidad, lo confirma la propia María Josefa: *Mejor es una oveja que no tener nada*.

A continuación, María Josefa realiza algunos comentarios ensalzando la blancura (de las canas, de la lana o de la espuma) en contra de la oscuridad de luto de aquella casa. Y afirma que *Pepe el Romano es un gigante* que las va a devorar a todas, que no son más que *granos de trigo o ranas sin lengua*. De nuevo el contraste hiperbólico que reduce a sus nietas, a través de la imagen, a algo diminuto, granos de trigo, ranas sin lengua, batracios que viven en charcas pero que ni siquiera pueden expresarse.

7. **Tras una conversación entre Martirio y Adela, llena de celos y aun de odio a flor de piel, pues las dos hermanas declaran su amor por Pepe el Romano, se des-**

encadena climáticamente el final. Comenta este final. Especialmente, la postura de Bernarda. ¿Te parece sincera? ¿Adela habría muerto virgen? ¿Esos “clamores de campanas” enlazan con el comienzo de la obra? ¿Esos repetidos “¡Silencio!” indican un cambio de actitud en Bernarda o, por el contrario, el mantenimiento de su rígida postura inicial a pesar del suicidio de su hija menor y la desgracia de todas sus hijas?

El comentario de cada alumno será personal, centrado en aspectos que pueden ser diversos, pero difícilmente Bernarda puede ser sincera. La cuestión nueve del segundo acto resulta casi esclarecedora; difícilmente, teniendo en cuenta las réplicas de la propia Adela a La Poncia o a sus hermanas, y su comportamiento, podemos pensar que Bernarda acierta, ni siquiera que crea en aquello que afirma.

La obsesión por la virginidad y por la honestidad es tan grande que hace decir a la novia de *Bodas de sangre*, después de que su marido, con el que ha contraído nupcias unas horas antes, y su amante se hayan matado: “*me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos.*” Otra vez el blanco como lo limpio, lo puro.

Su postura se refuerza al final de la obra: no habrá ningún cambio, sino todo lo contrario, el refuerzo de su postura brutal y dictatorial, ¡*Silencio!* Los clamores de las campanas, ya comentados, son claro indicio de la vuelta al luto, un luto del que, dados los antecedentes y las circunstancias, ya nunca saldrán. Las hijas de Bernarda quedarán más reprimidas, más encerradas, más convertidas en ranas sin lengua. Pero Adela es ya sólo un cadáver.

8. Debate y puesta en común de las diversas opiniones sobre la obra y, de manera más específica, sobre este final.

Este posible debate puede ser abierto o limitado a las cuestiones que el profesor plantee, en función de los aspectos sobre los que más se haya trabajado: la ética y la moral, la evolución dramática de la historia, los aspectos puramente teatrales, el uso del lenguaje, las didascalías...

Puede ser conveniente dividir a la clase en subgrupos para que en una ronda final expongan ante el grupo general las conclusiones de la lectura, de las que todos podrían tomar nota.

TEMA 4. La literatura durante el franquismo

Actividades. Página 424

1. Haz un cuadro resumen con las características de la poesía desde 1939 a 1975. Procura que los periodos en los que hemos clasificado la poesía de esta época queden bien claros: poesía de combate durante la Guerra Civil, poesía de los exiliados, la poesía de los años 40 (poetas arraigados y desarraigados: la poesía existencial), poesía social (años 50), la poesía del Grupo del 60 y Los Novísimos y otras tendencias.

Respuesta libre.

2. Lee el poema de Blas de Otero “*Imagine mi horror por un momento*” de la página 414. Mira el tono, el lenguaje y la forma. ¿Qué diferencias encuentras con los poemas sociales? ¿Se puede hablar de poesía existencial? ¿Por qué?

El tono de este poema es áspero, el poeta casi le ordena a Dios que deje de maltratar al hombre. Es una religiosidad en conflicto, una religiosidad desesperada por las tensiones entre sus dudas y su fe.

El lenguaje, entrecortado, con interrogaciones y exclamaciones y el apóstrofe dirigiéndose a Dios.

La forma es el soneto. Sin embargo Blas de Otero rompe los moldes naturales del endecasílabo con bruscos encabalgamientos que expresan el deseo de trasgredir las fronteras de lo aceptado, tanto en la métrica del poema como en la propia fe, o el sentido tradicional de la fe. De todos modos es un soneto, con sus perfectos endecasílabos y sus rimas en consonante (ABBA ABBA CCD CCD)

Se puede hablar de poesía existencial porque expresa la soledad del hombre, su angustia ante el vacío sin trascendencia de la vida. Sin la probable o dudosa existencia de la trascendencia.

La diferencia con los poemas sociales es grande. La poesía social tiene un tono coloquial, el mismo Blas de Otero recoge estos dos tonos en ANCIA, como puede comprobar el alumno en los dos poemas elegidos de este libro y que se incluyen en el libro de texto.

El lenguaje de la poesía social es sencillo porque pretende llegar al mayor número de lectores posible.

La forma es el versículo o el verso libre porque los consideran el vehículo perfecto para expresar la libertad y la denuncia social.

Hemos añadido en los recursos didácticos, un poema de Goytisolo, *Los inmortales*, en el que los alumnos podrán ver estas diferencias de manera explícita. Si el profesor lo desea puede fotocopiarlo y darlo a los alumnos; en él comenta Goytisolo los sonetos de los poetas arraigados y la poesía social.

3. Compara el poema de León Felipe “*Ser en la vida romero*” (página 416) con el de Ángel González “*Si yo fuese Dios*” (página 420). ¿Qué semejanzas y diferencias encuentras? Justifica por qué uno es considerado poema social y otro del Grupo del 60.

Ser en la vida romero es un poema social. Su lenguaje literario es sencilla y utiliza el verso libre. El tono del poema es levemente solemne, una invitación a todos los hombres a la búsqueda de la autenticidad. Por último, el tema es una defensa de la libertad, de la vida sin ataduras ni rutina. No hay lugar para la intimidad del poeta. En tiempos de lucha la intimidad era considerada un lujo.

Si yo fuese Dios es un poema de la poesía del conocimiento, propia de los poetas del Grupo del 60. Su lenguaje es también sencillo pero más cuidado, estos poetas creen que el poema es ante todo un hecho lingüístico, así que cuidan especialmente el lenguaje que utilizan. El tono del poema es confidencial, busca una cierta narratividad en tono menor, no pretende movilizar a nadie, ni dirigir al hombre ni a las masas a salvación alguna. El tema del poema es el amor erótico. Los poetas del G. del 60 recuperan los temas individuales e íntimos y dan cabida al amor, como en este caso, o a los recuerdos de la infancia.

4. La madre de José Agustín Goytisolo, Julia, murió en un bombardeo que las tropas franquistas hicieron sobre Barcelona. Eran muy niños los tres hermanos: José Agustín, poeta, y sus dos hermanos, los novelistas Luis Goytisolo y Juan Goytisolo (ver página 436). El padre quedó tan conmovido que no permitió que se pronunciara más su nombre. José Agustín puso el nombre de Julia a su hija, y a ella le dedica el poema. ¿Qué consejos da el padre a su hija? Estos consejos ¿están en la línea existencial o en la social? Razona la respuesta.

El poeta invita a su hija a que salga de la angustia existencial, viva en soledad, y mire alrededor y se empape de la vida. En este poema vemos una invitación a superar los dramas existenciales a través de implicarse activamente, solidariamente en la sociedad, en el mundo que le ha tocado vivir.

El consejo más importante que le da es el de **resistir** y no tirar la toalla. Mirar alrededor y encontrar en el amor y la ayuda a los otros, el camino para superar la soledad y la angustia: “;“Tu destino está en los demás, / tu futuro es tu propia vida, / tu dignidad es la de todos.”.

Actividades. Página 427

1. ¿Qué rasgos del “tremendismo” aprecias en este fragmento de Cela?

El tremendismo es una visión extremada del existencialismo. Así que partimos de las características de este movimiento para responder a esta pregunta.

Como en muchas de las novelas existenciales, Pascual Duarte es un **ser marginado** por su pobreza, los malos tratos recibidos de niño y su carácter impulsivo y violento. No hay esperanza ni arrepentimiento.

La **narración está en primera persona**, igual que sucedía en la Novela Picaresca, sin embargo, a diferencia de ésta, en la que los pícaros rara vez tienen un castigo judicial extremo, Pascual está condenado a muerte.

El tiempo está tratado de **manera lineal**, los sucesos se narran siguiendo un orden cronológico.

Además de estas características, el tremendismo se caracteriza en el contenido por las situaciones violentas, en los personajes por la presencia de seres marginados o marginales y en el lenguaje por su dureza y desgarró.

En cuanto al contenido, este fragmento muestra uno de los momentos más crueles de la obra por la absoluta inocencia de la víctima, la perra Chispa, a la que Pascual mata porque no le gusta como lo miraba, a pesar de reconocer en ella a una buena compañera de caza y las evidentes muestras de afecto entre ambos.

En cuanto a los personajes, el protagonista, Pascual Duarte, es un ser violento, en continuo desequilibrio emocional ocasionado por los malos tratos que sufrió de pequeño y la extrema pobreza en la que se desarrolla su vida. Pascual siente más compasión de la piedra en la que se sentaba y de la que se despide cuando se aleja, y vuelve luego a sentarse en ella, que de la pobre Chispa, a la que mata porque “*tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría...su mirada me calentaba la sangre de las venas de tal manera que se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme*”. No es la única vez que esto sucede, los crímenes de Pascual son impulsivos y en casi todos ellos siente momentos antes un impulso, una oleada de sangre o de calor que precede a la violencia.

En cuanto al lenguaje desgarrado y duro, podemos comprobarlo en este fragmento con el inesperado final de la perra y su sangre oscura y pegajosa.

2. ¿Qué sentimientos tiene Pascual por su perra? ¿Hay algún diminutivo que los delate? ¿Qué ocasiona el cambio de sentimientos de Pascual? ¿Cómo es la actitud del protagonista al contar lo sucedido?

Los sentimientos de Pascual hacia su perra son de afecto, lo vemos por los diminutivos “perrilla” (renglón 3) y “ojillos” (renglón 10), y en frases como: “*se entendía muy bien conmigo*” (renglón 3).

El cambio de sentimientos es repentino y violento, Pascual los atribuye a que la perra cambia en su manera de mirarlo: “*tenía la mirada de los confesores*”.

Pascual narra lo sucedido sin asomo alguno de culpa o arrepentimiento. Era el dueño de la perra, no le gusta como lo mira y la mata. Eso es todo.

Actividades. Página 429

1. En este fragmento se aprecia claramente la técnica behaviorista de ausencia de narrador ¿Qué aporta el narrador a un relato y qué aporta su ausencia?

El narrador tradicional guía al lector, le muestra a los personajes y los hechos desde un punto de vista elegido por el autor, incluso puede comentar o dar explicaciones sobre lo sucedido. Es un narrador intervencionista.

En la novela behaviorista se pretende precisamente todo lo contrario, se quiere reproducir la realidad de la manera más objetiva posible, sin más voces en el relato que las de los propios personajes. Estos autores quieren coger la realidad y trasladarla a la novela tal cual es. Pero esto es imposible. Siempre hay intervencionismo, la propia acción de elegir un segmento u otro de la realidad ya es intervenir sobre ella.

Cuando no hay presencia del narrador, o su presencia es mínima, la impresión que da el relato es de una mayor objetividad. Los personajes se muestran directamente a través de los diálogos. Son las palabras, la entonación, lo que denota sus sentimientos.

2. Una característica del realismo social es acercar la lengua literaria a la lengua oral, señala ejemplos en este fragmento de lengua oral.

Todo el fragmento está lleno de rasgos propios de la oralidad: frases cortadas, repeticiones de palabras, errores de pronunciación, errores en la acentuación de las palabras,

frases hechas y coloquiales, metáforas populares o de moda en ese momento, exclamaciones, interrogaciones... Lo vemos muy especialmente en la última intervención de Zacarías (renglones 39 al 44).

-¡Huenó, huenó, páraaa!, ¡párate ahí ya, hija mía, no te me embales ahora, por favor! Tú también es que te tiras en picado, ¡qué bárbara!; te zambulles del cielo al infierno, sin pasar por el purgatorio. ¡Pues vaya unos virajes, la órdiga! ¡Pero es que te dejas medio neumático en el asfalto, con cada viraje que te pegas!, no te creas que exagero.

3. Según la manera de hablar de Mely, ¿podrías decir cuáles son sus sentimientos por Zacarías? ¿Por qué lo sabes? Señala los rasgos lingüísticos y los caracteres tipográficos que te hayan dado la respuesta.

A Mely le gusta Zacarías, le hace mucha gracia todo lo que dice y cómo lo dice. Hay un momento en que es muy explícita en este sentido: “si es que me ha hecho mucha gracia ese detalle, a ver si me entiendes, me había gustado cómo lo decías...” (renglones 13 al 15).

Lo repite en los renglones 19 al 22: “que me ha hecho gracia como lo decías, que me agradaba escucharlo, ¿qué quieres que te diga?... Bueno, y mira, en resumen: no hay nada que comprender, o sea que si no lo entiendes es que eres bobo”.

Mely está coqueteando con Zacarías, le llama “bobo”, se queda a medio dar una explicación y de ahí el uso de los puntos suspensivos. Es que Mely no va a decir la verdad, solo está yendo por los aledaños, se lo está insinuando a Zacarías, y cuando ve que éste ni se entera, cambia de tercio y se critica a ella misma, se hace la víctima, para que Zacarías la consuele: “que soy idiota, que se conoce que me gusta que me aguanten” (renglones 36-37). Sólo que Zacarías se lo toma a broma.

Actividades. Página 431

I. Este texto recoge dos secuencias completas de *La colmena*. Describe las características de la novela de los años 50 que encuentres en ellas (ayúdate con los datos de la página 428) ¿Ayuda la estructura en secuencias al perspectivismo? ¿Por qué?

La estructura en secuencias ayuda al perspectivismo porque las secuencias, al ser más cortas y no tener que guardar entre sí la coherencia temática de los capítulos, permiten la introducción de nuevos temas y puntos de vista diferentes, que es lo que pretende el perspectivismo: la presencia simultánea de ambientes, personajes e historias dis-

tintas, para dar una imagen lo más cabal posible de la sociedad, variada, múltiple, diferente.

En estas dos secuencias vemos reflejadas muchas de las características de la novela de los años 50, sin embargo **La Colmena**, como toda gran novela, se aleja muchas veces de las características en las que podemos encasillar muchas de las novelas sociales.

La primera diferencia visible es en el lenguaje. Si la novela social utilizaba un lenguaje sencillo y poco elaborado, para llegar al mayor número de lectores posible, en *La Colmena*, Cela utiliza un lenguaje sencillo, sí, pero cuidadísimo; hay fragmentos, como el del gitanito, que hemos reproducido como **texto 4**, que puede ser leído casi como un poema en prosa. Juguemos con nuestros alumnos a separar en versos algunos renglones de esta secuencia. Comprobaremos que en el texto predomina el ritmo imparisílabo de 7 y 11 sílabas frecuentemente, y los recursos propios de la lírica: las repeticiones en forma de paralelismos y anáforas:

Todo lo que le pasa	(7 sílabas)
es un milagro para el gitanito	(11 sílabas)
que nació de milagro,	(7 sílabas)
que come de milagro,	(7 sílabas)
que vive de milagro	(7 sílabas)
y que tiene fuerzas para cantar	(10 + 1: 11 sílabas)
de puro milagro.	(* 6 sílabas)
Detrás de los días vienen las noches,	(11 sílabas)
detrás de las noches vienen los días.	(11 sílabas)

La Colmena tiene una de las características de las grandes novelas: **calidad de página**, por donde abramos encontraremos un lenguaje cuidadísimo, como sucede también, en *La Regenta* o en *El Quijote*.

Otra diferencia se da en el narrador. Si en la novela social es escasa la presencia del narrador, o se procura que su intervención sea mínima (behaviorismo), en *La Colmena* el narrador está absolutamente presente explicando a los personajes y opinando sobre los personajes, incluso en primera persona, como si de otro personaje de la novela se tratara: “Yo creo que todo eso son habladurías: doña Rosa no hubiera soltado un buen amadeo de plata por nada de este mundo” (renglones 8 y 9).

Sin embargo son muchas más las semejanzas con la novela social:

- **El perspectivismo que aporta la estructura en secuencias.** Como ya hemos comentado.
- **Los personajes son representativos de los distintos grupos sociales.** En el texto 3 Doña Rosa re-

presenta la opresión fascista en estado puro, con su admiración personal por el dictador Primo de Rivera, destacando en él sus “riñones”. El gitanito es una víctima de ese tipo de opresión, no se lamenta, no se rebela, como es propio de los grupos sociales tradicionalmente marginados y explotados.

- **El protagonista suele ser un personaje débil, dubitativo o abatido por las circunstancias.** No es un héroe, sino un antihéroe que bastante tiene con sobrevivir en unos tiempos tan miserables e injustos. En la página 111 de nuestro libro de texto aparece un fragmento de La Colmena en el que se puede ver a Martín Marco, el protagonista itinerante cohesionador, en cierto punto, de la novela, en un monólogo interior donde se percibe claramente esta indefensión y este miedo.
- **Reducción temporal.** A los alumnos se les indica en el libro de texto que La Colmena dura dos días y medio. Esta reducción temporal es imprescindible al aparecer en la novela multitud de historias gracias a las secuencias.
- **Reducción espacial:** la novela se limita a la ciudad de Madrid. La reducción espacio- temporal es imprescindible cuando el personaje es colectivo y múltiple.
- **Los temas se desplazan de lo individual a lo colectivo.** La sociedad deja de ser el marco para convertirse en el tema de la novela. Es Madrid, con su trasiego permanente de personajes e historias en los años inmediatos al final de la Guerra Civil la verdadera protagonista del relato.

2. ¿Cómo son los personajes que aparecen en estas dos secuencias?

Representan los dos polos de la sociedad.

Doña Rosa, tiránica, fuerte, explotadora, borracha, está caracterizada con rasgos físicos y psicológicos denigrantes: “con sus dientecillos renegridos llenos de basura” (renglón 27) y esperpentizadores: “está siempre mudando de piel como un lagarto” (renglón 23), y le gusta leer folletines sangrientos. Parece que le gustan las muchachas y los dictadores. Se le sobreentiende en este fragmento su admiración también por el dictador en ejercicio en los años 42 o 43 en los que se ubica la novela.

El gitanito aparece como una criatura desvalida, zarandeada, víctima hasta de las otras víctimas sociales como él: las prostitutas y los que lo explotan. Como Doña Rosa su aspecto físico es desagradable y delata los malos tratos a los

que está sometido: “tiene cara de animal doméstico, de sucia bestia, de perversa bestia de corral” (renglones 25 y 26). Sin embargo mueve a la ternura, por ese diminutivo “gitanito” y por esa ignorancia de todo lo que le pasa, demasiado atroz para entenderlo una criatura.

3. ¿Cuida Cela el lenguaje literario? Pon ejemplos.

Ya hemos contestado esta pregunta en las anteriores.

Actividades. Página 433

1. ¿Cuáles son las frustraciones que expresa Carmen en su viaje de novios? ¿Cómo crees que es Mario? ¿Cómo crees que es Carmen según se desprende de su manera de expresarse? Describe los intereses de cada uno.

En su viaje de novios Carmen se queja de que su marido no le ha hecho caso. Ni siquiera en la primera noche de casados; ella tiene que engañar a su amiga y ocultar que él se dio la vuelta. Carmen quiere divertirse, al menos de día, pero los gustos de los esposos son demasiado diferentes y Mario se limita a seguirle la corriente sin proponer nada nuevo y sin oponerse a los gustos de su mujer; se deja llevar por ella, y eso es lo que más la encorajina, porque a ella le gustan los hombres fuertes que la guíen.

En esta novela, aunque Mario nos cae muy bien, ideológicamente, porque es bueno, inteligente, progresista, comprometido y solidario, y Carmen representa a la mujer casada burguesa de clase media e ideas muy conservadoras y no nos resulta tan cercana, a pesar de esto, las quejas de Carmen a veces están muy bien fundadas. Mario no hace ningún esfuerzo por acercarse a su mujer y ella se siente muy sola. Carmen tampoco hace el esfuerzo, pero es que ella es mucho menos inteligente que él y, a su modo, quiere comprenderlo, aunque la pobre no puede. De ahí la ironía que se trasluce en su comentario sobre la actitud de su marido, de su cara de palo, aunque había ganado la guerra: “que si la llegas a perder”.

Esta falta de maniqueísmo es uno de los mejores logros de la novela. Nadie es perfecto del todo, ni siquiera Mario. Ni nadie imperfecto del todo.

Mario es un hombre culto, catedrático de instituto, progresista, solidario, y a pesar de ser uno de los que habían ganado la guerra, se muestra preocupado por la justicia social y se muestra activo en su defensa de los más débiles y necesitados.

Carmen es una mujer burguesa de clase media, conservadora y con la cultura que se daba en los años 50 a las mu-

jerres para que fueran buenas esposas y madres, y no se metieran en ningún tipo de conflictos. Ella no entiende que su marido se meta en problemas ajenos, quiere vivir tranquila, acepta la sociedad como es, sin cuestionarse si es justa o injusta, eso lo deja a los demás. Quiere divertirse cuando toca y no meterse en líos ni que se meta su marido en ellos. Es de las que mira para otra parte, porque eso es lo que toca, lo que hace la gente bien.

2. ¿Cómo es el lenguaje de Carmen? ¿Se acerca a la lengua oral? Pon ejemplos.

La sencillez en el lenguaje es una característica de la novela social de los años sesenta, sin embargo el corpus más importante de la novela está construido en un **largo soliloquio** que dura toda la noche del velatorio de Mario. Es decir, hay en Delibes una “voluntad retórica”, de cuidado del estilo, de búsqueda de nuevas formas de expresión, que hacen su obra narrativa tan interesante. Habrá que diferenciar entre este largo soliloquio, ordenado y lógico, y el **monólogo interior** como fluir de la conciencia, ilógico y con alteración espacio temporal. Puede ser muy útil el cuadro a doble página de las páginas 442 y 443.

El lenguaje de Carmen la refleja perfectamente. Delibes logra que conozcamos sus pensamientos, sus sentimientos y sus carencias, tanto ideológicas, como culturales. Eso es posible porque mantiene, convenientemente literaturizados, los rasgos de la oralidad. Carmen dice todo lo que se le pasa por la cabeza en un “monodílogo” con su esposo, al que se dirige, increpa y se contesta a ella misma. Para ver los rasgos de oralidad de la lengua hablada podemos sugerir a nuestros alumnos que releen la página 110 del libro de texto en el que se hace un listado de las características de la expresión oral.

Veamos algunos de esos rasgos de la oralidad:

- La utilización de exclamaciones de índole familiar: “tonto del higo” (renglón 8), “calamidad” (renglón 9), “hijo” (renglón 88), “No se me olvidará mientras viva” (renglón 17)
- Repeticiones de expresiones: “divertido, lo que se dice divertido, no te he visto en la vida, Mario” (renglones 1 y 2)
- Laísmo: “No voy a decirla que diste media vuelta” (renglón 4)
- Empleo de muletillas y dichos: “Así, lo dijo Blas, punto redondo” (renglón 26)

- Abundancia de interrogaciones y exclamaciones: “Mario, ¿crees que eso es un viaje de novios? ¡Y si sólo fuera eso!” (renglones 24 y 25)
- Interpelaciones directas al receptor: “Una mujer es un ser indefenso, Mario, necesita que la dirijan, calamidad” (renglones 8 y 9)
- Predominio del yo, perspectiva egocéntrica: “No hay quien te entienda, Mario, cariño, y me hace sufrir lo que nadie sabe ver que no eres normal” (renglones 20 y 21)
- Frases inacabadas: “y eso que la habías ganado, que si la llegas a perder...” (renglón 19)
- Imprecisiones semánticas: “La noche esa es un trago” (renglón 3)

Actividades. Página 437

1. ¿Qué recursos de la narrativa de los años 60 y 70 percibes en el texto de Juan Marsé?

Como *Tiempo de silencio*, la novela que marca el cambio de rumbo en la nueva novela de los años 60 y 70, la novela de Marsé tiene un **tema típicamente social**. Marsé narra la relación entre Teresa, hija de la alta burguesía catalana, estudiante y militante antifranquista y Manolo, el *Pijoaparte*, raterillo al que la muchacha confunde con un obrero comprometido en la lucha antifranquista.

Este tema social será igualmente tratado con ironía y hasta sarcasmo. La distancia que se impone el narrador sobre sus personajes hace que a lo largo de la novela, la crítica de los burgueses universitarios que se meten en política, entre otras cosas, para acallar su mala conciencia y distanciarse de sus familias y de la “abominable fábrica de papá”, sea inmisericorde.

Estos jóvenes que se meten en política -según palabras de Marsé: “Con el tiempo, unos quedarán como farsantes y otros como víctimas, la mayoría como imbéciles o como niños, alguno como sensato, ninguno como inteligente, todos como lo que eran: señoritos de mierda.”

Utilización de un narrador que muestra prácticamente todos los recursos posibles. Si en los fragmentos de *Tiempo de silencio*, ofrecidos al alumno en la página 435 de nuestro libro de texto, veíamos el monólogo interior en primera, segunda y tercera persona, aquí el **narrador omnisciente** se enriquece con el **autor implícito**, comentando lo que ve: “¡Oh bailes de domingo, el mundo es vuestro!” (renglones 3 al 6).

Ruptura de la estructura tradicional de la novela.

Que en este fragmento se comprueba por la inclusión del autor del texto, Marsé, como el personaje autor del pellizco que recorre las nalgas de las muchachas del baile: “Le conozco, se llama Marsé, es uno bajito, moreno, de pelo rizado, y siempre anda metiendo mano” (renglones 58 y 59). Esta inclusión del autor como personaje en la novela, ya la hemos visto en *Niebla*, de Unamuno (página 383), y es otra de las características de la novela de los años 60 y 70. Ya sabemos que otra manera de nombrar la novela de estas dos décadas es también la de Novela estructural, por la ruptura de la estructura tradicional de la novela.

2. Marsé utiliza el humor y la sátira en sus novelas. ¿Qué te parece el nombre del trío Moreneta Boys? ¿Qué pretende Marsé con este nombre? ¿Hay otros recursos de humor en este texto?

La ironía y el sarcasmo son recursos distanciadores que los novelistas de los 60 y 70 utilizan para hacer la crítica social y política del país. También lo hacían los poetas. En este fragmento hay muchas muestras de esta forma de criticar a través del humor:

- “Triunfaba un espléndido olor a sobaco” (renglón 1 y 2)
- “Colgada del brazo de Manolo al estilo nupcial” (renglón 6)
- “Pequeños murcianos sudorosos...tiernos bailarines que nunca encontraban pareja” (renglones 16 al 18)
- El muchacho “cuya perfumada cabeza le llegaba a la barbilla” (renglón 47)
- “Notó en sus nalgas un pellizco de maestro, muy lento, pulcro y aprovechado” (renglones 52 y 53)
- Y sobre todos ellos **que el protagonista de este pellizco sea un joven que se parece tanto en nombre y, estatura y pelo al autor de la obra, cuando era joven: Marsé.**

El nombre del trío “Moreneta Boys” es una crítica a los grupos musicales de estos años que, por influencia de la omnipresente música inglesa, sobre todo de los Beatles, se llamaban con nombres ingleses e incluso llegaban a cantar, con horrible acento, en inglés. Los profesores que fueron adolescentes en los 60 recordarán con horror tamaña pesadilla. Pero además aquí la unión de la referencia catalana “moreneta”, en alusión a la Virgen de Monserrat, con “boys”, aún la hace más descacharrante. Estos jóvenes ingenuos siguen siendo “Los chicos de la Moreneta”, muy en inglés pero muy “de la terreta”.

Actividades. Página 440

Libro Primero. Azarías

1. Cada uno de los seis capítulos de la novela, que el autor denomina “libros”, va encabezado por un título distinto, al modo de las novelas decimonónicas. Justifica el título de algunos capítulos, como, por ejemplo, el primero: “Azarías”.

Los títulos hablan del protagonista de cada uno de ellos. Este primero se llama Azarías porque es este personaje el protagonista del capítulo. Azarías es hermano de la Régula y vive en un cortijo cercano encargándose de lo que puede, ya que es bastante retrasado. En el cortijo de su señorito lo tienen porque se encarga de varias cosas: saca lustre al coche del señorito -y roba las válvulas de los de sus amigos para cuando vengan tiempos de escasez-; saca los pavos al campo, riega los geranios y rasca la gallinaza de los aseladeros. Pero sobre todo se encarga de cuidar al búho, al que él, invariablemente llama “milana bonita”. Zacarías tiene a veces enormes depresiones, entonces se va al campo y allí está, en posición fetal, hasta que se le pasa. Entonces vuelve a lo de siempre.

2. Las diferencias de clase son evidentes en la novela. El autor focaliza buena parte de su interés en esta denuncia. ¿Cómo se marcan tales diferencias entre la familia de la Régula y la del “señorito”?

La Régula vive pobremente con su hija, deficiente profunda, y el señorito de Zacarías vive en un cortijo rodeado de criados y recibiendo a sus amigos. Más adelante las diferencias aún serán mayores al comparar la vida de la Régula, su marido, Paco el bajo, y sus hijos con la del amo de la Régula, el señorito Iván.

3. La frase “Milana bonita” se emplea como leitmotiv, motivo recurrente, a lo largo de la novela en boca de Azarías. El final del primer capítulo, con la muerte del búho, resulta ejemplar. ¿Cómo se comporta Azarías?

Azarías cuidaba con mimo al búho, al que llama invariablemente “milana bonita”, le da de comer carne fresca y le acaricia el entrecejo, su amor es tal que sufre enormemente cuando lo utilizan como cebo para la caza, y cuando enferma y el señorito no quiere gastarse dinero en curarlo.

¿Qué rasgo de su carácter está resaltando el autor? ¿Qué evidencia el que Azarías tome en brazos a su sobrina, la Niña Chica, Charito, deficiente profunda, y la llame también “milana bonita”?

El rasgo de carácter es el amor que siente Azarías por los seres indefensos -especialmente los pájaros-, su extraña comunicación con ellos, que no tiene más misterio que el amor y la dedicación con que los trata. Ese amor es igual por su sobrina: “la niña chica”. Cuando muere “el Duque”, Azarías se lo lleva y lo entierra cerca de la casa de su hermana, y se lleva con él para el entierro a “la niña chica”, la criatura enferma e indefensa que sustituirá en sus brazos al búho muerto, acariciándola en la cabeza como hacía con el animal.

Libro segundo. Paco, el Bajo

- 1. Este capítulo se inicia, tras una descripción indirecta de Charito, con un pasaje en torno a la importancia de la educación, partiendo de la más simple alfabetización, como en la secuencia en la que Paco enseña a leer a su hija Nieves. Analiza cómo se desarrollan estas escenas, y qué ideología traslucen.**

El señorito Iván y la marquesa tienen interés en que se alfabetice a sus sirvientes, eso sí, tras su jornada de trabajo y en unas condiciones de mucha precariedad. El caso es que los campesinos se pelean como pueden contra los caprichos de la gramática. La ideología que se trasmite es la de paternalismo, no de verdadero interés por la cultura. Para empezar, Paco el Bajo llevaba cinco años desterrado en la Raya, y eso le dolía mucho porque impedía que sus hijos pudieran escolarizarse bien, y eso no importaba en absoluto a los señoritos. Paco, el Bajo, sí está preocupado por sus hijos, de hecho enseña el pobre hombre, como puede, a su hija lo que le enseñan a él por las tardes los maestros que vienen de la ciudad. Más tarde, los sueños de que su hija pueda ir a la escuela, se esfumarán cuando tenga que entrar de criada en la casa de Doña Purita.

Libro tercero. La milana.

- 1. El final del capítulo muestra una relación de correspondencia sorprendente entre Azarías y la milana; ya vimos una relación similar en el primer capítulo. ¿Aporta algún valor especial a Azarías?**

Azarías, como vimos en cuestiones anteriores, se gana el amor y la obediencia de los animales a los que cuida, por el amor incondicional y los cuidados atentísimos que les prodiga. Azarías trata a los animales como si fueran niños chicos. Y estos le responden con su afecto, causando la admiración de los demás.

- 2. Azarías dice que a un hermano muerto, el Ireneo, “Franco lo mandó al cielo.” Aparece esa figura histó-**

rica por primera vez. ¿Qué relación se podría encontrar entre la acción de esta novela y la figura de Franco?

Al igual que el paternalismo del Régimen, los señores del cortijo cuidan de sus criados mínimamente, les consideran ciudadanos de segunda categoría, y los explotan todo lo que pueden.

Libro cuarto. El secretario

- 1. Se retoman las figuras del Quirce y Rogelio, los hijos de Paco, para mostrarnos a este último como “secretario”, ayudante, ojeador (y olfateador) de caza. ¿Existe la misma relación de servilismo entre Paco e Iván y entre los hijos de Paco e Iván? ¿En qué lo notas?**

El Quirce era un chico taciturno, mientras que Rogelio tenía la risa más franca. Paco el Bajo ayudaba al señorito Iván desde que éste era un crío, ya a los trece años le enseñaba lo que sabía de la caza y le llamaba “Ivancito”, pero a los dieciséis años Ivancito le dijo que le llamara señorito Iván, y desde ese día Paco el Bajo así le llamaba. Ivancito le anima a que aprenda a cargar rápidamente la escopeta, y Paco hacía ejercicios toda las noches, más de cien veces, hasta que fue tan bueno como ya lo era olfateando la caza y llevando las cuentas de las aves que mataba el señorito Iván. El Quirce no es tan servil como su padre, como veremos más adelante, ayuda al señorito Iván como secretario y tiene buenas cualidades en el ojeo, pero no quiere aceptar ni la conversación ni las cien pesetas que le ofrece el señorito Iván por su trabajo.

- 2. El narrador abre el campo de personajes para mostrarnos, como en algún capítulo anterior, a los amigos del señorito Iván: el Subsecretario, el Embajador, el Ministro... Cargos públicos, pero ¿de qué gobierno? ¿De qué régimen? ¿Qué connotaciones aportan esos cargos?**

Son cargos públicos del régimen de Franco, que también presumía de cazador. Las connotaciones son las de mostrar la vida de los poderosos y de los políticos y la de la gente del pueblo a su servicio en una relación de servidumbre, no de ciudadanía.

Libro quinto. El accidente

- 1. El señorito Iván provoca de forma directa o indirecta el accidente de Paco. ¿Por qué? ¿Qué acicates y malas artes utiliza Iván para forzar la eficacia de Paco?**

Paco el Bajo tenía cada vez más años y más le costaba subir a lo alto de los árboles para cumplir sus funciones de secre-

tario del señorito Iván, además, éste, le hacía subir una y otra vez, muchas por capricho, hasta que en una de esas se cayó y se rompió el peroné. Cuando lo lleva al médico ya le advierte que lo necesitará para la cacería del día 22, así que cuando llega el momento, con la escayola recién puesta, obliga a Paco, picándole su orgullo, a subir al coche y acompañarle al campo. Paco, además, no pudo resistir el tirón de la caza. Ya en el campo cada vez le exigía más hasta que de nuevo se rompe la pierna. Esta vez el médico es terminante y el señorito Iván no tiene más remedio que llevarse al Quirce.

2. ¿Cuál es la respuesta inmisericorde de Iván tras el accidente de Paco? Revisa tus opiniones a la vista también del final del capítulo, con las nuevas y severas presiones de Iván.

Iván le dice una y otra vez que es cuestión de voluntad, que Paco el Bajo no la tiene, y que debe esforzarse más. Cuando se rompe la pierna por segunda vez ha de rendirse. Al señorito Iván le importa todo bien poco, menos la caza. Para él todos son sus siervos, y agradecidos le han de estar siempre. Por eso le molesta tanto que el Quirce no quiera aceptar las cien pesetas que le da, igual que hacía con su padre. La actitud del Quirce, su dignidad y desapego le ofenden más que si se le rebotara, porque se da cuenta de que si pierden la devoción de sus criados, o estos les pierden el miedo, su poder sobre ellos se debilitaría inevitablemente.

3. Analiza el lenguaje del texto.

El lenguaje del texto es muy parecido al lenguaje de todo el libro. Sus características más sobresalientes son:

- Lenguaje muy poético, muy cuidado, y, a pesar de reproducir las palabras y los giros vulgares de sus protagonistas, las continuas repeticiones dan a las páginas de este libro un ritmo casi musical, como de retorcido o estribillo, gracias a las abundantes anáforas y diversos tipos de repeticiones, que van creando poco a poco una gran intensidad emocional.
- En el texto para analizar y en todo el libro hay una perfecta unión de tradición y vanguardia. Delibes logra hacer una novela de fortísimo contenido de denuncia social, con una estructura muy moderna:
 - o cada capítulo es una oración sintáctica con el único punto al final de los distintos capítulos
 - o no hay guiones al inicio de cada parlamento de los personajes, el guión se sustituye por una sangría, y las palabras del personaje aparecen dentro del discurso del narrador.

o El narrador es omnisciente y, aunque mantiene una cierta distancia de los personajes, asume a su voz la voz de los protagonistas del drama.

Libro sexto. El crimen.

1. A pesar de las advertencias y peticiones claras y rotundas de Azarías, el señorito Iván decide disparar a la grajeta, a la milana de Azarías. ¿Cuál es el comportamiento del señorito posterior a las lágrimas del infeliz?

El señorito Iván mata a la milana de Zacarías en un ataque de rabia porque no había podido cazar nada esa mañana. Una vez muerta le pide disculpas pero se ríe, no entiende el dolor de Zacarías.

2. Comenta, personalmente, el final de la novela, con la presencia dramática de la cuerda y el contrapunto ecologista de la bandada de zuritas volando por el cielo.

Respuesta libre.

Actividades. Página 445

1. Este texto de Julian Beck, creador del Living, es uno de los más hermosos y esclarecedores sobre la significación del teatro en nuestro mundo contemporáneo. Sintetiza las ideas principales vertidas en el mismo.

Aunque con ciertos márgenes, en función de lo que considere cada alumno, pues el texto es suficientemente abierto, una posibilidad es la siguiente:

- El teatro debe ser útil en una sociedad consumista en la que casi todas las cosas son inútiles.
- El espacio, la arquitectura teatral se debe cambiar y abrir, debe servir a todos, desde luego al pueblo llano, no sólo a los ricos, como sucede ahora.
- Esa apertura del teatro debe servir para unir, para hermanar a todos, no para separar a la gente en clases sociales.
- El teatro debe vivirse plenamente, emocionalmente, no utilizarlo como un divertimento superficial.
- El teatro debe liberarse del control económico capitalista. Debe ser auténticamente democrático y tener un fin social.

2. ¿Podrías relacionar tales ideas con algunos aspectos de los movimientos y de los autores estudiados hasta ahora? Puedes tener en cuenta también a los poetas y a los narradores.

La cuestión es suficientemente amplia para dar libertad a los alumnos a la hora de seleccionar sus puntos de contacto. Puede ser la Generación del 98, con Valle-Inclán, la Generación del 27, con García Lorca, el Teatro Comprometido, que tienen en recuadro en la página anterior a esta actividad, la lírica durante el franquismo, con la poesía de la guerra de Miguel Hernández, la poesía social y la “canción protesta” de los 60 y 70, la novela del realismo crítico o de Miguel Delibes (como la denuncia de *Los santos inocentes*)....

En cualquiera de los casos, es más importante que la propia selección, la argumentación de la misma; argumentación que bien puede ser escrita, bien expuesta oralmente, aunque sea de forma improvisada en el aula.

3. ¿Qué opinión te merecen tales ideas? Contrasta tus opiniones con las de tus compañeros.

Respuesta imprescindiblemente libre. Nuevamente, importa el que el alumno disponga de espacio y tiempo para exponer sus ideas, a ser posible de forma trabada y razonada, y para contrastarla y enriquecerla con las de sus compañeros. Insistimos en que el profesor puede decidir si actividades como ésta se deben realizar por escrito, en su parte inicial, la de exposición de ideas, o si se debe primar la exposición oral, tal vez de manera improvisada, para lo que basta con pedir, de manera directa e inmediata a los alumnos, que expongan y debatan sus opiniones. De cualquiera de las formas, siempre se puede aconsejar a los alumnos que tomen nota de las consideraciones y conclusiones.

Actividades. Página 447

1. El texto siguiente pertenece a los momentos finales de la obra *Tres sombreros de copa* de M. Mihura: Paula ya sabe que Dionisio se va a casar. A pesar de sentirse enamorada de Dionisio, le rechaza suavemente, con vanas excusas y le ayuda a arreglarse. ¿Cómo se plantean las dudas de Dionisio? ¿Está realmente obligado a casarse con su novia? ¿Por qué crees que dejará a Paula, sola en el cuarto, para casarse con quien no quiere?

Dionisio afirma, entre exclamaciones: *¡Yo no me quiero casar! ¡Es una tontería! ¡Ya nunca sería feliz!* Es rotundo y, quizá tiene razón. En otros momentos parece rechazar esa boda, pero deja que Paula le ayude a arreglarse, sin oponer una verdadera resistencia que le resultaría muy fácil. Se deja lavar, se deja secar, se deja peinar... La opinión de Dionisio parece traslucir la del propio autor, Miguel Mihura, que tenía una opinión negativa del amor y que se mantuvo soltero.

La segunda cuestión, si Dionisio está obligado a casarse, permite las opiniones diversas de los alumnos. Pero aunque haya que escuchar a quien considere que un compromiso de boda es inquebrantable, un contrato “sagrado”, parece difícil razonar el que se deba mantener un compromiso tal cuando, aunque sea en el último instante, uno de los contrayentes considere que se está equivocando por la razón que fuere. Incluso el canon de la celebración incluye que el oficiante pronuncie esa frase conocida: *Si alguien tiene algo que decir, que hable ahora o calle para siempre*, que deja implícito que hasta en el momento inmediatamente anterior a decir el *Sí*, se puede cambiar.

Precisamente, la tercera parte tiene que ver con aquello que criticaba continuamente Mihura: la fuerza de las convenciones sociales, a pesar de que esas convenciones nos arrastren, a veces, al dolor y a la infelicidad. Dionisio se siente en la obligación de casarse con la mujer con la que se ha comprometido, aunque no la quiera, aunque sienta que con ella no va a ser feliz, no con aquella con la que intuye y considera que podría serlo. A mayor abundamiento, ni siquiera es fácil que la novia pueda ser feliz en esas circunstancias.

2. ¿Qué opinas del comportamiento de Paula? ¿Por qué crees que ayuda a Dionisio a arreglarse para la boda?

La figura de Paula está mimada por Mihura —que solía mimar siempre a sus personajes femeninos—. Paula, además de atractiva, es vitalista, alegre, animosa, buena, y contiene su dolor y su tristeza cuando se entera de que Dionisio tiene novia y se va a casar a la mañana siguiente, porque no quiere forzar ninguna ruptura, ya que, a pesar de tener una vida al margen de los convencionalismos —por razones sociales, por la pobreza familiar—, prefiere respetar el mundo de convenciones de Dionisio, el de la mayoría de la sociedad.

Quizá intervengan otros factores más complejos. Tal vez Paula sea consciente de su condición precaria y de sus limitaciones para hacer feliz a Dionisio, dado el convencionalismo de éste. Paula se quedará sola o peor, con Buby, su bruto, aprovechado e inmoral representante, pero lejos de caer en la tristeza, su última palabra en la obra, el circense grito de *¡Hoop!* mientras, sonriente, lanza los tres sombreros de copa al aire, la redime y nos redime del dolor. La vida continúa.

Guía de lectura de *El tragaluz*.

Antonio Buero Vallejo.

Actividades. Páginas 450 y 451

DIDASCALIAS INICIALES Y PARTE PRIMERA.

1. El título, *El tragaluz*, se complementa con una nota: Experimento en dos partes. A lo largo de la lectura ex-

plica el porqué de esa sugerencia experimental, científica. Lee las dos partes con la consciencia de que Buero rompe, parcialmente, la estructuración tradicional en tres partes coincidentes con la presentación, el desarrollo y el desenlace. Al entrar en la Parte segunda deberías reflexionar sobre la razón diferencial.

Buero Vallejo crea un efecto radical de distanciamiento al presentarnos una acción, que él escribió en 1967 y estrenó el siete de octubre del mismo año, como si fuera un documento recuperado y presentado por unos investigadores (Él y Ella) siglos después. Mediados del siglo XX es para los científicos un tiempo *remoto*, hasta el punto de que una expresión como “*en alto grado*” se considera un arcaísmo dudoso. Se trata de un *experimento* que permite captar y mostrar imágenes y sonidos de épocas remotas, al modo de la ciencia ficción tan de moda en la época.

Cuando Buero estrena la obra habían pasado veintiocho años desde el final de la Guerra Civil, pero todavía se vivía con una cierta sensación de posguerra, entre otras razones, por el férreo control y la censura que ejercía el Régimen de Franco. Y Buero Vallejo quiere crear esa sensación distanciadora para transmitir un efecto aparente de objetividad científica, experimental, en el análisis de la sociedad española; por otro lado procura una sensación de serenidad aparentemente fría, objetiva en la visión del espectador; porque Buero sabía que el tema de su obra iba a conmover las conciencias, desde una perspectiva u otra.

Por otro lado, divide estructuralmente la obra en dos partes, explicitadas por los dos investigadores. Esta estructura teatral externa no impide mantener la organización interna tradicional en tres partes: planteamiento, nudo y desenlace, pero crea un cierto efecto de concentración e incluso de sorpresa en el espectador; el final de la acción, tras una única pausa, sorprende más por su irrupción, por su ruptura de la expectativa.

Además Buero no crea un exceso de situaciones climáticas, sino que busca la contención. Al final de la Parte primera ya se ha dado un clímax: Encarna espera a Mario, pero Vicente la encuentra y la presiona para que pase la noche con él. Cuando llega Mario, Encarna ya no está. La historia se repite: Vicente sí pudo subir al tren cuando escapaban de la Guerra; Mario, sus padres y Elvira, que muere por esas circunstancias, no. Mario siempre parece llegar tarde, salvo al final del drama.

En la parte segunda nos enteramos de que Encarna está embarazada. En el comienzo de esta segunda parte es el propio Vicente el que recuerda, parcialmente, la escena del tren a su madre. Y el recuerdo recurrente de este tren es el que va a

marcar dramáticamente esta Parte segunda. Una cierta distribución de la materia dramática podría llevarnos a concluir que si bien en la Parte primera hay un cierto protagonismo de Vicente, como el triunfador, en la Parte segunda esa sensación de triunfo pasa a su hermano, Mario, que además, se muestra auténticamente fraterno e integrador al responsabilizarse, como padre, del hijo de Encarna y de Vicente. Buero completa la alegoría de la reciente historia de España.

2. Vicente y su Padre se quedan solos y vuelve el tema del tren. Nos encontramos en el clímax de la obra. Analiza la precisión e intesificación de las escenas, con las intervenciones de los protagonistas y el acompañamiento de las acotaciones.

(En algunos ejemplares es posible que la cuestión 2 repita la 6 de la Parte segunda. Se desarrolla allí. La edición definitiva tiene cinco cuestiones en la Parte primera) Ella y Él, en efecto, hablan repetidamente del *experimento*. Se trata, como hemos visto en la anterior cuestión, de un *experimento* que permite captar y mostrar imágenes y sonidos de épocas remotas, al modo de la ciencia ficción tan de moda en la época. La ciencia permite, entonces, regresar al pasado y recuperarlo. Buero estaba anticipando a su manera la actual temática de la memoria histórica.

La *importancia infinita del caso singular* se refiere al valor que se debe dar a la vida de unos pocos personajes, imagen de unas pocas personas, porque representan de manera condensada y ejemplar el devenir histórico de toda una sociedad, la española: unos ganaron la Guerra, otros la perdieron; unos cogieron el tren, otros lo perdieron; unos y otros, y los descendientes de todos, debemos esforzarnos para alcanzar la reconciliación y la unión.

Esos *pocos árboles, ya muertos*, no son más que los personajes que fueron víctimas de la desgracia traumática de la Guerra. Los árboles pueden morir, pero el bosque, la sociedad, permanece. Buero emplea el conocido tropo de la imagen.

A lo largo de la obra el alumno puede reconocer esos efectos teatrales. Buero dice, respecto a la luz: *La luz que ilumina a la pareja de investigadores es siempre blanca y normal. Las sucesivas iluminaciones de las diversas escenas y lugares crean, por el contrario, constantes efectos de lividez e irrealidad.* Los investigadores son reales, los demás personajes y lugares –coexistentes en el mismo escenario– son proyecciones. En numerosos momentos de la obra se pueden comprobar los cambios de iluminación.

Mención especial merecen los efectos de luz en el mismo tragaluz, pues a través de él vemos los reflejos de las per-

sonas que transitan por la calle, como las sombras de la caverna del libro VII de *La República*, de Platón.

- 3. ELLA y ÉL (Escribiremos los nombres con mayúsculas como es habitual en las obras de teatro) hablan repetidamente del experimento, y pronto nos dan un indicio del mismo. ¿De qué se trata? ¿En qué consiste? ¿Qué significa esa “importancia infinita del caso singular”? ¿esos “pocos árboles, ya muertos”? Podrás revisar tus respuestas a medida que dispongas de más argumentos. Reconoce en otras intervenciones de los mismos personajes comentarios de ciencia ficción similares. El uso de la luz es también innovador: los proyectores, con ráfagas de luz, mantienen “simultáneamente visibles” varios espacios que se materializan o toman cuerpo ante nosotros. Debes tener muy en cuenta ese uso de la luz.**

Además de la pareja de investigadores, se nos presenta la pareja formada por Vicente y Encarna. Vicente muestra la figura de un triunfador, es dominante, agresivo y prepotente en ocasiones, es el jefe de Encarna y se lo demuestra, como sucede con el ambiguo *¿En qué piensas... fulana?*, porque roza el insulto. Encarna, por otro lado, es amable, de agradable trato, servicial y respetuosa.

La siguiente pareja es la de Mario, hermano de Vicente, y su padre. Mario es comprensivo y sigue la conversación de su padre que parece mostrar una esclerosis o demencia senil, pues en ocasiones no reconoce a sus hijos. El final de la obra pone en cuestión esta apariencia, porque sí hay más: el padre está severa y dramáticamente traumatizado por la muerte, hace años, de su hija Elvirita y, sobre todo, por las razones de su muerte que, poco a poco, se irán desvelando: el egoísmo de Vicente que se subió al tren con toda la comida y abandonó a su familia. Cuatro días después murió la niña de hambre.

Sí se pueden detectar ya diferencias: dominante, soberbio, agresivo, Vicente; comprensivo, sereno, complaciente, humilde, Mario. Pero estamos al comienzo de la obra; el desarrollo amplía la descripción de los caracteres.

- 4. VICENTE introduce la figura de su padre para encadenar con la escena protagonizada por EL PADRE y su hijo MARIO. Caracteriza a las dos parejas de personajes aparecidas hasta ahora. Unas páginas más adelante se indica que EL PADRE padece una enfermedad concreta: esclerosis senil. ¿Tan sólo es eso o puede haber algo más? ¿Por qué dice EL PADRE que**

recorta a algunos personajes de las postales? ¿Detectas ya diferencias entre los dos hermanos, VICENTE y MARIO?

En el año 1964 se aprueba por el Gobierno el Primer Plan de Desarrollo Económico, que se amplía en 1968 (ver contexto social, al comienzo de la Unidad 4). Ése es el desarrollo económico al que, en principio se refiere Mario, es decir: claro, el hermano de Mario, Vicente, está aprovechando ese Plan. Y en esos años cada vez son más los españoles que podrían comprar un coche aunque se seguía considerando un artículo de lujo. Vicente llegará a las inmediaciones del velador del bar donde Encarna espera a Mario, al final de la Parte primera, en coche (en escena se oirá el frenazo del vehículo).

Pero el comentario de Mario (que malvive haciendo correcciones de libros, una tarea intelectual pero muy mal pagada pues, además, Mario no ha podido estudiar para conseguir un título) va más allá, pues parece decir que su hermano Vicente está aprovechándose de ese Plan preparado por el Régimen franquista y que benefició, sobre todo a los más ricos. Es un uso de la ironía que Mario emplea en algunas ocasiones más.

- 5. Poco después MARIO y VICENTE hablan de economía: mientras al primero le han encargado unas “correcciones de estilo” –pésimamente pagadas en la época-, el segundo se ha comprado un coche. MARIO dice: “(Muy serio.) Claro. El desarrollo económico.” ¿De qué desarrollo económico se trata? Más adelante podrás comprobar si hay alguna ironía en esas palabras.**

En el velador del cafetín Mario le cuenta a Encarna un sueño terrible: Mario desde un lado de un precipicio va pegando *tironcitos* de una cuerda que va a la muñeca de un desconocido que camina por el lado opuesto, hasta que lo despeña. En la Parte segunda, cuando el drama se ha consumado, Mario recordará a Encarna su premonitorio sueño, pues aunque él no ha sido el responsable directo de la muerte de su hermano, siente que sí le dio esos *tironcitos* hacia el abismo. Pero esos *tironcitos* partían de un criterio moral irrefutable.

Parte segunda.

- 1. Tras una acotación más sencilla que la inicial, ÉL y ELLA se convierten en narradores que cuentan de forma sintética algunas relaciones entre los personajes. Y tal como sucedía en el teatro clásico, también se**

aprovecha para recordar momentos pasados de la historia. ¿Dónde se manifiesta así? ¿Tienen en otros momentos similar función estos dos presentadores e investigadores? ¿Exige alguna forma especial de actuar a los actores?

Este recurso, el de recordar sucesos acaecidos en otros actos de la obra, procede del teatro clásico y fue muy utilizado en el teatro del Siglo de Oro. Aquí, tanto Él como Ella señalan en diversas intervenciones: *vimos... captamos... recordaráis...*, para sintetizar algunos aspectos que permitan a los espectadores entrar en materia, en situación, de forma rápida tras el descanso que, en las representaciones convencionales de la época, podía durar unos veinte minutos.

Mediada la Parte segunda, vuelven a intervenir los investigadores, Él y Ella. En esta ocasión para pasar revista a diversos aspectos de la historia de la humanidad. Ella dice resumiendo el sentido de estos recuerdos: *Resumir el pasado vuelve más lento nuestro avance, pero también más firme*. Lo mismo sucede en la acción teatral y en la mente del espectador.

Sí, los actores que representan a Él y Ella a veces parecen actuar de forma hierática, fría –son investigadores-. Esta condición obliga también a los actores que están en escena mientras Él y Ella intervienen. Les obliga a estar en silencio, a veces a permanecer inmóviles o a moverse lentamente.

2. En la misma escena la MADRE grita: “¡Malditos sean los hombres que arman las guerras!” ¿Qué valor especial podía tener ese grito en la posguerra española? No olvides que Buero Vallejo pasó unos años en la cárcel, por ser republicano, al terminar la Guerra civil.

El grito de la madre es muy explícito, es un rechazo completo y total de las guerras, pero sobre todo de los que las inician, los que las *arman*. Y quienes armaron la Guerra Civil española estaban gobernando, dirigiendo el país y controlando la censura. El grito es del personaje –de una madre que perdió una hija, como la víctima inocente de *Luces de Bohemia*–, pero la pluma era de Antonio Buero Vallejo, republicano que pasó unos años en la cárcel al terminar la Guerra.

Puede ser conveniente aquí recordar una famosa réplica del teatro de García Lorca, con un sentido similar: “*La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó*.” Se encuentra al comienzo de *Bodas de sangre*. También la madre que la dice acaba perdiendo a su hijo, el novio.

3. Intercaladas en la escena anterior, oímos una conversación, a través del tragaluz, en la que una mujer pregunta a un hombre lo mismo que ENCARNA

preguntó a VICENTE en una de las primeras escenas de la obra: “Si tuviéramos hijos ¿los protegerías?”. VICENTE se siente impresionado, descompuesto. ¿Por qué razón? Avanza en la lectura para precisar la respuesta.

El tragaluz actúa en ocasiones como la voz de la conciencia, de los deseos o de los temores. Vicente sabe que puede tener un hijo fruto de su relación con Encarna, pero él no quiere tener ese hijo porque, entre otras razones, no está enamorado de Encarna, a la que simplemente utiliza a su antojo.

Cuando Encarna declara, ante los demás personajes, que está embarazada, Vicente tarda mucho en responder que la ayudará, que reconocerá al niño, pero de manera absolutamente fría, distanciada y sin decir en ningún momento que se casará con Encarna, en una época en que ser madre soltera estaba muy mal visto. Ésta niega a continuación la posibilidad de casarse con Vicente.

4. ¿Qué comentarios realizan, tal vez como el coro griego, ÉL y ELLA sobre estos momentos, sobre la violencia, el horror o la tortura? ¿Siguen teniendo esos comentarios validez? ¿Qué situaciones actuales conoces donde se pueda ver reflejado el horror de la violencia o más concretamente de la guerra? La última intervención de ÉL indica que “Veintiséis horas después...” Localiza otras referencias temporales en el texto.

Los investigadores hablan en varias ocasiones de *aquellos siglos atroces*, de un mundo *lleno de injusticias, guerras y miedo*. Podía ser el siglo pasado, cualquier siglo pasado, pero también éste, el nuestro, con las guerras de Irak o de Afganistán, entre Israel y Palestina, las guerras internas en Chad, Birmania, Nigeria, Pakistán, Somalia, Sudán..., las grandes migraciones, el hambre, pandemias como el SIDA o la gripe A, el terrorismo, trescientos mil niños-soldado, las continuas violaciones tanto físicas como de los derechos humanos, la presencia de las mafias y de los carteles de la droga..., la prisión de Guantánamo..., las estafas y los escándalos financieros..., el paro...

Otras referencias temporales las encontramos en los siguientes momentos: La primera intervención de los investigadores ya cita *el siglo veinte [...] la segunda mitad de aquel siglo*; la segunda, muestra un tiempo impreciso: *hace tiempo*; la tercera, muestra un tiempo muy preciso pues Ella dice: *La escena que vais a presenciar sucedió siete días después*. La última intervención de Él: *Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo XX...*

Del mismo modo, hay una referencia muy concreta de tipo espacial referencial; al comienzo de la obra, Él aclara: *La historia sucedió en Madrid, capital que fue de una antigua nación llamada España*. Las otras indicaciones espaciales (cafetín, calle, semisótano, oficina de Vicente...) no son referenciales, pues no son externas a la acción, no son reales.

5. El ambiente dolorido se mantiene a continuación: el PADRE oye llorar a una niña; la MADRE intercede ante MARIO por la desconsolada ENCARNA, hasta que llega VICENTE que intenta remediar o remendar algo sus graves yerros. A continuación entra ENCARNA, que confiesa que está embarazada, en una perfecta intensificación climática y de los movimientos en escena. La conversación deriva a continuación hacia el PADRE. Analiza los comentarios, en especial de los dos hermanos, sobre su enfermedad: ¿Demenia senil o “¡El famoso trastorno moral!” del que se burla VICENTE?

Buena parte de la situación, con la declaración de Encarna de que está embarazada, ya ha sido comentada anteriormente.

Frente a Vicente, que señala: *Nuestro padre está como está porque es un anciano, y nada más*. Mario replica: *El médico ha dicho otra cosa*. A lo que responde Vicente: *¡Ya! ¡El famoso trastorno moral!* Y la tensión se mantiene entre los hermanos. Pero la conclusión de la obra deja pocas dudas: el padre quiere parecer loco, prefiere volverse loco, al no poder soportar la verdad dolorosa, la responsabilidad mayor o menor de Vicente, aun siendo un crío, en la muerte de su hermana.

6. Poco después VICENTE y su PADRE se quedan solos y vuelve el tema del tren. Nos encontramos en El clímax de la obra. Analiza la precisión e intensificación de la escena, con las intervenciones de los protagonistas y el acompañamiento de las acotaciones. (Texto 2)

La escena es de una progresión perfectamente calculada: la conversación en privado entre Vicente y su padre se alterna con esas referencias al ruido del tren que el padre oye en el interior de su perturbada cabeza, ruido tan intenso que se eleva hasta apenas dejar oír el *¡No!... ¡No!...* del padre y el grito desgarrado de Vicente *¡Padre!...* para luego disminuir y dejar oír el último grito del padre: *¡Elvrita!...* Ruido del tren que contrasta con los golpecitos en los cristales del tragaluz que el padre confunde con el tren.

La fuerza de la acción, concentrada, las intervenciones muy breves (*¡No!, ¿Qué?...!*), el momento en el que el padre se levanta y va hacia su hijo empuñando las tijeras -con las puñaladas asestadas por el padre a su hijo Vicente-, llenan de tensión dramática este momento climático, crítico. Se puede analizar detalladamente, de forma conjunta, con participación de todo el grupo.

Actividades. Página 453

1. CACO y BADILA son dos pobres borrachos; en una zanja de un vertedero los dos se ayudan y dialogan sobre la desgracia de no saber leer. Relaciona el fragmento con la teoría de esta unidad.

El teatro social se caracteriza por la denuncia de las injusticias y del sufrimiento humano, por proponer métodos de mejora y transformación de la sociedad y por hacerlo de manera clara y perfectamente comprensible para todos los espectadores, independientemente de su condición social (ya vimos cómo Julian Beck defendía también un teatro al que pudieran asistir *los cargadores del muelle, los obreros textiles, los metalúrgicos*.).

Se pueden añadir los rasgos de movimientos próximos, como el neoclasicismo o ciertas tendencias de la Generación del 98 y del Regeneracionismo.

2. ¿Qué mensaje transmite Badila?

Pues bien, Alfonso Sastre sitúa el final de *La taberna fantástica* a las tapias de un colegio, casi en un basurero, y en torno a una simple pizarra rota. Porque ni Badila ni Caco saben leer, porque son unos pobres analfabetos marginales a los que sólo les llega la basura de la ciudad, porque ellos mismos se encuentran entre la basura, lejos de las *ventanillas encendidas de los rascacielos*, de las ventanas de los edificios. Porque si no se sabe leer *cualquiera te tanga y no te enteras*. Y ahí está la clave, en que la falta de cultura anula, casi, la humanidad al individuo y le priva de espíritu crítico, de capacidad de análisis y de la posibilidad de discernir los mensajes político-sociales, de intervenir en la transformación de su vida degradada y del conjunto de la sociedad. Badila es consciente de que no saber leer es estar *in albis* (en blanco) una sorprendente fórmula latina en boca de un ignorante, aunque no del todo, pues reconoce su ignorancia y sus efectos terribles.

Muy en relación con las posturas del neoclasicismo y del krausismo decimonónicos, la tesis que se plantea es clara: la solución a la degradación individual y social, a la injusticia y a los abusos, se encuentra en tomar esa pizarra (o ese or-

denador) y aprender su uso, la solución se encuentra en no quedarse en la tapia del colegio, sino en entrar dentro, a las aulas. Para luego salir y actuar.

Actividades. Página 455

1. ¿Qué opinas de los nombres de los personajes *Pic-Nic*? ¿Son realistas?

Los nombres, *Zapo*, *Señor Tepán*, *Señora Tepán* (el otro personaje de la obra se llama Zepo) no son en absoluto realistas, sino una invención del autor que muestra ya la irrealidad absurda de la historia que se está presentando. La presencia de este tipo de nombres es una de las características (aunque no imprescindible) del teatro pánico y del absurdo, que también se puede detectar en autores como Francisco Nieva. Se trata de diferenciar la obra artística de la realidad, de mostrarla como creación literaria.

Todo lo cual no significa que estas obras no partan de la realidad o que no la critiquen; muy al contrario, el contenido paródico y crítico de la realidad social y de las convenciones es, a veces, muy intenso.

2. Tras la indicación de decorado, la didascalia inicial ya resulta sorprendente ¿Por qué? ¿Con qué tipos de teatro relacionarías este comienzo?

El simple hecho de que un soldado, en pleno fragor de la batalla, entre *bombazos y ráfagas de ametralladora*, saque una madeja de lana y unas agujas y se ponga a tricotar un jersey refuerza la ruptura del realismo, citada anteriormente, y relaciona el texto con el teatro del absurdo y con otras corrientes del teatro de vanguardia.

Las siguientes acotaciones, con los padres, el matrimonio Tepán, que vienen a pasar un día de campo con su hijo, con las cestas en la mano, acentúan esa impresión de disparate, de absurdo.

3. Cuando Zapo comienza a hablar, nuestra sorpresa aumenta. ¿Por qué? ¿Te recuerda a algún humorista español?

Las intervenciones de Zapo, como las de sus padres, sólo pueden provocar hilaridad: *Y las bombas, ¿cuándo las tiro?... ¿Pero, por fin, hacia dónde las tiro, hacia atrás o hacia delante?... [...] ¿No podría enviarme un compañero?... Aunque sea la cabra...*

El diálogo está formado por un cúmulo de disparates y de chistes, que lo aproxima a los llamados “diálogos de besugos”, una sarta de incoherencias que provocan la risa. Algunos humoristas españoles (el propio Arrabal también lo es) son autores de diálogos similares; de entre ellos se puede destacar a Gila, con sus diálogos telefónicos de guerra, a Tip y Coll y a Faemino y Cansado. Los diálogos más recientes del programa de Televisión Española *Muchachada Nui* son también un buen ejemplo de esta forma de hacer humor.

4. ¿Qué efecto persiguen los comentarios sobre la guerra?

Pero este humor no es simple ni gratuito; forma parte de una obra de teatro, de una obra de arte que, además de crear un espectáculo visual, despliega una crítica feroz a la guerra (recordemos la frase, ya comentada, de La Madre en *El tragaluz*: “¡Malditos sean los hombres que arman las guerras!”).

Esta crítica a la guerra se encuadra dentro de una corriente universal de la mejor literatura, en la que debemos incluir *Escuadra hacia la muerte* (1953), de Alfonso Sastre. Curiosamente, el primer título de esta obra de Arrabal, posiblemente de 1952, fue *Los soldados*. Pero si algunas obras, como la de Sastre, parten de un tono dramático, Arrabal elige el tono aparentemente opuesto, el del humor desbocado; sólo aparentemente, porque el final de la obra, sin diálogos, muestra cómo los cuatro personajes, mientras están bailando, caen bajo las balas de las ametralladoras y son retirados, muertos, por dos camilleros. Se puede jugar con el lenguaje, pero con la guerra no se juega.

TEMA 5. La literatura desde 1975 hasta la actualidad

Actividades. Página 459

Como dijimos al principio de este solucionario, añadimos actividades que no aparecen, por falta de espacio, en el libro de texto. El profesor que lo crea oportuno puede dictarlas a sus alumnos.

1. Lee los poemas de la página 459 y di cuáles pertenecen a la poesía clasicista y culturalista.

El más propiamente culturalista será el de **Guillermo Carnero**, *Palabras de Tersites*, ya que el tema y los personajes pertenecen a la tradición de la poesía clásica griega. **Aurora Luque**, profesora de griego de un instituto de Málaga, en su poema *Los feroces racimos*, aunque hable de los dioses, hace referencia al amor en un tono directo, muy común en la poesía erótica que hacen las poetisas españolas de estos años, y por último **Luis Alberto de Cuenca**, catedrático de lenguas clásicas de la Universidad de Salamanca, utiliza dos tópicos latinos: *Collige virgo rosas* e *In illo tempore*, para hablar en un lenguaje directo, sencillo y propio de la poesía de la experiencia, del amor.

Actividades. Páginas 461 y 463

1. Lee los poemas de la página 461 y 463, destaca el que más te haya gustado. Intenta explicar por qué.

Respuesta libre.

2. Compara el primer poema de Ada Salas con el más breve de Luis García Montero de la página 462. Ambos tienen muy pocos versos y sin embargo pertenecen a estéticas muy distintas. Di a qué estética pertenece cada uno y justifica tu respuesta desde las características que te damos en las páginas 461 y 462 del libro de texto.

El poema de Ada Salas pertenece a la poesía del silencio por:

- **Sus versos son cortos dejando espacio para la sugerencia.** Aquí la clave está en la identificación de la poeta con una piedra, pesada, cuyo lugar es la tierra, abajo, el suelo, y sin embargo obstinada en volar.
- **Predomina la condensación significativa en muy pocos versos.** Efectivamente. La poeta se identifica con esa piedra que va contra su propia natura-

leza terrestre obstinándose en volar, en habitar un espacio que no es el suyo, y por lo tanto, la caída es inevitable. Pero la derrota no siempre es caer. Si se mantiene el afán tampoco importa la caída. Si se mantiene la esperanza en el vuelo, caer, aunque inevitable, no será un fracaso.

Ése es el alto lugar desde el que se contempla la derrota.

El poema de Luis García Montero pertenece a la poesía de la experiencia porque:

- **Cuenta, de manera directa, una idea, un sentimiento**, en este caso la anécdota es una despedida. El protagonista lírico le dice a su amor que puede contar con él si lo necesitara, que seguirá esperando.
- **El lenguaje, sencillo y claro, no deja ambigüedades en el sentido de sus versos**, a pesar de que, como todo buen poema, es altamente connotativo. Aquí la explicación no deja lugar para las dudas.
- **Tonalidad y lenguaje conversacionales.** Es un poema que parece haber sido escrito sin dificultad, como si lo hubiera escrito espontáneamente el poeta. Esto no debe engañarnos, la dificultad es idéntica a la poesía del silencio, sólo que en este poema se pretende decir y emocionar con un lenguaje poético lo más sencillo y directo posible.

Actividades. Páginas 465, 467, 469 y 471

1. Lee los textos que aparecen en las páginas 465, 467, 469 y 471. ¿Cuál de ellos te ha interesado más? De tener que leer una de estas novelas ¿cuál escogerías? Razona tu respuesta.

Respuesta libre.

2. Ahora mira el texto de la página 471. En él aparecen dos personajes que han aparecido como insignes poetas en tu libro de texto. ¿A quiénes se refiere?

A Federico García Lorca y a Juan Ramón Jiménez.

3. Antonio Orejudo desmitifica a ambos. ¿Cómo lo hace?

Federico aparece en el texto como un poco “excesivo” e histriónico, además de físicamente poco agraciado. Apabulla a los pobres residentes con un repertorio exhaustivo de sus habilidades poéticas y teatrales. Y a Juan Ramón Jiménez lo presenta como una persona que no caía bien a los residentes.

Actividades. Página 475

1. El siguiente texto es el final de *Las bicicletas son para el verano*, de Fernán Gómez. Analiza las referencias a distintos códigos en la acotación.

La primera oración (Campo...) se refiere al decorado, código visual. A continuación se añade una indicación sobre la iluminación, es de día. El código es también externo. Siguen sonidos, ruidos naturales (el canto de los pájaros) y artificiales (las bocinas de los coches). Todos son códigos externos a los actores.

Siguiendo el orden más académico de las didascalias iniciales de acto, Fernán Gómez introduce a los protagonistas, Luis y su padre, Don Luis, paseando. Pertenece al código del movimiento —hay una transición de un lugar a otro del escenario— que es interno, pertenece a los actores.

Esta última indicación de movimiento implica la presencia de otros códigos, que se dan por implícitos: van vestidos (vestuario), harán algunos mínimos gestos (gestualización y mímica)... pero estos códigos, también internos, del actor, no se explicitan.

2. Comenta la presencia de las consecuencias de la Guerra en la conversación.

La Ciudad Universitaria de Madrid, próxima a Moncloa y a Cuatro Caminos, una de las zonas más hermosas de la capital se convirtió en uno de los frentes más cruentos de Madrid durante la Guerra Civil, en una de las zonas más destruidas (aunque luego fue reconstruida).

Pero Don Luis está advirtiéndolo a su hijo de algo más grave para él: de la posibilidad de que él, el padre de Luis, sea detenido y llevado a un campo de concentración o a la cárcel, a pesar de no tener delitos de sangre, sólo por haber creado un sindicato que se incautó de unas bodegas para abastecer mejor a la población civil durante la Guerra. A pesar de no haber participado en hechos de armas, Don Luis sabe que esa detención puede significar una larga prisión —en el mejor de los casos— o el fusilamiento —en el peor—. En cualquiera de las situaciones, Luis se verá obligado a convertirse en “cabeza de familia”, por ser “el hombre de la casa”, a renunciar al idílico mundo de la adolescencia y a acceder forzado a las penalidades de un adulto en la inmediata posguerra. Las bicicletas son para el verano, y quién sabe cuándo podrá Luis disfrutar de otro verano.

3. Analiza la oralidad en las intervenciones de Don Luis y de Luis.

Son rasgos principales de la oralidad:

- Las formas pronominales y verbales de segunda persona, a veces acompañadas de vocativos: *Fíjate... Te advierto... ¿sabes, papá?*
- Los elementos deícticos, pues indican la inmediatez contextual de los hablantes: *Aquello... Eso... aquí... lo... Te... yo...*
- Las elipsis: *Claro* (y no “Claro que eso era una trinchera”).
- Los puntos suspensivos, pues indican las naturales pausas en la dicción, como las de la segunda réplica de Luis: *Parece imposible... Pablo y yo... novelas y películas... una batalla...*
- Las repeticiones, como las de Don Luis: *Sí, sí... Ya, ya... algo así... algo así...*
- El empleo de muletillas, también en el habla de Don Luis: *Pues... Bueno...*
- El empleo de frases breves o muy breves.
- El uso de interrogaciones, sobre todo, en boca de Luis.
- El empleo de imperativos que implican esa oralidad y la relación inmediata: *Fíjate... Oye...*
- Puede ser interesante, complementariamente, señalar el uso trasladado (tema 1, apartado 7 de Lengua) del tiempo presente con valor de futuro y de mandato, en la última intervención de Don Luis: *Pues les dices que...*

Actividades. Página 477

4. Te presentamos el comienzo de *Bajarse al moro*, obra estrenada en 1985. ¿Qué indicaciones estructurales externas o internas detectas?

Las referencias o didascalias de la estructura externa indican que se inicia el ACTO PRIMERO, Escena primera. Por tanto, es el comienzo de la obra.

Ello justifica la presencia de una amplísima didascalia inicial que muestra, de forma totalmente académica, la escenografía espacial (*Habitación destartada... [...] A la derecha... se ve la puerta...*); el mobiliario (*una mesita... una cocinilla... un armario...*); accesorios (*revistas... tiestos... cachivaches...*).

Tras las referencias contextuales, escenográficas, aparece la indicación que sitúa y describe sintéticamente al personaje: *Al comenzar nuestra historia, en escena está JAIMITO, un muchacho...*

Una breve didascalia al final indica la hora y la iluminación correspondiente: *Es la una de la tarde y entra el sol por la ventana de la habitación.*

La acotación –porque ya ha comenzado la acción- siguiente (colocada entre paréntesis) indica la llegada de CHUSA, a la que también se describe.

Se puede añadir que las referencias concretas al físico de los personajes no suelen ser habituales en el teatro -a no ser que se considere que los actores sí deben tener esos rasgos-, pues el autor no conoce casi nunca el reparto de papeles.

Es evidente, por las intervenciones de los personajes, que éstos se están presentando, en parte entre ellos, en parte –esencial- ante los espectadores-. Y es natural, pues estamos al comienzo de la obra.

5. La didascalia inicial es especialmente extensa. ¿puedes relacionar esa extensión con rasgos citados como característicos del nuevo teatro?

Sí, lógicamente. La mejora de la escenografía en el teatro último permite que los dramaturgos, especialmente los de éxito comercial, se extiendan en sus didascalias, pues saben que la calidad y el buen hacer de los escenógrafos y la actitud relativamente complaciente (cuando se da) de los productores, permiten que sus sugerencias sean trasladadas lo más fielmente posible al escenario. Si, por el contrario, la compañía no puede permitirse ningún lujo, la obra permite también que se realice una escenografía simplificada, pobre.

El tema, por otro lado, es muy actual: el mundo juvenil y su peligroso acercamiento a la droga.

6. ¿A qué códigos pertenecen los diversos signos?

Ya se ha expuesto, parcialmente, en la cuestión cuarta. La escenografía está relacionada con los códigos del espacio, del mobiliario, de los accesorios y complementos y de la iluminación. Las sandalias que hace Jaimito se refieren al calzado, como el propio de cada personaje, y por ampliación se pueden incluir en los complementos, como las gafas de oro de Chusa y la bolsa que Elena lleva en la mano.

Hay una indicación referente al sonido, en este caso a la música: *Suena “Chick Corea” en un cassette.* (Armando Anthony

Corea, es un famoso pianista y teclista norteamericano de jazz, nacido en 1941.)

En los diálogos nos encontramos con los códigos obligados de lenguaje verbal, del tono, de la intensidad... (*¿Se puede pasar?...!*), y necesariamente de todos los códigos físicos: gestos, mímica y movimiento Chusa (*Entra, y detrás ELENA...*) *Éste es Jaimito, mi primo...* Al respecto es interesante señalar la última acotación, en la última réplica de Chusa: (*Al ver la cara que está poniendo JAIMITO.*) Está claro que una acotación así exige una gestualidad y una mímica especial, parte esencial del trabajo del actor. Estos son, claro, códigos que forman parte del trabajo del actor.

7. El lenguaje tiene unos valores especiales y resulta ya indicial ¿A qué nivel de lengua corresponde? ¿Qué características tiene?

El nivel de la lengua empleada es básicamente el de la lengua coloquial. Se dan las repeticiones (*Pasa, pasa. Elena... Elena... Elena.*), los vocativos (*pasa, Elena. ¿A que sí, tú?*). Las interjecciones, las muletillas y las fórmulas coloquiales (*¡No te digo! de qué va... ¿Qué me has dicho tú a mí, a ver? ¡Anda que...! Lo que yo te diga.*). Las réplicas son a veces muy breves: *–¿Y ésta quién es? –Es Elena. –Soy Elena. –Eso ya lo he oído, que no soy sordo. Elena. – Sí, Elena...*

La acumulación de rasgos coloquiales no busca sólo crear un efecto humorístico, sino también mostrar un ambiente y describir rápidamente a los personajes, porque, recordemos, estamos al comienzo de la obra, y el teatro es un género esencialmente sintético.

8. ¿Has visto alguna obra de teatro actual? Si es así, comenta los aspectos que te hayan resultado más atractivos. ¿Cuáles de ellos coinciden con lo señalado en la teoría?

Esta cuestión es necesaria y evidentemente abierta. La respuesta depende de la obra o las obras que elija el alumno. Y sería muy enriquecedor que los alumnos comentaran distintas obras, con distintos temas, argumentos y estilos. Si el desarrollo temporal de la Programación lo permitiera, sería muy positivo asistir a una representación de una obra contemporánea; como alternativa menor se puede ver un video de una obra de teatro.

TEMA 6. Última literatura latinoamericana del s. XX

Actividades. Página 487

1. **El primer texto corresponde al libro *Cómo se cuenta un cuento*, de Gabriel García Márquez. Texto oral grabado y autorizado por el autor. El primer fragmento trata de lo misterioso, inescrutable de la creación literaria. El segundo (a partir de la sexta línea) es una soberbia y coloquial demostración de humildad, en boca de un premio Nobel. El conjunto es esclarecedor sobre la importancia que los autores hispanoamericanos dan a su obra y del esmero con el que trabajan. Comenta el texto y da tu opinión sobre el mismo.**

Como se señala, el texto es oral y fue registrado magnetofónicamente, por tanto, tiene algunos rasgos propios de la oralidad, nada habituales en un ensayo —porque este texto no lo es, sino que forma parte de un seminario, de unos comentarios realizados ante un grupo de trabajo, una clase, sobre el cuento—. Vemos que aparecen términos que se pueden considerar malsonantes, como *mierda* y *coño* —como exclamación—.

Pero lo que importa aquí es su visión de la literatura, del hecho de contar historias, como algo misterioso, mágico, totalmente seductor. Y, paradójicamente, su visión radicalmente humilde de su trabajo personal, la inseguridad que alberga cualquier escritor por excelente que sea y, quizá precisamente, por ser un excelente escritor.

2. **El siguiente texto es el capítulo 68 de *Rayuela*, de Julio Cortázar. ¿Qué lengua utiliza? ¿De qué trata? ¿Reconoces rasgos característicos de los citados en la página anterior? Cortázar lamentaba el pudor, la gazmoñería de la lengua española y de sus hablantes al escribir sobre erotismo, y consideraba que era un tema lo suficientemente hermoso como para tratarlo con belleza.**

Cortázar está escribiendo en español, pero muy *sui generis* pues está creando palabras, neologismos, está creando su propia lengua. El recurso no era totalmente nuevo, pues ya algunos poetas anteriores como Oliverio Girondo (Ver el poema *Mi lumia* de su libro *En la masmédula*, de 1956.) lo habían utilizado.

Pero importa también el para qué. Julio Cortázar está tratando un tema tabú: el de la relación sexual entre los aman-

tes. Y parodia el eufemismo y se ríe de él creando todo un conjunto de términos que imitan los tecnicismos anatómicos y morbosos para mostrarnos esa realidad continuamente censurada y autocensurada. Al tiempo, Cortázar nos deleita y embelesa con la función poética del lenguaje, como si estuviera haciendo el amor —lingüísticamente— con nosotros, sus lectores. Quizá porque el lenguaje sabe ser, también, un acto de amor; y convertir un acto de amor en una obra de arte.

Actividades. Página 489

1. **La Parábola del Palacio pertenece al libro *El hacedor* (1960), de Jorge Luis Borges. Sobre una base histórica (Huangdi, el Emperador Amarillo, reinó en China entre -2697 y -2597 y se dice que creó los pictogramas chinos), elabora una narración mítica y mágica, de origen modernista, simbolista, en la que el valor de la palabra adquiere un poder sobrenatural. Comenta su estructura y los rasgos visibles de Borges, con su aproximación al realismo mágico.**

Algunos cuentos de Borges son muy breves y, por tanto, muy sintéticos. El narrador nos presenta inmediatamente, en la primera breve oración, a los protagonistas, el Emperador Amarillo y el poeta, el tiempo (un impreciso *aquel día*) y el espacio: su palacio. Desde este momento la presentación ha terminado y se inicia el desarrollo, con una descripción, a veces muy detallada, con abundancia de adjetivos (*primeras, inabarcable, intrincados, rectas, suave...*) y referencias a los sentimientos que provoca en los protagonistas (*Alegremente... no sin inquietud...*). Introduce un fragmento narrativo, el que muestra el poder del Emperador al castigar con la muerte a un súbdito.

Rasgo también propio de Borges es el mostrar realidades inabarcables, inmensas, como aquí, la descripción de los colores de las torres, y la acumulación (*Antecámaras y patios y bibliotecas...*) con empleo del polisíndeton.

Otro de sus recursos de estilo es la presencia intensa de elementos simbólicos: el paraíso o jardín, los espejos, el laberinto, los círculos, la biblioteca, la clepsidra, el río, la tortuga... Ésta, por ejemplo, sacrificada tras la oportuna observación de los planetas, es un animal que sirve de enlace entre la tierra y el cielo; simboliza el universo porque tiene la parte superior esférica y la inferior plana, como aparenta ser la Tierra. Borges no deja nada al azar.

Tras la pausa espacial de párrafo, nos encontramos con un muy largo desenlace (Borges rompe los cánones narrativos.) desde la línea 15 a la 25. Importa aquí mostrar el ex-

traordinario, mágico poder de la palabra, pues puede describir lo inabarcable, lo absoluto; es el poder del poeta no sólo como descriptor, sino como creador. Borges, además ofrece dos posibilidades para explicar el ajusticiamiento del poeta. Pero termina con una ruptura sobre ruptura: quizá la obra escrita, por sublime que sea, está condenada al olvido. Quizá todo escritor no hace otra cosa que buscar aquella palabra que, como clave, como Santo Grial de la lengua, nos desvele el universo.

Todo el texto está suavemente impregnado del concepto del realismo mágico: los palacios existen, con sus salones, sus torres y sus jardines; existen los astros y las tortugas, existen los emperadores y los poetas; pero cuando caemos en la sensación de infinitud, en el vértigo del caleidoscopio en el que el poema y la palabra sustituyen esa inmensidad, entramos en la magia. Es la magia de toda –buena– literatura.

Actividades. Página 491

- I. El texto, de Julio Cortázar, es un fragmento de *Carta a una señorita en París* -del libro *Bestiario* (1951)-. El protagonista escribe una carta, confesión o despedida, a la amiga que le ha prestado su bonito e impoluto apartamento, para explicarle algo. Y comienza diciéndole, con naturalidad, que vomita conejitos. Co-

menta el empleo del narrador protagonista, los valores descriptivos y la presencia del realismo mágico.

El narrador protagonista se muestra perfecta y continuamente con la presencia del “yo”, de la primera persona, de un “yo” que nos cuenta de él mismo desde el comienzo: *vine a su casa... yo me quedé... escribo... envío... me parece... me gusta... Me mudé... He cerrado... hasta el final: yo sé que puedo...*

La figura del narrador protagonista parece aquí imprescindible pues lo que está narrando es algo que va más allá de la causalidad realista para entrar de lleno en la causalidad mágica, pues ese protagonista vomita conejitos. Y nadie le ha visto porque él, discreto y preocupado, como es natural, no ha querido decírselo a nadie, hasta ahora, porque ahora siente la necesidad de escribir esta carta, esta declaración, esta confesión. Necesidad que se justifica de manera extraña: por los conejitos, porque le gusta escribir cartas y porque llueve.

La descripción en Cortázar es muy especial y original. Si nos fijamos, aquí el autor relaciona elementos dispares y pertenecientes a categorías bien diferenciadas: *entre niebla y hastío... el jueves fue un día lleno de sombras y correas [de maletas]...* Esos elementos enlazan lo material y lo inmaterial.

En otras ocasiones emplea estructuras comparativas no menos llamativas:

“me pongo los dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas.”
 (Elemento real) (Elemento imaginario)
 (Elemento real) (Elemento imaginario)

En esta última comparación ya ha sustituido, metonímicamente, el conejito por su elemento representativo seleccionado: el tacto cálido de su pelo. A veces, como aquí, utiliza estructuras bimembres, múltiples, y paralelísticas; otras, adjetivaciones múltiples:

Todo es veloz e higiénico... trituración silenciosa y cosquilleante...
 Adj. 1 Adj. 2 Adj. 1 Adj. 2
 lo saco conmigo al balcón y lo pongo en la gran maceta...
 CDI VI CCL1 // CD2 V2 CCL2

La presencia del realismo mágico es continua y está expuesta de una manera aparentemente sencilla: *De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito*. Este hombre vomita conejitos. No se asombra por el hecho, no se pregunta por qué, no por qué a él precisamente, no acude al médico ni a los investigadores ni a la prensa; sólo constata que vomita conejitos. Y procura conservarlos y mantenerlos... como cualquier buen y responsable padre haría con sus hijos.

Actividades. Página 493

1. Extraordinariamente, dadas las limitaciones de espacio, ofrecemos un cuento completo de Augusto Monterroso, el famoso *El dinosaurio*. ¿Por qué es un cuento?

El dinosaurio de Monterroso ha sido imitado hasta la saciedad. También ha sido imitada la pintura suprematista de Malevich, que en 1913 pintó sus famosos cuadros *círculo negro* y *cuadrado negro* y en 1918 su *cuadrado blanco sobre fondo blanco*. Ni a uno ni a otro le restan un ápice de mérito esas imitaciones. El texto de Augusto Monterroso es, sin duda un cuento porque tiene todos los elementos imprescindibles:

- Protagonista –y coprotagonista–: Alguien despertó; y el dinosaurio.

- Una acción: Alguien despertó y se dio cuenta de que el dinosaurio se había mantenido en el mismo lugar. Es interesante destacar la diferencia entre el dinosaurio, con artículo determinado identificador, reconocedor, y un dinosaurio, con artículo indeterminado clasificador, presentador, pues “el” significa que el protagonista o coprotagonista inicial ya conocía a ese dinosaurio.

- Un tiempo: Cuando... todavía.

- Un lugar: allí.

- Además, nos encontramos con una intriga: Alguien, un ser vivo que puede dormirse y despertarse, ha tenido la suficiente serenidad o el necesario agotamiento para dormirse cerca o al lado de un dinosaurio. O bien, alguien ha soñado con un dinosaurio y al despertarse descubre que el dinosaurio es real. El dinosaurio es un animal que desapareció hace sesenta millones de años. Por ese dato cronológico no puede afirmarse que ese alguien sea humano; ni tan siquiera puede ser un homínido, en la primera interpretación. ¿Pero cómo explicarlo en la segunda? Este cuento, sin duda, narra una historia extraña.

2. *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, comienza como sigue. ¿Cómo consigue el autor expresar lo mítico de su tierra y de su historia? ¿Dónde aparece ya esa aproximación entre la realidad y lo mágico? ¿Reconoces algún momento en que aparezca la nostalgia lírica por el paso del tiempo? Realiza una aproximación a algunos recursos de estilo de García Márquez, como la acumulación narrativa.

Lo mítico nos lo encontramos ya desde la primera oración: alguien recuerda que su padre le enseñó *el hielo*, en un lugar impreciso que podemos situar en la selva tropical colom-

biana, en un lugar donde es imposible que la temperatura baje de cero grados, en una época en la que no había fábricas de hielo. Algunas connotaciones, como las piedras que parecen *huevos prehistóricos* parecen remitir a tiempos remotos. *El mundo era tan reciente*, dice el narrador, *que muchas cosas carecían de nombre*.

Desde el mismo comienzo, junto a lo mítico, se desliza la presencia imprecisa, aproximada, de lo mágico (las cosas todavía no tienen nombre, aunque la acción tenga que suceder por los datos de la novela a fines del XIX y comienzos del XX). Los fenómenos más extraños, aunque sea por el arte adornado de los gitanos, no parecen suceder por fenómenos naturales y por leyes de la ciencia, sino por el conjuro de las palabras.

Este fragmento termina con una nota de lirismo y de nostalgia: José Arcadio Buendía encuentra, gracias a los dos imanes, una armadura del siglo XV; dentro de la armadura el esqueleto llevaba al cuello, todavía, un relicario de cobre con un rizo de mujer. ¿Quién fue ese soldado enamorado? ¿Cómo murió? ¿Quién era su enamorada? ¿Cómo entregó la dama aquella prenda, prueba de su amor, y de su espera y de su fidelidad a su amado antes de partir para aquellas tierras tan peligrosas y remotas del Nuevo Mundo? ¿Supo ella alguna vez que su amado, al que había otorgado tal prenda de amor, si no volvía no era porque todos los hombres fueran volubles y olvidadizos y desagradecidos, sino porque la muerte se lo había impedido? ¿Qué sintió aquel hombre mientras moría pensando en su amada? ¿Aferó con su mano aquel relicario? Quizá sea bueno enseñar a los alumnos que la novela no es sólo lo que el autor escribe, sino también lo que el lector lee: lo que el lector aporta.

Actividades. Página 495

1. El siguiente texto corresponde al comienzo de *La ciudad y los perros* (1962), de Mario Vargas Llosa. Es una de las iniciadoras del boom. Los perros, cadetes de una academia militar, roban un examen. Un compañero, el esclavo, los delata y es asesinado. Pero además de la historia, el autor se demora en denunciar el ambiente represor, machista y brutal de la academia, cercano al de las academias nazis, las *Napola*: “lo que importa en el Ejército es ser buen macho, tener unos huevos de acero”. Como en otras obras contemporáneas, el narrador se introduce directamente en la acción, sin presentaciones convencionales. Comenta los rasgos narrativos, en alternancia de narración, descripción y diálogo, del texto.

—Cuatro —dijo el Jaguar. Se trata del inicio de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. Pero en las primeras líneas no hay ninguna descripción de la situación inicial ni siquiera de la escena inicial. No sabemos dónde sucede la acción, ni el país, ni la ciudad, ni el edificio y la pieza concreta del edificio. No sabemos cuándo sucede la acción o si es de día o de noche, ni la época del año, ni el año. No sabemos quiénes intervienen en la acción. Sólo —Cuatro —dijo el Jaguar.

Poco después el narrador comienza a darnos datos: Además del Jaguar está Porfirio Cava y algunos más; juegan a los dados y hay algún peligro indefinido. Sabemos que hay unas cuerdas cerca y más allá los baños. Por fin averiguamos que es un invierno desagradable y ventoso. Y se dice algo del dormitorio de los cadetes. Aparecen algunos personajes más, que se van, Boa y Rulos. Y Boa dice que entra de imaginaria. “Imaginaria” es la guardia designada para prestar servicio de vigilancia que hacen los soldados por turno por la noche... Por tanto, ya lo tenemos: estamos en un cuartel un tanto destartado. Unos soldados están jugando a los dados en los baños, con miedo de ser descubiertos. Se dirigen después hacia las literas.

El texto alterna breves fragmentos dialogados con otros descriptivos (como en las líneas dos a cuatro: los rostros y los dados o en las líneas ocho a doce: situación de los baños, el viento del invierno, el dormitorio de los cadetes...) y narrativos (como, mayoritariamente, de las líneas veintiuno en adelante: Salieron del baño... Llegó a su cama... Mientras sacaba... Distinguió... Echó sobre sus hombros... Luego [...] caminó...). La distinción entre el estatismo de la descripción y el dinamismo de la narración se muestra con claridad. Y la acción se muestra directamente, sin explicaciones ni exposiciones generales previas.

Nos encontramos ante un narrador omnisciente en tercera persona (los rostros se suavizaron... Cava sintió frío...); no es un personaje de la acción, sino que está fuera de la historia contada, y sabe todo lo que pasa, tanto en el exterior de los personajes (los dedos estaban quietos) como en el interior (era el miedo lo que erizaba su piel), tanto en un lugar (el baño) como en otro (el dormitorio).

El diálogo tiene todas las marcas de la oralidad que ya hemos comprobado en otras ocasiones: frases muy breves, empleo de la segunda persona, uso del presente, presencia de formas pronominales, deixis, elisiones...

Por otro lado, las descripciones son detalladas: el recinto es estirado y alto; la camisa, caqui; el aliento de Vallano, teñido de tabaco (con valor sinestésico, pues teñido es un valor cro-

mático que aquí se refiere al aliento, al olor del tabaco, que es olfativo.) y sus dientes, grandes y blanquísimos; el pijama, de franela azul, el sacón, de paño...

Actividades. Página 497

1. Lee el siguiente texto y analiza las referencias en las acotaciones al decorado y al vestuario.

Dos decorados comparten el escenario: la casa de los Abuelos [...] y el cuarto de trabajo de Belisario. No especificamos los elementos de esos decorados por ser más que evidentes: salita-comedor, mobiliario... Sala de la casa de Tacna... el comedor...

Sí podemos concluir que se trata del decorado de un modesto departamento de clase media... con todos sus elementos coherentes, más los otros espacios que se citan con mucha precisión.

Respecto al vestuario, aparece señalado al final de la larga didascalia: debería ser realista... uniforme de principios de siglo, con botones dorados... un vestido de época... Las especificaciones de Mario Vargas Llosa son muy precisas y señalan que considera que su obra debe ser representada con un estilo realista; eso es lo esencial.

2. Comenta la abundancia y precisión de los adjetivos descriptivos y la riqueza lingüística del texto.

Respecto a la precisión adjetival, podemos comprobarla en numerosos casos: *Anciana centenaria; modesto departamento de clase media; estrechez económica; muebles imprescindibles; sillón viejo; últimos años; viejo aparato; cena familiar...* Sólo al comienzo de la didascalia.

Limitándonos sólo a la parte en la que se inicia el diálogo, para ampliar el campo textual más allá de la didascalia, señalaremos las siguientes muestras de riqueza lingüística: Acumulación de términos del campo semántico (con presencia de distintas categorías de palabras) del agua en la primera intervención de Mamaé: *Los ríos, el agua, la espuma, la lluvia, empapando, las olas, chorreando...* Estructuras paralelísticas, como en la primera acotación: *viejo sillón... pequeño charco* (adjetivo más sustantivo). Personificación o animización: *el lápiz corre por el papel* (como si el lápiz tuviera vida propia, en vez de ser manejado por Belisario). Acumulación de estructuras exclamativas e interrogativas: ¡Caramba, Mamaé [...]! y siguiente texto. Estructuras múltiples: *a la que había que acostar, vestir, desvestir, limpiar...*

Basta un análisis sencillo para concluir que, independientemente de que se trate de narrativa o de teatro, Vargas Llosa cuida igualmente el lenguaje empleado.

Hasta aquí este *Solucionario*. Conscientes de que el análisis continuo -sea éste pragmático, lingüístico o literario- de los textos puede llegar a convertirse en un *mal de escuela*, dejamos constancia de nuestra confianza plena en el poder vivificador y formador de la lectura, de la sencilla lectura; reconocemos que lo esencial es leer, que lo fundamental de nuestra tarea de educadores es crear, fomentar y desarrollar los hábitos lectores, facilitar que nuestro alumnos pue-

dan llegar a transformarse en *lectores vampiros* (según la acertada denominación de Javier Cercas), aunque los programas y el currículum exijan el análisis académico y aunque ese mismo análisis pueda ayudar a comprender y saborear más las lecturas. Y confiamos, por último, en que estos materiales, tanto el libro del alumno como el del profesor, sean leídos con gusto, *como una novela*, con el *nihil obstat* de Daniel Pennac y de todos ustedes. Gracias.