

IES SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL (FUENGIROLA)

COMENTARIO DE TEXTO

2º BACHILLERATO

Profesora: Laura Sánchez. Curso 2017-2018

Contenido

UD 1: Claves para la realización de un comentario de texto. Tema, resumen, estructura y comentario crítico.	3
1. DIRECTRICES Y ORIENTACIONES DE LA PONENCIA DE SELECTIVIDAD	3
2. METODOLOGÍA APLICADA A LAS TRES PRIMERAS PREGUNTAS DE LA PRUEBA ..	6
UD 2: Textos periodísticos. El artículo de opinión.	13
1. MODELOS DE COMENTARIOS RESUELTOS	13
2. TEXTOS PARA COMENTAR	19
UD 3: El género narrativo. Pío Baroja y <i>El árbol de la ciencia</i>	24
1. TEORÍA BÁSICA SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA	24
2. GUIÓN PARA EL COMENTARIO CRÍTICO DE EL ÁRBOL DE LA CIENCIA	30
3. TEXTOS PARA COMENTAR	32
UD 4: Alberto Méndez y <i>Los girasoles ciegos</i>	36
1. TEORÍA BÁSICA SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA	36
2. ACTIVIDADES SOBRE LOS GIRASOLES CIEGOS	39
3. TEXTOS PARA COMENTAR	40
UD 5: El género dramático. Valle-Inclán y <i>Luces de bohemia</i>	43
1. TEORÍA BÁSICA SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA	43
2. ACTIVIDADES DE ANÁLISIS Y COMPRENSIÓN DE <i>LUCES DE BOHEMIA</i>	71
3. TEXTOS PARA COMENTAR	75
UD 6: El género lírico. Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Generación del 27.	78
1. SELECCIÓN DE POEMAS Y MODELO DE COMENTARIO RESUELTO	78
UD 7: El cuento y la novela hispanoamericana. García Márquez y <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	86
1. TEORÍA BÁSICA SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA	86
2. ACTIVIDADES DE ANÁLISIS Y COMPRENSIÓN DE <i>CRÓNICA</i>	99
3. TEXTOS PARA COMENTAR	102
ANEXO 1: SELECCIÓN EXÁMENES SELECTIVIDAD	102

UD 1: Claves para la realización de un comentario de texto. Tema, resumen, estructura y comentario crítico.

1. DIRECTRICES Y ORIENTACIONES DE LA PONENCIA DE SELECTIVIDAD

ACLARACIONES SOBRE LOS CRITERIOS DE CORRECCIÓN

Criterios específicos para la calificación de las preguntas:

Pregunta 1. Se otorgará un máximo de 1,5 puntos a la explicación adecuada de la organización de las ideas del texto si:

- Se identifican las ideas del texto.
- Se expone la organización de las ideas.
- Se determina y explica, en su caso, el tipo de estructura textual existente.

Se reducirá la puntuación cuando:

- Se trate de explicar o interpretar el contenido del texto.
- Se enumeren simplemente las ideas por orden de aparición.
- No se observen las partes del texto y la función de cada una de ellas.

Pregunta 2. Se calificará con un máximo de 0,5 puntos la mención correcta del tema y con un máximo de un 1 punto el resumen correcto del texto.

- La mención del tema, para lograr el máximo de 0,5 puntos, implica su expresión de forma concreta en pocas palabras.
- El resumen debe ser breve, completo y objetivo, calificándose con un máximo de 1 punto si recoge el sentido del texto y las ideas esenciales del mismo.

Se reducirá la puntuación cuando:

- La respuesta omita una parte esencial del texto, aunque evidencie comprensión suficiente del mismo, o cuando se centre sobre algún aspecto secundario.
- Se produzca traslación literal de parte del texto o su totalidad.
- Se extienda de forma excesiva e incluya detalles secundarios o irrelevantes.
- Se limite a una simple mención del tema.
- Parta de una comprensión errónea del sentido del texto.

Pregunta 3. Se concederá un máximo de 3 puntos al comentario que se ciña a las ideas y contenidos del texto, y que aporte una valoración crítica.

La máxima puntuación se concederá cuando en el comentario se ponga de manifiesto:

- La interpretación correcta del sentido del texto y su intención.
- La exposición del punto de vista del alumno sobre las ideas esenciales del mismo. Pueden referirse al texto en general o a cualquiera de sus aspectos.
- La expresión de juicios de valor sobre el texto de forma argumentada. Para ello, se puede:

- Apoyar, destacar o precisar algunas afirmaciones.
- Matizar, contradecir...
- Ampliar la información con otros argumentos propios, causas o consecuencias.
- Relacionar con otros casos o situaciones conocidos por el alumno, u otros ejemplos de similar problemática.
- Sugerir o proponer posibles soluciones o alternativas a los temas planteados.

No se considerarán válidos:

- Análisis lingüísticos textuales: tipología del texto, procesos de comunicación existentes.
- Valoraciones exclusivas del estilo empleado (su corrección, belleza, alcance, etc.).
- Explicaciones redundantes del contenido: repetición de los argumentos empleados por el autor/a o copia literal sin aporte de visión personal.
- Valoraciones y opiniones personales no justificadas.
- Exposiciones teóricas o cualquier análisis formal del texto o de crítica literaria.

OBSERVACIONES SOBRE LAS PREGUNTAS DE ANÁLISIS, SÍNTESIS Y COMENTARIO CRÍTICO DEL CONTENIDO DEL TEXTO

La finalidad es evaluar la capacidad del alumno para enjuiciar lo dicho en el texto, asintiendo, disintiendo o matizando de forma razonada, pertinente y rigurosa. En otras palabras, se solicita del estudiante el enjuiciamiento y valoración del contenido del texto, así como su opinión sobre el tema. No hay, pues, recetas ni esquemas preestablecidos ni un solo modo de realizar un comentario crítico sobre el contenido del texto, pues caben diversos enfoques y distintos métodos. No obstante, la Ponencia considera oportuno insistir en qué consiste el comentario crítico del contenido del texto y resaltar, desde la experiencia adquirida en la corrección de los exámenes, cuáles son los errores más frecuentes detectados en la realización de dicho comentario para evitar su reiteración. **Por comentario crítico se entiende una valoración personal del texto mediante criterios objetivos y explícitos.** Consiste, por tanto, en la **expresión de juicios interpretativos y valorativos del texto.** Tanto la interpretación del texto como la valoración han de fundamentarse en razones y argumentos convincentes. El comentario crítico no es un resumen, ni volver a copiar el texto con otras palabras, ni una impresión subjetiva, laudatoria o detractora; es dar una respuesta a las cuestiones que plantea el texto. Por eso, consiste principalmente en destacar, afirmar, negar u objetar algo a lo expuesto y, para ello, es necesario tener una opinión sobre el tema, tener una mínima información. Para llevar cabo esa valoración, el alumno deberá confrontar las ideas expuestas en el texto con la visión personal que tiene sobre el mismo. Para facilitar la transición de las preguntas 1ª y 2ª, evitando reiteraciones innecesarias en la 3ª, y para facilitar que el comentario se desarrolle en fases progresivas y articuladas, se sugiere que se adopten los pasos siguientes:

1. Adopción por parte del alumno de un determinado punto de vista (perspectiva objetiva o subjetiva) ante el tema básico o la tesis desarrollada en el texto.

2. Confrontación del punto de vista adoptado con las ideas, juicios, razonamientos..., desplegados por el autor en el proceso del discurso.
3. Conclusión sintética y personal (objetiva o subjetiva, razonada por supuesto, y ajena a opiniones arbitrarias).

En cualquier caso, deben evitarse errores tan frecuentes como:

- Expresar impresiones personales de agrado o rechazo sin justificar.
- Limitarnos a expresar la adhesión o rechazo al texto con “un estoy de acuerdo con lo que dice...”.
- Reproducir un esquema fijo, predeterminado e inadecuado al texto. Muchos de los apartados a los que se intenta responder quedan vacíos de contenido.
- Entender crítica como censura.
- Aprovechar el texto para el desarrollo del tema de teoría o historia de la literatura.
- Fórmulas memorísticas, estereotipadas, comentario previo, prescindiendo del texto.
- Intentar encontrar los errores de coherencia o cohesión que no existen en el texto.
- Volver a contar, de forma más extensa, el resumen del texto.
- Pretender hacer un ejercicio de crítica literaria (plano fónico, léxico, morfosintáctico...)

LECTURAS RECOMENDADAS
<p>Pío Baroja: <i>El árbol de la ciencia.</i> Ramón María del Valle Inclán: <i>Luces de Bohemia.</i> Alberto Méndez: <i>Los girasoles ciegos.</i> Gabriel García Márquez: <i>Crónica de una muerte anunciada.</i> Muestra antológica de A. Machado, J. R. Jiménez y algunos poetas andaluces del 27</p> <p>Al tratarse de una recomendación, la ponencia hace constar que los exámenes correspondientes al curso presente no han de incorporar de forma obligatoria textos extraídos exclusivamente de las obras arriba mencionas.</p>

2. METODOLOGÍA APLICADA A LAS TRES PRIMERAS PREGUNTAS DE LA PRUEBA

PREGUNTA 1: SEÑALE LA ORGANIZACIÓN DE LAS IDEAS DEL TEXTO

Todo texto tiene una **estructura externa** (en párrafos o estrofas, por ejemplo) y una **estructura interna**, que se refiere a la disposición de las ideas del texto. Analizar la estructura interna de un texto consiste en establecer las partes que lo componen, señalando la relación que se establece entre ellas.

Orientaciones y estrategias:

- No resumir el contenido de cada párrafo ni limitarse a enumerar las ideas principales, sino explicar la relación jerárquica que se establece entre las diferentes partes. Para ello no basta con indicarlo o nombrarlo (presentación, desarrollo y conclusión, por ejemplo). **Hay que justificar el porqué de la división elegida aludiendo muy brevemente al contenido de cada parte con sustantivos abstractos del tipo: presentación del tema/tesis que se defiende, causas, consecuencias, ejemplos, justificación; localización espacial o temporal, descripción del personaje principal.**
- Tener en cuenta los párrafos del texto (o las estrofas, en poesía) y su estructura sintáctica, pues con frecuencia responden a unidades de contenido.
- Tener en cuenta la tipología textual: narración, descripción, exposición, argumentación y diálogo.
- Indicar qué líneas/párrafos o versos/estrofas comprende cada parte o las palabras de inicio y fin.

Como estrategia se puede partir de las “posibles preguntas” a las que responde el contenido, sin dar las respuestas. Es decir: si el texto responde a ¿cómo es su madre?, se puede formular el contenido como: “Descripción de la madre del protagonista” (esto justificaría la estructura sin tener que responder a la cuestión de cómo es su madre).

Cada tipo de texto tiene una organización especial; conocerla facilita su interpretación. A continuación presentamos las estructuras generales más frecuentes y las específicas de los textos literarios y periodísticos. Con todo, **es importante recordar que el objetivo del comentario no es darle un nombre a la estructura, sino distinguir las partes que componen el texto y explicar su organización.**

➤ **Estructuras principales:**

- a) **Estructura inductiva.** “Inducir” es ir de lo particular a lo general. En los textos inductivos se parte de la exposición de datos o ejemplos para llegar a una conclusión de carácter general. Puede denominarse también estructura “**sintetizante**”.
- b) **Estructura deductiva.** “Deducir” es extraer ideas concretas a partir de conceptos generales. En los textos deductivos se enuncia primero la idea general y se aplica luego a casos particulares, ejemplos, detalles concretos, etc. Esto permite “analizar” la idea inicial

en sus diferentes aspectos, por lo que suele denominarse también estructura “**analizante**”.

- c) **Estructura circular o de encuadre.** Es una variante de la estructura deductiva. Se presenta al principio la idea general, después se tratan los casos concretos y finalmente, en la conclusión, se retoma la idea principal.
- d) **Estructuras de pregunta/respuesta o problema/solución.** Propias, por su valor didáctico, de los textos expositivos.
- e) **Estructura de causa/consecuencia.** Muy utilizada en los textos expositivos-argumentativos.
- f) **Estructura de ejemplificación.** Se presentan casos concretos donde se cumple lo afirmado con carácter general.
- g) **Estructura de comparación o contraste.** Se indican similitudes o diferencias entre dos o más objetos, seres o ideas.
- h) **Estructura enumerativa.** Consiste en una lista de propiedades, cualidades, partes, etc., que describen un objeto o fenómeno.
- i) **Estructura cronológica o secuencial.** Los elementos aparecen ordenados siguiendo un orden cronológico (textos de carácter narrativo) o indican las pautas de acción que el destinatario debe seguir (textos prescriptivos: recetas de cocina, instrucciones de aparatos, etc.)
- j) **Estructura paralelística.** Se presenta un concepto (por ejemplo, el clima) y, a continuación, se amplía la información por apartados (mediterráneo, continental...).

➤ **Estructura de los textos narrativos**

A la hora de determinar la estructura de los textos narrativos es importante tener en cuenta los cambios en las formas textuales, ya que el discurso narrativo predominante, la **narración**, se combina con otros tipos, sobre todo con la **descripción** y el **diálogo**. En los pasajes descriptivos el narrador aporta detalles sobre el ambiente en el que se enmarca la acción y sobre los personajes que intervienen en ella. Además, para hacer más vivo el relato, el narrador cede la voz a los personajes incluyendo pasajes dialogados o voces de diferentes formas (discurso de los personajes en estilo directo, indirecto o indirecto libre). Otras veces realiza comentarios al hilo de la narración (explicativos o valorativos) en forma de **digresiones**.

De manera general, la recreación de los hechos que hacen avanzar la acción suele seguir una estructura básica determinada por el orden cronológico de los acontecimientos:

- **Planteamiento.** Es el principio del relato, donde el narrador presenta al personaje o a los personajes más importantes; sitúa la acción en el tiempo y en el espacio y plantea la situación inicial que da origen al conflicto.
- **Desarrollo o nudo.** Es la parte central, en la que se desenvuelve la acción o conjunto de hechos que suceden tras producirse el conflicto (peripecia que altera la situación inicial generando un problema que hay que resolver, un deseo que hay que satisfacer...). Los personajes reaccionan y actúan ante el problema surgido.
- **Desenlace.** Es la conclusión del relato, donde se resuelve el conflicto de la historia, dando lugar a un final feliz, desgraciado o, a veces, incierto. Puede ser cerrado si se resuelven todos los conflictos planteados, o abierto, si se dejan a la imaginación del lector. Algunos

críticos distinguen entre el “desenlace” o resolución del conflicto y la “*situación final*” derivada del desenlace.

➤ ***Estructura de los textos dramáticos***

El texto dramático o teatral es un texto literario concebido para ser representado en un escenario y se define fundamentalmente por la presencia del diálogo, como texto principal, y por los apartes, como texto secundario.

Su estructura externa, depende mucho de la tradición literaria y de las convenciones de cada época. Es habitual la separación en **actos**, grandes apartados, normalmente tres, que se establecen en función del tiempo y del desarrollo de la acción. El primero de ellos suele corresponder al *planteamiento* de la historia; el segundo, al *nudo* o desarrollo del conflicto; y el tercero, al *desenlace*, parte final en la que se resuelve el conflicto planteado. Los cambios se indican con caída de telón, intervención del coro, cambio de luces, etc. La acción puede organizarse también en **cuadros**, que se establecen en función de las variaciones de espacio, ambiente o época... Las **escenas** vienen determinadas por la entrada o salida de algún personaje.

En la obra dramática, la estructura interna de la acción (planteamiento, nudo y desenlace) está definida siempre por un *conflicto* producto del choque de fuerzas contrarias, del que nace la mayor o menor tensión dramática.

➤ ***Estructura de los textos expositivo-argumentativos***

Aunque los textos expositivo-argumentativos ofrecen una gran variedad de estructuras, se suelen distinguir las siguientes partes:

a) **Presentación.** Sirve para:

- Citar la noticia, hecho o idea que justifica el texto
- Presentar el tema sobre el que se va a argumentar
- Atraer la atención del lector
- Presentar la tesis o postura del autor

b) **Cuerpo argumentativo o argumentación.** Aporta las razones que sostienen la tesis: los argumentos.

c) **Conclusión.** Es el final del texto donde se confirma o se refuta la tesis y se recapitulan argumentos principales. Se puede cerrar el escrito con una interrogación o con una frase ingeniosa.

Según el lugar que ocupa la tesis se suelen distinguir varios tipos de estructuras:

- a) **Estructura de encuadre:** la tesis aparece al principio y en la conclusión.
- b) **Estructura deductiva:** aparece la tesis al principio, y después los argumentos.
- c) **Estructura inductiva:** figuran primero los hechos o argumentos, y la tesis se desprende al final como conclusión.

Observación: La tesis, a veces, no aparece de forma explícita y hay que deducirla de los argumentos aportados.

Cualquier hecho o idea puede emplearse como prueba a favor de una determinada conclusión. Por ejemplo, en algunos artículos de opinión una anécdota narrativa sirve al autor para ilustrar su punto de vista. La función de argumentos se la confiere su utilización discursiva como apoyos para defender una determinada tesis.

Al igual que comentábamos al hablar de la estructura, no hay que preocuparse en exceso por clasificar o ponerle etiqueta a los argumentos aducidos por el autor; lo importante es demostrar que se han entendido las ideas, identificar la postura que defiende el autor y los argumentos que utiliza, y explicar la organización general del texto.

Clases de argumentos

- a) Causa.
- b) Consecuencia.
- c) Comparación por analogía o contraste.
- d) Ejemplificación.
- e) Datos, cifras u otro tipo de información objetiva.
- f) Argumento de autoridad.
- g) Proverbios o refranes.
- h) Argumento del sentir general o del sentido común.

PREGUNTA 2: INDIQUE EL TEMA Y ESCRIBA UN RESUMEN DEL TEXTO

El tema es la idea central que sintetiza la intención del autor. Para identificarlo se debe responder a la vez a dos preguntas: ¿de qué trata el texto? ¿por qué y con qué intención lo aborda el autor?

Orientación y estrategias

- **No limitarse a mencionar el asunto general** (el amor, la muerte, el alcohol).
- Formularlo comenzando por un **sustantivo abstracto** con complemento (crítica, denuncia, reflexión, exposición, defensa de... o malestar, frustración, lamento, queja, deseo de...), de manera que se incluya el tono o tratamiento que le da el autor: Lamento por la muerte de un ser querido.

- **No confundir el tema con el título**, por ejemplo, el tema “Efectos perjudiciales de la contaminación acústica” corresponde a un texto periodístico corresponde a un texto periodístico cuyo título es “El ruido mata”.

El resumen de un texto es la síntesis de su contenido fundamental. Responde a la pregunta: ¿qué dice el texto? sin especificar para qué ni con qué intención lo dice. Debe ser breve, completo y objetivo.

- Breve: **un solo párrafo** (de seis a ocho líneas aproximadamente para los textos que suelen aparecer en Selectividad).
- Completo: debe recoger el sentido y las **ideas o hechos principales**.
- Objetivo: **sin interpretaciones** o valoraciones personales.

Orientación y estrategias:

- Seleccionar todas las ideas principales y eliminar las secundarias, como los ejemplos, los datos, las descripciones, comentarios irrelevantes, etc.
- Agrupar ideas semejantes.
- Usar marcadores textuales que señalan la sucesión temporal, contraste, oposición, consecuencia, causa, ejemplificación.
- No iniciar el resumen con frases del tipo ***En este texto se narra... El texto dice que...***, sino entrando directamente en el contenido.
- No copiar fragmentos del texto original; escribir con palabras propias.
- Redactar en tercera persona, aun cuando el texto esté escrito en primera.
- No usar el lenguaje directo (le dijo: “te quiero”) ni indirecto (le dijo que le quería). En su lugar utilizar expresiones del tipo: se declararon su amor.
- Evitar la repetición de palabras o expresiones empleando sinónimos, hiperónimos, etc.

PREGUNTA 3: REALICE UN COMENTARIO CRÍTICO DEL TEXTO

El comentario crítico es, en realidad, la última etapa de un comentario de texto, por lo que para abordarlo se tendrá en cuenta la estructura, el tema y el resumen del texto propuesto. Si en las dos primeras preguntas se ha realizado un trabajo de lectura comprensiva y de síntesis de contenido. En el comentario, por tanto, se podrán explicar no solo aquellas cuestiones que no se desarrollaron suficientemente en las preguntas anteriores, sino también interpretar el sentido del texto, la intención de su autor, valorar su eficacia o dialogar con el mismo confrontando sus ideas con las propias.

Si decimos que todo texto da respuesta a una serie de preguntas, el comentario crítico consiste en explicarlas y ofrecer nuestras propias respuestas. Para ello es importante interpretar correctamente el sentido del texto, distinguiendo entre lo que se dice (su contenido) y lo que se quiere decir (su significado profundo o intención).

GUIÓN

1. Introducción (Debe ser breve: un solo párrafo, dos como mucho)

- 1.1. Localización. Si se trata de un texto literario, mencionar al autor y la generación literaria o escuela a la que pertenece. Si el texto es periodístico, aludir al diario en el que aparece y comentar lo que sepamos del autor (si es o no colaborador habitual, por ejemplo, o cuál es su estilo peculiar).
- 1.2. Alusión al contenido general y a la intención del autor. Esta información la extraemos brevemente del tema y el resumen.

2. Desarrollo (Párrafos centrales)

- 2.1. Valoración del tema
 - Valorar el tema desde criterios como la originalidad, el interés, la vigencia, la actualidad, la universalidad, etc., ¿Se trata de un tópico?
 - Observar, asimismo, el tratamiento que le da el autor: clásico, novedoso u original.
- 2.2. Valoración de la estructura
 - Determinar su claridad, su función, su originalidad, su eficacia, etc.
- 2.3. Interpretación y valoración del contenido
 - a) En los textos expositivo-argumentativos:
 - Interpretar las ideas del autor e identificar la tesis (que puede estar implícita o velada por la ironía, el sarcasmo o el sentido figurado).
 - Valorar la claridad en la exposición; la cantidad y calidad de los argumentos (¿son suficientes, convincentes, válidos, originales, incisivos, demagógicos, pueriles?) y la subjetividad del autor.
 - b) En los textos narrativos:
 - Interpretar los elementos de la narración: personajes, espacio, tiempo y narrador.
 - Valorar su significado y función
 - c) En los textos líricos:
 - Interpretar las ideas, metáforas, imágenes...
 - Valorar su significado y su función: su originalidad, su fuerza expresiva, etc.
 - d) En los textos dramáticos:
 - Interpretar los elementos del texto dramático: diálogo y acotaciones, personajes, espacio y tiempo.
 - Valorar su significado y función.
- 2.4. Interpretación y valoración de otros aspectos
 - El tono (irónico, paródico, humorístico, reflexivo, vehemente...).
 - El registro (formal o coloquial).
 - El estilo del autor (retórico, sencillo, pedante, elaborado...).
 - El ritmo (monótono, pausado, ágil, exaltado, acelerado, dinámico).
- 2.5. Valoración de la eficiencia del texto. De todo lo visto debe deducirse la eficacia del texto: ¿qué nos quiere decir el autor con el texto?, ¿cuál es su intención: entretener, divertir, educar, expresar una idea, un sentimiento, una emoción?, ¿un poco de todo?, ¿podemos decir que consigue su objetivo?, ¿nos conmueve, nos emociona?, ¿nos hace reflexionar o replantearnos algo?, ¿nos produce placer estético?
- 2.6. Opinión personal sobre el tema o temas tratados.

Se trata de «dialogar con el texto», de partir de él para, confrontando sus ideas con las propias, ofrecer nuestra opinión personal sobre los temas tratados.

 - a) Si el texto es expositivo-argumentativo:

– Señalar si estamos de acuerdo con las ideas del autor: ¿compartimos su tesis?, ¿estamos de acuerdo con todos sus argumentos?, ¿podemos aportar alguno nuevo para reforzarla?, ¿podemos matizar alguna de las argumentaciones? Si no estamos de acuerdo, ¿por qué no compartimos la tesis del autor?, ¿cuál es nuestra opinión personal sobre el asunto?, ¿qué argumentos podemos dar para defenderla?, ¿conocemos otras opiniones de interés sobre el tema? También es interesante señalar si, tras la lectura del texto, hemos modificado en algo nuestra opinión previa el tema o temas tratados.

Deben evitarse las expresiones “estoy de acuerdo”, “yo pienso” o “yo creo”; es mejor expresar directamente la opinión personal utilizando la tercera persona o incluso el modo interrogativo:

En lugar de “Yo creo que los inmigrantes tienen derecho a una vida digna”, mejor: “Los inmigrantes tienen derecho a una vida digna” o “¿No tenemos todos derecho a una vida digna?”

b) Si el texto es literario:

– ¿Qué podemos decir nosotros sobre el tema del texto?, ¿qué interés nos merece el mismo?, ¿compartirnos todas las ideas del texto o solo alguna?, ¿podemos relacionar el texto con alguna otra obra artística que trate el mismo tema?

3. Párrafo de conclusión y cierre Breve recapitulación de lo más importante expuesto anteriormente o cierre con alguna valoración personal de carácter general (por ejemplo: ¿el texto es representativo del autor o de su época?)

UD 2: Textos periodísticos. El artículo de opinión.

1. MODELOS DE COMENTARIOS RESUELTOS

“Llamada”

No había nadie en el bar salvo ellos dos, una pareja de adolescentes sentados frente a frente, bebiendo inocentes refrescos de naranja. En la mesa entre los vasos habían dejado abiertos los teléfonos móviles, que sonaban a veces y entonces él o ella se ponía a charlar alegremente con un ser ajeno e invisible mientras el otro se quedaba hierático. El chico estaba muy enamorado de la chica, pero era incapaz de manifestarle su pasión. Sólo se atrevía a mirarla con intensidad a los ojos y ella ya había captado las turbulencias del corazón de su amigo y también le amaba, pero no podía ayudarle en nada, debido a su extrema timidez. Hablaban de cosas anodinas, sin comprometerse en absoluto. Las palabras iban del uno al otro directamente a través de la vibración del aire sobre el mármol de la mesa. El chico necesitaba declarar su amor y la chica esperaba que lo hiciera ya de una vez, un sueño imposible, porque entre ellos había una barrera psicológica insalvable. Cualquier gesto o inflexión de voz, al estar sus rostros tan cerca, podía delatar un sentimiento íntimo y eso les llenaba de terror. Había media luz en el bar, el hilo musical vertía una melodía propicia y los labios de los enamorados permanecían a una mínima distancia infranqueable. El corazón de los adolescentes tiene hoy un compartimento más. Se compone de dos ventrículos, de dos aurículas y de un teléfono móvil, que también bombea sangre. De pronto, este joven tímido y enamorado tuvo una inspiración. Usó el móvil para hablar con la chica que tenía delante sin dejar de mirarla profundamente a los ojos. Cuando sonó la llamada la chica descolgó. La pareja comenzó a hablarse de forma descarnada como si fueran invisibles. Ninguno de los dos ignoraba que a través de los móviles su voz se convertía en ondas electromagnéticas, viajaba al espacio sideral y luego volvía para penetrar en el cerebro del otro. Brutalmente desinhibido el chico le dijo la amaba. La chica le contestó que todas las noches soñaba con él, pero sus expresiones de amor sin amarras tenían dos vehículos: una voz recorría el aire sobre la mesa del bar por medio de la vibración natural y sonaba terriblemente vulgar; la otra bajaba desde un satélite de la estratosfera cargada de libertad e imaginación. "Te amo, te amo"-le decía el chico. "Oigo dos voces a la vez, ¿a cuál de ellas debo creer?"- preguntó ella. El chico le dijo que creyera en el amor que a través de las ondas magnéticas le llegaba por la sangre hasta el corazón.

Manuel Vicent, El País (08/12/2002)

Indique el tema y escriba un resumen del texto.

- ✓ Preferencia de los jóvenes de hoy en día por el teléfono móvil como vía de comunicación sentimental.
- ✓ Importancia de las nuevas tecnologías en la comunicación afectiva entre los jóvenes.
- ✓ Necesidad que los jóvenes tienen de las nuevas tecnologías en su comunicación afectiva.

Resumen: En un bar dos adolescentes son incapaces de comunicarse su amor por timidez. Solo charlan libremente por el móvil con otras personas. Por eso al chico se le ocurre usar este medio consiguiendo que el mensaje amoroso fluya entre ellos eficazmente. En un momento ella duda porque no sabe qué voz seguir, si la que llega por el aire o la que procede del móvil, pero el joven le indica que escuche la llamada del amor.

Explique la organización de las ideas del texto

Se trata de un texto periodístico de opinión con estructura narrativa. La tesis del autor está contenida en la anécdota relatada que le sirve, por tanto, de argumento. La estructura responde a la clásica división tripartita de los textos narrativos, con una breve interrupción para la inserción de un comentario del autor, a modo de paréntesis interpretativo.

Primera parte: Presentación (desde el inicio hasta “hierático”). Presentación del lugar (el bar), los personajes (dos adolescentes) y la situación inicial: el móvil como elemento de comunicación fluida con terceras personas.

Segunda parte: Desarrollo (desde el punto anterior hasta “insalvable”). Por un lado, se procede a la descripción del sentimiento de amor mutuo y del conflicto: las dificultades con las que la pareja se encuentra para declararse cara a cara. Por otro, la explicación de las causas (timidez, indecisión...) y de las consecuencias (solo hablan de trivialidades y sienten ansiedad).

Tercera parte: Paréntesis interpretativo (“El corazón” (...) hasta “sangre”). Reflexión del autor sobre la incorporación del móvil en la comunicación adolescente. Con una idea preponderante que resulta muy interesante y es apenas perceptible: este aparato ya forma parte de la educación sentimental de los jóvenes.

Cuarta parte: Desenlace (desde “De pronto” hasta el final). Resolución del conflicto mediante el cambio de canal comunicativo (de ondas sonoras a ondas electromagnéticas) que se revela como mejor medio para la expresión de sentimientos.

Realice un comentario crítico del texto

Este texto es una columna de opinión firmada por el periodista y escritor Manuel Vicent, y publicada en el diario de tirada nacional *El País*. En el artículo, su autor aborda un tema de gran actualidad: la implantación de las nuevas tecnologías en la comunicación entre los jóvenes. Para ello emplea una estructura básicamente narrativa, ya que se cuenta una anécdota que sirve de pretexto para la reflexión. A su vez, utiliza un registro lingüístico formal y un vocabulario preciso y sobrio, propio de un estilo narrativo casi periodístico, sin abandonar el lenguaje literario tan característico del autor. Si valoramos el tema, comprobamos que la crítica al uso indiscriminado de las nuevas tecnologías es un asunto muy recurrente en los medios de comunicación; sin embargo, el enfoque de Vicent es novedoso, y muy creativo, porque realmente hasta el desenlace del texto, no nos damos cuenta de las verdaderas intenciones del autor: para un enamorado joven en apuros nada mejor que un móvil con saldo y en perfecto estado de funcionamiento. Con buena dosis de ironía y –queremos pensar– no menos de exageración, Vicent nos presenta a una pareja de jóvenes que, pese a lo propicio de la situación –solos en un bar–, no se atreven a declararse su amor cara a cara. Los enamorados acabarán hablándose a través del teléfono móvil, desenlace algo paródico con el que el autor consigue implicar eficazmente a un lector que acabará, probablemente, compartiendo con el articulista su sorpresa ante tal fracaso comunicativo. El artículo de Vicent se vertebra en la oposición que se establece entre la juventud educada en las nuevas tecnologías y –digámoslo así– sus mayores. Dicha fractura social está simbolizada en el texto por el contraste que se da entre dos canales de comunicación diferentes: el aire –canal natural por el que el mensaje viaja directamente entre emisor y receptor– y el teléfono móvil –canal artificial–. Lo interesante del texto, y lo que hace original este recurrente tema del abuso de las tecnologías

entre los jóvenes, es precisamente el hecho de que para los protagonistas de la historia el teléfono móvil resulta ser, paradójicamente, el medio más “natural” de comunicación de sentimientos. Dado el carácter narrativo de la anécdota que nos cuenta Vicent, podríamos preguntarnos qué hace de este texto un artículo de opinión –texto de perfil expositivo-argumentativo- y dónde podemos encontrar dicha opinión. Lo primero que vamos a señalar es que no hay en este artículo una tesis explícita del autor sobre el tema tratado. Sin embargo, estaremos de acuerdo en que tras su lectura el lector tiene bastantes pistas al respecto. Así, no cabe duda de que el texto posee características que nos permite hablar de subjetividad y percibimos en él un tono paródico imprescindible para entender su sentido y acercarnos a la intención del autor. En primer lugar, la exageración con la que se describe la escena la inclina – más que hacia el lado de anécdotas reales- hacia el de los vaticinios –algo así como: a situaciones como esta puede conducirles a los jóvenes su dependencia excesiva de los móviles-. En segundo lugar, podemos señalar el humor y la ironía, que confieren al texto un tono de crítica desenfadada. Por último, hay una digresión donde leemos la metafórica e hiperbólica opinión del columnista, quien identifica el teléfono como “nuevo ventrículo que tiene el corazón del adolescente”, aludiendo al abuso que la juventud hace de este aparato. De este modo, consideramos que la propia forma del texto -su tono paródico, su tendencia a la exageración, su ironía- conduce más a un toque de atención que a una crítica directa. Amenazar a los jóvenes con que van a convertirse de pronto en máquinas no parece que sea el camino para tratar el asunto. La línea argumentativa de Vicent –que sin duda comparte buena parte de la sociedad- ha llevado a algunos a opiniones mucho más apocalípticas y a tratamientos mucho menos desenfadados y más crispados que el empleado en este texto. Pensemos, por ejemplo, en los escritos que proliferaron hace unos años ante Second Life y el mundo virtual que prometía. En aquel momento, no pocos autores se llevaron la mano a la cabeza, mostraron su horror y auguraron la desaparición de la comunicación directa entre las personas y su inevitable sustitución por la comunicación artificial. Pero el tiempo fue pasando y hoy apenas se sabe nada de aquel agente exterminador del cuerpo a cuerpo. No obstante, lo cierto es que cada vez es más indiscriminado, y especialmente entre la juventud, el uso de las nuevas tecnologías, y no es difícil compartir la opinión generalizada de que abusan de los móviles, de Internet, de las redes sociales... Aunque también es cierto que ese abuso no es exclusivo de este sector de la sociedad pues no hay un perfil de edad claro para las adicciones a Internet, los delitos amparados en el anonimato cibernético y un triste largo etcétera de abusos tecnológicos... Es verdad que vivimos en una sociedad con mayor presencia de redes sociales virtuales que reales, y donde nos resulta más fácil entablar una conversación con un desconocido por el chat que con nuestro vecino. Pero ¿de verdad estas modas tecnológicas – ahora el Messenger, ahora el tuenti, ahora el twitter- sustituirán a la comunicación directa? No parece probable. Así que mejor pensar que la pareja de la escena que nos describe Vicent, una vez traspasada la frontera de la amistad a la del amor, saldrán juntos del local y, dejando a sus celestinescos compañeros tecnológicos encima de la mesa, emprenderán un camino más real y verdadero que, sembrado de inquietudes y plagado de satisfacciones, nos recuerde al palpito de la vida misma.

“Mujeres de hoy”

Si un marciano hubiera visitado España durante el pasado verano, habría concluido que aquí las mujeres mueren a mano de sus antiguas parejas y los hombres corneados en festejos populares. De alguna manera, todos ellos víctimas de la tradición. Los casos de mujeres asesinadas, que compartimos por desgracia con la mayoría de países del mundo, tienen causas profundas que solo un esfuerzo constante podrá desactivar. Sigue persistiendo una visión del amor que desde las ideas de posesión y fidelidad extrema conduce hacia la violencia machista. Nadie quiere ver la estrecha correlación que se perpetúa entre la mujer amenazada por sus exparejas y esa idea malsana de las relaciones sentimentales que se promociona desde el cotilleo y la mal llamada información del corazón. Nada hay tan penoso y peligroso como que los demás se inmiscuyan en las relaciones íntimas de otros, pero aún es peor si lo hacen asumiendo valores que hablan de traiciones, venganzas, rencor, engaño y sumisión.

Sacudirnos esa pesada carga no va a ser fácil. La idea de renuncia por amor sigue asentada en el imaginario colectivo y no han faltado las portadas que tergiversaban la relación de Sara Carbonero con el portero Iker Casillas y su desplazamiento a Oporto con el concepto de esposa que renuncia a todo por amor. Error garrafal de interpretación que volvimos a apreciar cuando un torero se deshacía en elogios hacia su pareja, que había permanecido serena y generosa al pie de su cama mientras él se recuperaba de una cogida, y resumía esta actitud con un elogio envenenado: “Es una mujer como las de antes”. La desgracia es que por mujer como las de antes no se entiende a las valientes y corajudas que se rebelaron contra la dictadura varonil, los paternalismos, el celo sometedor, la violencia y los prejuicios sociales y religiosos, sino que se pretende elogiar la resignación, la sumisión y la autoanulación.

Las mujeres no pueden seguir emprendiendo un viaje de alto riesgo cuando inician una relación sentimental. No pueden ser esclavas, ni ellas ni sus hijos, de las alteraciones del ego de sus parejas. Y para eso, el esfuerzo social debe emprender un camino completamente divergente al establecido. No son los valores antiguos quienes vendrán a rescatar a la mujer de la amenaza de los criminales, sino la aceptación de la libertad, el libre albedrío, la individualidad y el respeto a la autonomía personal. No hay que seguir soñando con cazar esposas como las de antes, sino respetar a personas como las de hoy.

David Trueba, El País (15/09/2015)

1. TEMA

- a) La reivindicación del nuevo rol de la mujer en nuestra sociedad y la necesidad de superar viejos estereotipos machistas.
- b) Las causas culturales de la violencia de género: tradiciones que someten a las mujeres.
- c) La necesidad de que la sociedad acepte que las mujeres han cambiado, para poner fin a la violencia de género.

2. RESUMEN

La sociedad debe hacer un esfuerzo conjunto para acabar con la violencia de género. Las causas que explican esta pervivencia del machismo están relacionadas con una idea del amor basada en la posesión y la sumisión, así como en unos valores tradicionales que atentan

contra la autonomía individual de la mujer. Superar estos prejuicios y estereotipos es imprescindible para que las mujeres puedan vivir con dignidad una relación sentimental.

3. ESTRUCTURA

Este artículo de opinión de carácter expositivo-argumentativo se halla dividido en su estructura externa en tres párrafos. En cuanto a su estructura interna, observamos que posee una estructura encuadrada, dado que la tesis aparece al principio y al final del texto. Podemos además, diferenciar tres partes:

La primera parte (el primer párrafo) sirve como planteamiento general y como **presentación de la tesis** o idea principal que defiende el autor: las mujeres son víctimas de la tradición. A su vez, menciona las **causas culturales del machismo**. Por una parte, el concepto del amor como posesión y fidelidad extrema, y por otra parte, el perjudicial “cotilleo” o prensa rosa.

La segunda parte (el segundo párrafo) forma parte del cuerpo de la argumentación; aquí lo que encontramos son **dos ejemplos** que ilustran la postura del periodista: el ejemplo del mundo del fútbol, y el ejemplo del mundo del toreo.

La tercera parte (el último párrafo) es la **conclusión o cierre**; aquí se **retoma la tesis** ya sugerida al comienzo, y el periodista expone claramente sus ideas: las viejas tradiciones deben superarse para respetar plenamente a las mujeres de la actualidad.

4. COMENTARIO CRÍTICO

Este texto es un artículo de opinión escrito por el periodista y cineasta David Trueba, publicado en el diario de tirada nacional *El País* el 15 de septiembre de 2015. En el artículo se trata un tema de gran vigencia en la actualidad: la violencia de género y el papel de la mujer en nuestra sociedad.

La postura del periodista es claramente subjetiva, y se muestra en contra de las viejas tradiciones y estereotipos que relegan a la mujer a un plano secundario, obligadas a ser sumisas y resignadas.

La crítica del autor se extiende a diversos sectores de la sociedad: el fútbol, los toros o la prensa del corazón. En este último caso, censura y califica de “penoso y peligroso” el hecho de que los demás se inmiscuyan en la vida privada de las personas, más aún si lo hacen asumiendo valores como la “traición”, “la venganza” o “la sumisión”.

El eterno dilema de la tradición frente a la modernidad, se aborda aquí desde un planteamiento novedoso: David Trueba no sugiere eliminar sin más los valores tradicionales, sino que propone revisarlos desde otro punto de vista. Cuando critica las desafortunadas declaraciones del torero que se refería a su esposa como “Es una mujer como las de antes”, entiende que deberíamos replantearnos quiénes son esas mujeres de antes. Mejor habría que pensar en esas otras mujeres que hicieron historia: las valientes, las que se rebelaron contra el poder del hombre, las que consiguieron el voto o las que conquistaron la universidad.

No obstante, a lo largo de todo el texto parece que observamos un rechazo tal vez injustificado a “los valores antiguos”. También los hombres son víctimas de la tradición cuando

menciona los casos de accidentes sufridos en festejos taurinos. Y también son víctimas cuando aceptan esas imposiciones de la cultura machista.

En cuanto a la violencia de género, la conclusión es irrefutable: todos debemos rechazarla, perseguirla y condenarla. Es inadmisibles que 54 mujeres perdieran la vida el pasado año a manos de sus parejas, y que 42 menores se vieran afectados directamente por este hecho. Influidos o no por los cambios que está experimentando la sociedad de nuestro país en las últimas décadas, no existe ningún tipo de justificación para el ejercicio de la violencia.

La violencia doméstica sabemos que se desarrolla en un contexto cultural patriarcal, donde el control y sometimiento de la mujer, especialmente dentro de las relaciones de pareja, ha sido no solamente tolerado, sino legitimado. Y es en ese punto donde todos debemos poner freno. Cualquiera persona tiene derecho a decidir libremente cuando poner fin a una relación, y es lamentable que puedan influir en esa decisión, factores como el temor a ser juzgada por familiares o amigos, la dificultad de hacer frente a una hipoteca, o peor aún: el miedo a las represalias de su pareja. Las instituciones, los gobiernos y cada uno de nosotros debemos comprometernos y ofrecer ayuda para que esto no suceda. Los valores y las tradiciones deben ajustarse a los cambios que experimenta una sociedad, y deben dar respuesta a las necesidades de sus ciudadanos.

Ahora bien, tradición no debe ser sinónimo de anquilosamiento. Tradición también es cohesión, identidad, familia, gastronomía o patrimonio artístico. Por ello, tal vez la solución sea seleccionar lo positivo de las tradiciones, rechazar lo perjudicial y enriquecerlas con nuevas aportaciones. Crear un código de valores con lo mejor del pasado y del presente, válido para las nuevas sociedades del siglo XXI.

2. TEXTOS PARA COMENTAR

“Los árboles que no dejan ver la belleza”

Hace unos meses, el fotógrafo Belal Khaled estafó a uno de sus vecinos gazatíes comprándole por 175 dólares un mural que Banksy había pintado en la puerta de su casa durante un viaje a Palestina. El vendedor, ignorante y seguramente pobre, con la vivienda al parecer destruida por las bombas israelíes, aceptó sin rechistar la propuesta, e incluso tal vez imaginó que el estafador era él. El *banksy* puede valer cientos de miles de dólares, pero el secreto de la estafa consistía en ofrecer muy poco, pues si Khaled hubiera prometido dos o tres mil dólares – manteniendo un beneficio aún descomunal–, el comprador habría sospechado y se habría echado a perder el engaño.

En 2007, el diario *The Washington Post* hizo un experimento malévolo. Le pidió al violinista Joshua Bell, uno de los más reputados del mundo, con un caché exorbitante, cuyas actuaciones en los mejores teatros del mundo no estaban al alcance de cualquiera, que se convirtiera durante una hora en músico callejero. Joshua Bell aceptó el reto, se puso una gorra de béisbol, cogió su Stradivarius y se plantó en una estación del metro de Washington para interpretar piezas de Bach o el *Ave María* de Schubert. Recaudó algo menos de 33 dólares, y sólo siete personas se detuvieron durante unos instantes para escucharle con atención.

La cuestión que se planteaba el periódico con el juego era la siguiente: “¿Es capaz la belleza de llamar la atención en un contexto banal y en un momento inapropiado?”. Pero podríamos reformularla más ácidamente: “¿Somos capaces de distinguir la belleza si ninguna *autoridad* nos advierte de que es bella?”.

Félix Ovejero indaga sobre éste y otros rompecabezas estéticos en *El compromiso del creador* (Galaxia Gutenberg), donde asegura que una de las cuestiones que traen de cabeza a los filósofos del arte es la de “los *fakes*, esas obras que, después de descubrirse el verdadero autor, pierden todo su valor, sin que nada en ellas haya cambiado, y que, naturalmente, son excluidas inmediatamente del museo”. ¿Qué ocurriría si de repente descubriéramos por algún documento escondido e irrefutable que *Las Meninas* lo pintó un discípulo menor de Velázquez o que Puccini plagió la melodía del *Vissi d'arte* de una opereta mediocre?

La mercantilización del arte y el ensalzamiento de la democracia cultural nos llevan a laberintos fascinantes que muchas veces pueden ser ilustrados con historias divertidas. El propio Ovejero cuenta en su libro una de ellas, protagonizada por el pícaro González-Ruano, que organizó en París una exposición con cuadros falsos de Giorgio de Chirico sin imaginar que el pintor visitaría la ciudad en esos días. Asustado por la posibilidad de ser descubierto, y haciendo de la necesidad virtud, se fue a ver a De Chirico y le rogó que acudiera a la muestra para certificar que los cuadros eran auténticos, porque tenía miedo de que le hubieran colado

alguna falsificación y no quería ser cómplice del engaño. De Chirico fue en efecto a la exposición y sólo desautorizó tres o cuatro cuadros de todos los expuestos.

¿Lo sublime se encuentra en el fondo del corazón humano, en la glándula pineal, en la tradición canónica, en la magistratura de los *popes* culturales o en el precio dinerario de las obras de arte? ¿Nos conmueve la belleza que encontramos mientras viajamos en el metro o sólo la que trae certificado de calidad y denominación de origen, convenientemente etiquetada? Si al abrir la puerta de nuestra casa viéramos un *banksy*, ¿sentiríamos algo, una emoción distinta que no fuera la codicia? El novelista Miguel Ángel Hernández, que es profesor de arte y en *Intento de escapada* (Anagrama) reflexionaba sobre los límites del hecho artístico, lo tiene claro: “El valor de las obras acaba condicionando la experiencia que tenemos de ellas. No creo en la pureza interior; incluso allí opera lo social. La emoción nunca es ingenua”.

Luisgé Martín, *El País*, (08/09/2015)

El “burkini” de Bernarda Alba

“Nos hundiremos todas en un mar de luto”, dice Bernarda Alba cuando se suicida su hija menor. No sufre gran cosa por la muerte de Adela. Le preocupa lo que se van a poner. *La casa de Bernarda Alba* es una implacable alegoría sobre el estatus de la mujer española hace un siglo, cuando la preocupación social y cultural se centra en el cuerpo de ellas. Hay que salvaguardarlo de sus deseos naturales, del apetito de los hombres y de las habladurías de los demás.

Así era en España antes. Así es hoy para muchas mujeres musulmanas, aunque no para todas. Cualquiera que pasee por el barrio musulmán de una ciudad china, percibe que ni las mujeres llevan la cabeza cubierta ni se les pone cara de pecadoras por ello. En cambio, de las mujeres musulmanas de Oriente Próximo, el Magreb y el Golfo, sólo tenemos noticia cuando se discute públicamente de lo que llevan sobre su cabeza, nunca sobre lo que tienen dentro, como ha señalado la escritora egipcia Mona Eltahawy.

Ha vuelto a ocurrir este verano, con la polémica del *burkini* en Francia y con la decisión de la CDU-CSU alemana de restringir la vestimenta que oculta el rostro en ciertos espacios públicos. Se trata de una polémica recurrente, aunque un argumento cobra fuerza últimamente de forma preocupante: el de la libertad. Al afirmar que las mujeres musulmanas deciden libremente si se ponen o no el *burka*, el *niqab* o el *hiyab*, se busca vincular un evidente signo de opresión femenina con la libertad. Muchos dirán que no es un signo de opresión femenina, sino un símbolo religioso. Pero resulta que sólo lo llevan las mujeres, mientras los hombres están libres de ello, incluso los más píos. Si sólo fuera religioso, se establecería para todos, como la obligación de rezar mirando a La Meca, que no distingue de sexos.

Además de ser una exigencia sexista, cubrirse la cara tiene en Europa unas connotaciones precisas. En nuestra imaginación cultural, quienes ocultan su rostro son bandidos, salteadores de caminos, atracadores, terroristas... Cuando no está relacionado con la violencia o el delito, taparse el rostro sólo obliga a las mujeres y se asocia a la pureza sexual y a la prohibición de disponer del cuerpo propio. ¿Qué podrían hacer las mentes bienpensantes para ver algo positivo en un rostro cubierto y así no darle más vueltas al asunto? Vincularlo a uno de nuestros valores primordiales: la libertad. De ahí el esfuerzo por reivindicar lo ufanas que muchas musulmanas se cubren la cara: para que olvidemos sus connotaciones opresivas. Sin embargo, afirmar que las mujeres musulmanas en ciertos países deciden con libertad, equivale a decir que en la España de Bernarda Alba una mujer podía elegir guardar luto o no cuando su hermana se acababa de suicidar. No es más que un modo de sublimar la opresión.

Las investigaciones de Dan Ariely y Daniel Kahneman sobre los procesos cognitivos en la toma de decisiones nos han revelado como algo menos racionales y menos libres de lo que solemos creer. Una forma poderosa en que tomamos decisiones que creemos libres atañe a la forma en que éstas se nos presentan. Son los mecanismos llamados *opt-out* (salirse de la corriente) y *opt-in* (quedarse en ella). ¿Cómo saber si en la España de hoy una mujer viste de luto libremente? Muy sencillo, hacerlo es un *opt-in*: no se trata ya de una obligación social. Quien lo hace no se expone a la crítica ni a la marginación. Es una decisión libre y personal.

En cambio, en la España de Bernarda Alba, eludir el luto era un *opt-out*: no hacerlo implicaba desobedecer las normas, con los riesgos que ello conllevaba. Algo parecido puede decirse de los *burkas* y los *burkinis*. Para muchas mujeres musulmanas, es un *opt-out*: descubrirse las llevaría a enfrentarse a su familia, arriesgarse a no tener marido nunca. Es un precio demasiado alto a cambio de esa cosa difusa llamada libertad, un valor crucial en nuestra cultura pero no en la suya.

Sigamos discutiendo cómo encajar en nuestra sociedad esa costumbre extraña de cubrirse la cara, pero sin degradar la verdadera libertad en el proceso. Debataremos sobre la libertad de las mujeres musulmanas, no en relación a su atuendo, sino a sus derechos. Y pensemos en cuántas, sin que se oiga fuera de su casa, dicen algo alegre, como la hija menor de Bernarda Alba poco antes de suicidarse: "Mañana me pondré mi vestido verde e iré a pasear por la calle".

Irene Lozano, *El País* (24/08/2016)

“Siempre los pobres”

Y los incautos también. Y quienes creyeron aprovecharse de unas supuestas ventajas. Y quienes creen que es eterna la siesta del tigre. Pero, más que nadie, los pobres. El agua no es asesina, ni la lluvia es un pelotón de fusilamientos indiscriminados. Es que nos metemos en sus terrenos, creemos que podemos convivir con las ramblas crecidas, sólo porque en verano las vemos secas. El agua es un animal con memoria, y cuando llueve, ese animal busca sus sitios, su cama, su recreo. No es nuevo. No acaba de crearse el mundo, para que nos asombremos de lo que es capaz de expropiar una temporada de lluvias incesantes. Hay canallas que han ofrecido suelos para construir, sabedores de que estaban vendiendo la finca de otro, del agua, aunque no haya escrituras más que en los cajones de las estadísticas pluviométricas. Hay mucho canalla que donde pone el ojo pone la oportunidad de ganancia, aunque para ello tenga que engañar a familias que no pueden comprar suelo en otro sitio, o que necesitan comprarlo como rústico para levantar sin papeles unas viviendas que acabarán engullidas por las aguas.

Siempre los pobres. Los golpes del agua rara vez son en los palacios de arañas y tapices; los golpes del agua son en los bajíos donde hizo un alto la necesidad. Hay pueblos y ciudades mal gestionados, cierto, que no pensaron, al trazar algunas calles, algunos polígonos o algunas urbanizaciones, que tiraban líneas y dejaban firmas sobre pantanos dormidos, latentes. Culpables son, responsables subsidiarios de cuantas desgracias acarrearón sus despropósitos, su ligereza o su desconocimiento. Las imágenes de la tragedia de las aguas siempre enfocan zonas de pobres que no tuvieron para construir con más seguridad, o trazos urbanos pensados con los codos de los pies, o licencias que se dieron sin saber -o sabiendo- lo que se hacía. Siempre los pobres: una casa bajo las aguas, una familia bajo el techo del cielo, una esperanza naufragando por la desesperación a la espera de un salvavidas oficial. No son las aguas, no es la lluvia. Somos nosotros, nuestra locura, nuestro desconocimiento, nuestra ambición por ganar más, nuestra condición de personas que no pueden aspirar más que a lo que les dejen. Si lloviera así cada seis meses, todos respetaríamos los sitios del agua. Pero nos metemos en sus terrenos como en una ganadería de rayos que sestearan. Y siempre, siempre, los pobres. Siempre.

Antonio García Barbeito, ABC (22/02/2010)

UD 3: El género narrativo. Pío Baroja y *El árbol de la ciencia*.

1. TEORÍA BÁSICA SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA

Datos biográficos

Pío Baroja (1872-1956) nació en San Sebastián y vivió, durante casi toda su vida, en Madrid. Allí estudió Medicina y se doctoró con una tesis sobre El dolor. Su ejercicio como médico fue breve, en Cestona. Vuelve a Madrid donde entra en contacto con escritores como Azorín, Maeztu, que le llevan a entregarse a la literatura, su gran vocación.

Publica sus primeros libros en 1900 tras una serie de colaboraciones en diarios y revistas. Sigue una etapa de intensa labor que conjuga con viajes por España y Europa. En 1911 publica *El árbol de la ciencia*. Hasta entonces había publicado ya, además de cuentos, artículos y ensayos, diecisiete novelas que constituyen lo más importante de su producción. Su fama se consolida y su vida se consagra a escribir volviéndose cada vez más sedentaria. En 1935 ingresa en la Real Academia. Durante la Guerra Civil pasa a Francia, pero en 1940 se instala de nuevo en Madrid. Muere en 1956.

Personalidad

Fue un solitario; él mismo (en *Juventud, egolatría*) se incluye entre quienes están, en cierto modo, "enfermos" por tener más sensibilidad de la necesaria. Más adelante insiste en esto desde otro ángulo: sabido es que su timidez y su espíritu de independencia, más aún que su misoginia, le hicieron rechazar el matrimonio, a la vez que fustigaba el recurso a la prostitución. Optó por una auto-represión a la que él mismo atribuye un "desequilibrio" y un talante de "hombre rabioso". Todo esto se plasma en un radical pesimismo sobre el hombre y el mundo: "la vida es esto, crueldad, ingratitud, inconsciencia, desdén de la fuerza por la debilidad", para él el hombre era egoísta, cruel y brutal. Y sin embargo, Baroja escondía otra cara más oculta, la de un hombre compasivo y tierno con los desvalidos y marginados, un sentimental necesitado de cariño, hipersensible ante el dolor y la injusticia que sentía una inmensa ternura por los seres desvalidos o marginados. Así se observa continuamente en su obra. Le caracteriza además una absoluta sinceridad: Baroja no quiere engañar ni engañarse (ya hemos visto cómo habla de sí mismo). Tal fue el código moral que aplicó hasta la exasperación, de ahí la fama de hosco y de individualista intratable que tuvo entre quienes no supieron ver el fondo desolado de su alma.

Ideología

La ideología de Baroja hay que considerarla de forma inseparable de su temperamento. Las ideas sobre el hombre y el mundo que se desprenden de sus obras se inscriben a la perfección en la línea del pesimismo existencial.

Es característico de Baroja su radical escepticismo religioso, social, económico. Llegaría a decir: "No existe verdad política y social. La misma verdad científica, matemática, está en entredicho, y si la Geometría puede tambalearse sobre las bases sólidas de Euclides, ¿qué no les podrá pasar a los dogmas éticos de la sociedad?". Son palabras reveladoras del desvalimiento espiritual propio de la crisis de principios de siglo.

Para Baroja el mundo carece de sentido, la vida le parece absurda y no alberga ninguna confianza en el hombre. Esta concepción hunde sus raíces en Schopenhauer, el filósofo más leído y admirado por Baroja, y se refleja en sus obras y personajes.

Su ideología política está marcada por el mismo escepticismo. Pese a sus contactos juveniles con el anarquismo, lo que realmente le atraía del mismo era la rebeldía, el impulso demoleedor de la sociedad establecida. Rechazaba el comunismo, el socialismo y la democracia y pronto se encerró en un radical escepticismo y llegó a proclamarse partidario de una dictadura inteligente. En medio de estas ideas tan contradictorias, quizá la definición más apropiada sería la de "liberal radical". Volvemos a su individualismo y a su nula confianza en un mundo mejor. De su sedicente anarquismo sólo queda la postura iconoclasta. De ahí que sus personajes preferidos sean los inconformistas.

Estilo

Pío Baroja afirmaba que la novela era una especie de cajón de sastre en el que todo cabía; que no era necesario un planteamiento previo, sino que lo más importante era la naturalidad conseguida mediante la espontaneidad a la hora de escribir. Esta es la impresión superficial que producen muchas de sus novelas: episodios y acontecimientos puestos unos detrás de otros, anécdotas, divagaciones y digresiones, multitud de personajes ocasionales. En realidad, no era tan espontáneo como él afirmaba; sí se preocupaba de la construcción narrativa y, en general sus novelas tienen una sutil línea estructural, de características muy sui generis.

La técnica narrativa de Baroja es sobre todo realista, basada en la observación de ambientes, situaciones y personajes de la vida real, pero vistos a través del particular subjetivismo del autor, lo que confiere a su obra un carácter impresionista.

En cuanto a los personajes, los protagonistas, sobria pero certeramente delineados, suelen ser seres marginales o enfrentados a la sociedad, a veces, cargados de frustración y otros lanzados a la acción. Como ya hemos dicho, las novelas de Baroja están pobladas por multitud de personajes secundarios, apenas caracterizados, que entran y salen sin previo aviso, pero que aportan con su presencia la misma impresión de variedad que se encuentra en la vida.

Se le ha criticado su estilo, a veces desaliñado o descuidado e incluso incorrecto. La verdad es que posee - con algún altibajo no significativo - una prosa clara, sencilla y espontánea, antirretórica, como era el ideal de todos los miembros de su generación, con abundancia de frases cortas y muy expresivas. Hay que destacar las descripciones líricas con las que Baroja, frecuentemente, remata largos pasajes narrativos y en las que condensa brevemente el ambiente y la impresión de lo narrado.

Obra

Pío Baroja fue el más importante novelista contemporáneo por sus extraordinarias dotes de narrador. Su influencia posterior ha sido enorme y los novelistas de la posguerra siempre le reconocieron como su maestro. Fue un escritor fecundísimo. Sus novelas son más de sesenta. Él mismo agrupó muchas de sus novelas en trilogías (34), pero estas clasificaciones, con alguna excepción, frecuentemente carecen de relación entre las obras que las integran. Hay que destacar las distintas trilogías:

- **Tierra Vasca** formada por **La casa de Aizgorri** (1900), el **Mayorazgo de Labraz** (1903) y **Zalacaín el aventurero** (1909). Esta última es un ejemplo de la novel de acción de Baroja. Narra, animada y ágilmente, la vida del vasco Martín Zalacaín: su infancia y aprendizaje para la vida, las trepidantes aventuras de contrabandista, su antagonismo con Carlos Ohando, el amor y la muerte trágica, todavía joven, y el halo de héroe popular creado en torno suyo.

- **La lucha por la vida: La busca** (1904), **Mala hierba** (1904) y **Aurora Roja** (1905). La primera es para muchos la obra más intensa del autor: Cuenta la historia de un muchacho, Manuel, que, venido de un pueblo a Madrid, va pasando por diversos ambientes y oficios hasta terminar en los suburbios de la ciudad, entre mendigos, golfos y vagos, al borde de la delincuencia. Baroja, con intención social testimonial, pinta descarnada y sombríamente, las clases medias bajas y, particularmente, los estratos más miserables de la sociedad madrileña de finales y comienzos de siglo: cuadros de ambiente, tipos de

toda calaña - pícaros, prostitutas, criminales, proletarios - , la mendicidad y la miseria; y en medio, Manuel, que por su falta de voluntad y por la total desorganización social, se va degradando cada vez más, aunque no definitivamente, en la difícil lucha por la vida.

- **La raza:** A ella pertenece **El árbol de la ciencia**, **La dama errante** y **La ciudad de la niebla**.

El árbol de la ciencia es una novela típicamente noventayochista, en cuanto que refleja la crisis existencialista vital del inadaptado protagonista, Andrés Hurtado, sus disquisiciones pesimistas, las dolorosas experiencias que le conducen al suicidio, le dan pie a Baroja para realizar una feroz crítica de la sociedad española de su tiempo. En esta novela hay abundantes aspectos de la vida del propio Baroja.

Argumento

Andrés Hurtado es un joven estudiante de Medicina de finales del siglo XIX. Aunque ha llegado a la universidad con muchísimas ganas de aprender, pronto se desilusiona al comprobar el deplorable estado de la universidad española. Entabla relaciones de amistad con Aracil, Montaner, Lulú... y, al acabar la carrera, pasa dos meses en un pequeño pueblo de Burgos como médico sustituto. De vuelta a Madrid, mantiene con su tío Iturrioz largas conversaciones sobre la sociedad, la ciencia y la filosofía. Es destinado como médico al pueblo manchego de Alcolea del Campo, donde es testigo de la ignorancia, del caciquismo y del egoísmo que presiden las relaciones sociales. Se desilusiona nuevamente y decide regresar a Madrid, ciudad en la que ejerce como médico de Higiene. Su relación profesional con los pacientes no hace sino aumentar su pesimismo vital. Finalmente, decide casarse con Lulú, pero su vida matrimonial se verá marcada por una serie de trágicos acontecimientos.

Novela autobiográfica

Se podría decir que *El árbol de la ciencia* es una novela casi autobiográfica de la juventud de su autor (entre 1887 y 1896), ya que son muchos los elementos coincidentes entre la vida de Andrés Hurtado y la de Pío Baroja; por ejemplo, la vida universitaria, sus amigos, la muerte del hermano Luis (Baroja perdió también a su hermano Darío), el ejercicio de la medicina en el pueblo (Alcolea-Cestona) y el enfrentamiento con el médico titular, las conversaciones con el tío Iturrioz (contrafigura de un tío de Baroja llamado Justo Goñi), etc. Y, además, en el reflejo de las ideas filosóficas que Baroja leyó en Kant, Nietzsche y Schopenhauer, principalmente. No es autobiográfica, en cambio, ni en el casamiento de Andrés ni en su triste final. Como apunta Sergio Beser, "la figura de Andrés Hurtado es fundamentalmente resultado de la integración de tres líneas confluyentes –vida del autor, testimonio generacional y pensamiento de Schopenhauer-, correspondientes a vivencias, actitudes, pensamientos o incidencias biográficas de Baroja" (*El árbol de la ciencia*. Pío Baroja, ed. Laia, 1983, pág. 87).

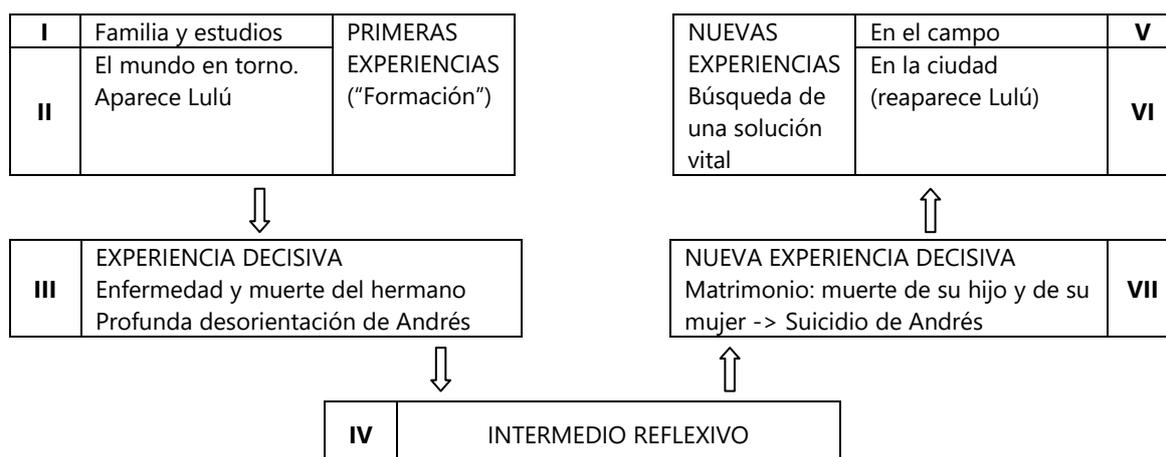
La trama central: historia de una desorientación existencial

- Novela de aprendizaje: desarrolla la vida de Andrés Hurtado, un personaje perdido en un mundo absurdo y en medio de circunstancias adversas que constituirán una sucesión de desencuentros.
- El ambiente familiar lo convierte en un muchacho reconcentrado y triste.
- Se siente solo, abandonado, con un vacío en el alma.
- Siente una sed de conocimiento, espoleado por la necesidad de encontrar una orientación, algo que dé sentido a su vida.
- Los estudios no colman tal ansia: la universidad y la ciencia españolas se hallan en un estado lamentable.
- Su contacto con los enfermos de los hospitales y su descubrimiento de miserias y crueldades, constituyen un nuevo motivo de "depresión".
- También agudizan su exaltación humanitaria, pero políticamente se debate entre un radicalismo revolucionario utópico y el sentimiento de la inanidad de todo.
- Al margen de sus estudios descubre nuevas lacras como las que rodean a Lulú, la mujer que habrá de ocupar un puesto esencial en su vida.
- La muerte de su hermano, Luis, que se suma a todo como un hecho decisivo que le conduce al escepticismo ante la ciencia y a las más negras ideas sobre la vida.

- Se consume así, en lo fundamental, la educación del protagonista.
- Las etapas posteriores de su vida constituyen callejones sin salida:
 - El ambiente deforme del pueblo en donde comienza a ejercer como médico le produce un “malestar físico”.
 - Madrid, a donde vuelve, es un “pantano” habitado por “la misma angustia”.

Estructura

- ✓ **Estructura externa:** El árbol de la ciencia se compone de siete partes que suman 53 capítulos de extensión generalmente breve:
- ✓ Primera parte: 11 capítulos
- ✓ Segunda parte: 9 capítulos
- ✓ Tercera parte: 5 capítulos
- ✓ Cuarta parte: 5 capítulos
- ✓ Quinta parte: 10 capítulos
- ✓ Sexta parte: 9 capítulos
- ✓ Séptima parte: 4 capítulos
- ✓ **Estructura interna:** la obra puede dividirse en dos partes o etapas de la vida del protagonista, separadas por un intermedio reflexivo (la parte IV)



Ambientes

Un hormigueante mundillo se mueve en unos medios que Baroja traza admirablemente. Le bastan muy pocos rasgos para darnos impresiones vivísimas. Abundan los cuadros imborrables: el «rincón» de Andrés y lo que se ve desde su ventana, los cafés cantantes, la sala de disección, los hospitales, la casa de las Minglanillas...

Es notable su maestría para el paisaje, sin que necesite acudir a descripciones detenidas a la manera de los realistas del XIX. Por ejemplo, es difícil dar con mayor economía de medios una «impresión» tan viva de la atmósfera levantina como la que nos dan las páginas sobre el pueblecito valenciano, la casa, el huerto... No menos viva e «impresionista» es la pintura del pueblo manchego: con trazos dispersos, Baroja nos hace ir percibiendo el espacio, la luz, el calor sofocante; el ambiente de la fonda, del casino, etc., adquirirán asimismo singular relieve.

El alcance social. La realidad española

Los personajes y ambientes señalados constituyen un mosaico de la vida española de la época. **Son los años en torno al 98** (se habla del «Desastre» en VI, 1). Y es una España que se descompone en medio de la preocupación de la mayoría. Baroja prodigarán zarpazos contra las «anomalías» o los «absurdos» de esa España. Ya a propósito de los estudios de Andrés, se traza un cuadro sombrío de la pobreza cultural del país (ineptitud de los profesores); y varias veces se insistirá en el desprecio por la ciencia y la investigación. Más lugar ocupan los aspectos sociales. Pronto aparecen (parte I y II) las más diversas miserias y lacras sociales, producto de una sociedad que Andrés quisiera ver destruida.

Pero la visión de la realidad española se estructura más adelante (V y VI) en la **oposición campo/ciudad**. El mundo rural (Alcolea del Campo) es un mundo inmóvil como «un cementerio bien cuidado», presidido por la insolidaridad y la pasividad ante las injusticias. Palabras como egoísmo, prejuicios, envidia, crueldad, etc., son las que sobresalen en su pintura. De paso, se denuncia el caciquismo, que conlleva la ineptitud o rapacidad de los políticos. La ciudad, Madrid, es «un campo de ceniza» por donde discurre una «vida sin vida». De nuevo se nos presentan muestras de la más absoluta miseria, con la que se codea la despreocupación de los pudientes, de los «señoritos juerguistas».

Ante la «iniquidad social», el protagonista siente una **cólera impotente**: «La verdad es que, si el pueblo lo comprendiese —pensaba Hurtado—, se mataría por intentar una revolución social, aunque ésta no sea más que una utopía...» Pero el pueblo —añade— está cada vez más «degenerado» y «no llevaba camino de cortar los jarretes de la burguesía». No parece haber, pues, solución para Andrés (ni para Baroja): «Se iba inclinando a un anarquismo espiritual, basado en la simpatía y en la piedad, sin solución práctica ninguna.» La frase es tan reveladora como aquella otra de su tío, Iturriz: «La justicia es una ilusión humana.»

El sentido existencial de la novela

Tal pesimismo explica que no nos hallemos ante una novela «política» (pese a los elementos que acabamos de ver), sino ante una novela «filosófica» (como el mismo Baroja la llamó). Tal es su verdadero sentido, y lo que hace de ella una magistral ilustración del tema de este capítulo. Los conflictos existenciales constituyen, en efecto, el centro de la obra.

En lo religioso, véase cómo Andrés se despega tempranamente de las prácticas o con qué desprecio habla a un católico como su amigo Lamela («eso del alma es una pamplina», le dice); en Kant ha leído que los postulados de la religión «son indemostrables». Hurtado no halla, entonces, ningún asidero intelectual («El intelectualismo es estéril»). La ciencia no le proporciona las respuestas que busca a sus grandes interrogantes sobre el sentido de la vida y del mundo. Al contrario: la inteligencia y la ciencia no hacen sino agudizar —según Baroja— el dolor de vivir. Así surge la idea que da título a la novela: «... en el centro del Paraíso había dos árboles: el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. El árbol de la vida era inmenso, frondoso y, según algunos santos padres, daba la inmortalidad. El árbol de la ciencia no se dice cómo era; probablemente sería mezquino y triste.» En definitiva, la vida humana queda sin explicación, sin sentido: es una «anomalía de la Naturaleza».

Las lecturas filosóficas de Andrés (las mismas que las de Baroja) lo confirman en esa concepción desesperada. La principal influencia, según apuntamos, es la de **Schopenhauer**: de él proceden, a veces casi textualmente, algunas de las definiciones de la vida que encontraremos en la novela. Así, para Hurtado, «la vida era una corriente tumultuosa e inconsciente, donde todos los actores representaban una comedia que no comprendían; y los hombres llegados a un estado de intelectualidad, contemplaban la escena con una mirada compasiva y piadosa». O bien: «La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomitable.» Con ello se combina la idea de «la lucha por la vida» (Darwin), tan barojiana que da título a una de sus trilogías más famosas. En El árbol de la ciencia se dice,

«La vida es una lucha constante, una cacería cruel en que nos vamos devorando unos a otros.» Y el tema de la crueldad está muy presente en esta obra (véase especialmente II, 9).

¿Existe alguna solución a tan pavorosos problemas? Según Iturriz, «ante la vida no hay más que dos soluciones prácticas para el hombre sereno: o la abstención y la contemplación indiferente de todo, o la acción, limitándose a un círculo pequeño». Andrés, como sabemos, intentará la primera vía (la ataraxia), siguiendo también el consejo de Schopenhauer de «matar la voluntad de vivir». Precisemos que, ante la vida, sólo caben, para Schopenhauer, dos actitudes a las que se refiere —desde el título— su obra *La vida como voluntad o como representación*: la primera actitud estaría marcada por la «voluntad de vivir», una voluntad ciega, origen de todos los males, dolores y desengaños; la segunda actitud consistiría en situarse ante la vida como un espectador escéptico, libre de deseos e ilusiones. Ya veremos cómo Andrés Hurtado se debate entre estas dos actitudes.

2. GUIÓN PARA EL COMENTARIO CRÍTICO DE EL ÁRBOL DE LA CIENCIA

PÁRRAFO IS INICIALES	<p>Estamos ante un texto perteneciente a <i>El árbol de la ciencia</i> de Pío Baroja, uno de los autores más representativos de la Generación del 98. Dentro de la novela, el fragmento pertenece a la Primera Parte- Familia y estudios- de las siete de las que consta.</p> <p>Partiendo del tema del que trata el texto son varios los aspectos del contenido que se pueden comentar, empezando por el personaje que protagoniza la novela, y en cuya reacción se centra este pasaje: Andrés Hurtado, considerado como un Alter Ego del propio Baroja de quien ha heredado parte de su biografía y de su filosofía.</p>
	<p>Nos encontramos ante un fragmento extraído de una de las novelas centrales en la narrativa de Baroja, <i>El árbol de la ciencia</i>. Por su contenido, los comienzos de la andadura universitaria del protagonista, es indudable que corresponde a la parte inicial del relato. La novela, publicada en 1911, se encuadra en la primera etapa de la novelística barojiana, y es para muchos críticos, la que mejor refleja la personalidad del autor, el espíritu de la Generación del 98 y la crisis de fin de siglo.</p>
	<p>Este texto pertenece a la novela <i>El árbol de la ciencia</i> (1911), de Pío Baroja, uno de los autores más representativos de la Generación del 98 y de la literatura de comienzos del siglo XX.</p> <p>La novela narra la vida de su protagonista, Andrés Hurtado, desde que comienza a estudiar Medicina hasta su suicidio tras la muerte de su mujer e hijo. De las siete partes que componen la obra, el fragmento corresponde a la cuarta. Se trata de una especie de inciso reflexivo de contenido filosófico, en el que el personaje trata de encontrar respuesta a las cuestiones existencialistas que tanto preocuparon a los escritores noventayochistas.</p>
PÁRRAFOS CENTRALES	<p>Valoración del tema (si no se ha hecho en el párrafo anterior). Por ejemplo: <i>El texto se centra en la descripción de la corrupción moral y política de los habitantes del pueblo de Alcolea, que puede extrapolarse a la de cualquier pueblo de la España rural de finales del siglo XIX...</i></p>
	<p>Valoración del lenguaje y estilo del autor (solo si es significativo). Por ejemplo: <i>El tono de denuncia que emplea el autor aparece revestido de cólera e indignación, y se muestra en un léxico expresivo, abundante en coloquialismos y de fuerte carga negativa.</i></p>
	<p>Interpretación y valoración del contenido. Las constantes de la novela son:</p> <ol style="list-style-type: none"> Preocupación por España y crisis fin de siglo, temas de la Generación del 98. Observables en fragmentos sobre la situación lamentable de la universidad, optimismo absurdo anterior a la Guerra con EEUU, analfabetismo de la población, incultura y conformismo de Alcolea, etc. Filosofía existencialista y pesimista: Schopenhauer Observables en fragmentos que cuentan las visitas y charlas de Andrés y su tío Iturrioz en la azotea. Evolución del personaje, alter ego de Pío Baroja Son muchos los elementos coincidentes entre la vida de Andrés Hurtado y la de Pío Baroja; por ejemplo, la vida universitaria, sus amigos, la muerte del hermano Luis (Baroja perdió también a su hermano Darío), el ejercicio de la medicina en el pueblo (Alcolea-Cestona) y el enfrentamiento con el médico titular, las conversaciones con el tío Iturrioz (contrafigura de un tío de Baroja llamado Justo Goñi), etc.
	<p>Valoración personal. Por ejemplo: <i>El texto de Baroja nos parece de plena actualidad. Algunos de los asuntos que critica siguen estando presentes, aunque sea de otra forma, en la realidad española de hoy: los sectores más vulnerables siguen siendo las personas con menos recursos económicos.</i></p>

Conclusión.

En conclusión, se trata de un texto muy representativo de la obra a la que pertenece, en el que aparece uno de los temas fundamentales de la novela: la búsqueda del sentido de la vida. Pero lejos ya de ese pesimismo extremo del que adolece Andrés Hurtado, apostemos por una actitud optimista y comprometida, y aceptemos que la forma de cambiar aquello que no nos gusta de nuestra sociedad, es cambiándola nosotros mismos.

En definitiva, el texto aborda un tema de considerable importancia como es el de la educación universitaria y la formación de los jóvenes. Pero no es solo una crítica externa al sistema, sino más bien al modo en que se encara la docencia; y ese es un asunto que, en el fondo, depende del criterio o enfoque personal. Quizás es justo recordar que en la misma época en la que Baroja describe este estado de la vida universitaria, está funcionando la Institución Libre de Enseñanza, donde se formaron personalidades de la talla de Antonio Machado o Santiago Ramón y Cajal.

3. TEXTOS PARA COMENTAR

Muchas veces tío y sobrino discutieron largamente. Sobre todo, los planes ulteriores de Andrés fueron los más debatidos. Un día la discusión fue más larga y más completa:

-¿Qué piensas hacer? -le preguntó Iturrioz.

-¿Yo? Probablemente tendré que ir a un pueblo de médico.

-Veo que no te hace gracia la perspectiva.

-No; la verdad. A mí hay cosas de la carrera que me gustan; pero la práctica, no. Si pudiese entrar en un laboratorio de fisiología, creo que trabajaría con entusiasmo.

-¡En mi laboratorio de fisiología! ¡Si los hubiera en España!

-¡Ah, claro, si los hubiera! Además, no tengo preparación científica. Se estudia de mala manera.

- En mi tiempo pasaba lo mismo -dijo Iturrioz-. Los profesores no sirven más que para el embrutecimiento metódico de la juventud estudiosa. Es natural. El español todavía no sabe enseñar; es demasiado fanático, demasiado vago y casi siempre demasiado farsante.

-Además, falta disciplina.

-Y otras muchas cosas. Pero, bueno, tú, ¿Qué vas a hacer; ¿No te entusiasma visitar?

-No.

-Y entonces, ¿Qué plan tienes?

-¿Plan personal? Ninguno.

-¡Demonio! ¿Tan pobre estás de proyectos?

-Sí, tengo uno: vivir con el máximo de independencia. En España, en general, no se paga el trabajo, sino la sumisión. Yo quisiera vivir del trabajo, no del favor.

-Es difícil. ¿Y como plan filosófico? ¿Sigues en tus buceamientos?

-Sí. Yo busco una filosofía que sea primeramente una hipótesis racional de la formación del mundo, después, una explicación biológica del origen de la vida y del hombre.

-¿Y en dónde has ido a buscar esa síntesis?

-Pues en Kant, y en Schopenhauer sobre todo.

-Mal camino -repuso Iturrioz-; lee a los ingleses; la ciencia en ellos va envuelta en sentido práctico. No leas esos metafísicos alemanes; su filosofía es como un alcohol que emborracha y no alimenta. ¿Conoces el Leviatán de Hobbes? Yo te lo prestaré si quieres.

-No; ¿Para qué? Después de leer a Kant y a Schopenhauer, esos filósofos franceses e ingleses dan la impresión de carros pesados que marchan chirriando y levantando polvo.

-Quizá sean menos ágiles de pensamiento que los alemanes; pero, en cambio, no te alejan de la vida.

-¿Y qué? -replicó Andrés-. Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz adonde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da? Si la vida fuera tan fuerte que le arrastrara a uno, el pensar sería una maravilla, algo como para el caminante detenerse y sentarse a la sombra de un árbol, algo como penetrar, en un oasis de paz; pero la vida es estúpida, y creo que en todas partes, y el pensamiento se llena de terrores como compensación a la esterilidad emocional de la existencia.

Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*

En aquel momento dominaban los Mochuelos. El Mochuelo principal era el alcalde, un hombre delgado, vestido de negro, muy clerical, cacique de formas suaves, que suavemente iba llevándose todo lo que podía del municipio. El cacique liberal del partido de los Ratones era don Juan, un tipo bárbaro y despótico, corpulento y forzado, con unas manos de gigante, hombre que, cuando entraba a mandar, trataba al pueblo en conquistador. Este gran Ratón no disimulaba como el Mochuelo; se quedaba con todo lo que podía, sin tomarse el trabajo de ocultar decorosamente sus robos.

Alcolea se había acostumbrado a los Mochuelos y a los Ratones, y los consideraba necesarios. Aquellos bandidos eran los sostenes de la sociedad; se repartían el botín; tenían unos para otros un "tabú especial". Andrés podía estudiar en Alcolea todas aquellas manifestaciones del árbol de la vida, y de la vida áspera manchega: la expansión del egoísmo, de la envidia, de la crueldad, del orgullo. A veces pensaba que todo esto era necesario; pensaba también que se podía llegar, en la indiferencia intelectualista, hasta disfrutar contemplando estas expansiones, formas violentas de la vida.

« ¿Por qué incomodarse, si todo está determinado, si es fatal, si no puede ser de otra manera? », se preguntaba. ¿No era científicamente un poco absurdo el furor que le entraba muchas veces al ver las injusticias del pueblo? Por otro lado, ¿no estaba también determinado, no era fatal el que su cerebro tuviera una irritación que le hiciera protestar contra aquel estado de cosas violentamente? Andrés discutía muchas veces con su patrona. Ella no podía comprender que Hurtado afirmase que era mayor delito robar a la comunidad, al ayuntamiento, al Estado, que robar a un particular. Ella decía que no; que defraudar a la comunidad no podía ser tanto como robar a una persona. En Alcolea casi todos los ricos defraudaban a la Hacienda, y no se les tenía por ladrones. Andrés trataba de convencerla de que el daño hecho con el robo a la comunidad era más grande que el producido contra el bolsillo de un particular; pero la Dorotea no se convencía.

«¡Qué hermosa sería una revolución -decía Andrés a su patrona -, no una revolución de oradores y de miserables charlatanes, sino una revolución de verdad! Mochuelos y Ratones, colgados de los faroles, ya que aquí no hay árboles; y luego lo almacenado por la moral católica, sacarlo de sus rincones y echarlo a la calle: los hombres, las mujeres el dinero, el vino todo a la calle.»

Dorotea se reía de estas ideas de su huésped, que le parecían absurdas.

Como buen epicúreo, Andrés no tenía tendencia alguna por el apostolado. Los del centro republicano le habían dicho que diera conferencias acerca de la higiene pero él estaba convencido de que todo aquello era inútil, completamente estéril. ¿Para qué? Sabía que ninguna de estas cosas había de tener eficacia, y prefería no ocuparse de ellas. Cuando le hablaban de política, Andrés decía a los jóvenes republicanos

-No hagan ustedes un partido de protesta. ¿Para qué? Lo menos malo que puede ser es una colección de retóricos y de charlatanes; lo más malo es que sea otra de Mochuelos o de Ratones.

-Pero, ¡don Andrés! ¡Algo hay que hacer!

-¡Qué van ustedes a hacer! ¡Es imposible! Lo único que pueden ustedes hacer es irse de aquí.

Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*

Después de comer Andrés acompañaba a Lulú a la tienda, y luego volvía a trabajar en su cuarto. Varias veces le dijo a Lulú que ya tenían bastante para vivir con lo que ganaba él, que podían dejar la tienda; pero ella no quería. «¿Quién sabe lo que puede ocurrir? -decía Lulú-; hay que ahorrar hay que estar prevenidos por si acaso.»

De noche aún quería Lulú trabajar en la máquina, pero Andrés no se lo permitía. Andrés estaba cada vez más encantado de su mujer, de su vida y de su casa. Ahora le asombraba cómo no había notado antes aquellas condiciones de arreglo, de orden y de economía de Lulú. Cada vez trabajaba con más gusto. Aquel cuarto grande le daba la impresión de no estar en una casa con vecinos y gente fastidiosa, sino en el campo, en algún sitio lejano. Andrés hacía sus trabajos con gran cuidado y calma. En la redacción de la revista le habían prestado varios diccionarios científicos modernos, e Iturriz le dejó dos o tres de idiomas, que le servían mucho. Al cabo de algún tiempo, no sólo tenía que hacer traducciones, sino estudios originales, casi siempre sobre datos y experiencias obtenidos por investigadores extranjeros.

Muchas veces se acordaba de lo que decía Fermín Ibarra; de los descubrimientos fáciles que se desprenden de los hechos anteriores sin esfuerzo. ¿Por qué no había experimentadores en España, cuando la experimentación para dar fruto no exigía más que dedicarse a ella? Sin duda faltaban laboratorios, talleres para seguir el proceso evolutivo de una rama de ciencia; sobraba también un poco de sol, un poco de ignorancia y bastante de la protección del Santo Padre, que, generalmente, es muy útil para el alma, pero muy perjudicial para la ciencia y para la industria. Estas ideas, que hacía tiempo le hubieran producido indignación y cólera, ya no le exasperaban.

Andrés se encontraba tan bien, que sentía temores. ¿Podría durar esta vida tranquila? ¿Habría llegado, a fuerza de ensayos, a una existencia no sólo soportable, sino agradable y sensata? Su pesimismo le hacía pensar que la calma no iba a ser duradera. “Algo va a venir el mejor día - pensaba- que va a descomponer este bello equilibrio”. Muchas veces se le figuraba que en su vida había una ventana abierta a un abismo. Asomándose a ella, el vértigo y el horror se apoderaban de su alma. Por cualquier cosa, por cualquier motivo temía que este abismo se abriera de nuevo a sus pies

En verano salían casi todos los días al anochecer. Al concluir su trabajo, Andrés iba a buscar a Lulú a la tienda, dejaban en el mostrador a la muchacha y se marchaban a corretear por el Canalillo o la Dehesa de Amaniel. Otras noches entraban en los cinematógrafos de Chamberí, y Andrés oía entretenido los comentarios de Lulú, que tenían esa gracia madrileña ingenua y despierta que no se parece en nada a las groserías estúpidas y amaneradas de los especialistas en madrileñismo.

Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*

Lulú quedó en un estado de debilidad grande; su organismo no reaccionaba con la necesaria fuerza. Durante dos días estuvo en este estado de depresión. Tenía la seguridad de que se iba a morir. “Si siento morirme - le decía a Andrés- es por ti. ¿Qué vas a hacer tú, pobrecito, sin mí? y le acariciaba la cara. Otras veces era el niño lo que la preocupaba, y decía:

-Mi pobre hijo. Tan fuerte como era. ¿Por qué se habrá muerto, Dios mío?

Andrés la miraba con los ojos secos.

En la mañana del tercer día, Lulú murió. Andrés salió de la alcoba extenuado. Estaban en la casa doña Leonarda y Nini con su marido. Ella parecía ya una jamona; él, un chulo viejo lleno de alhajas. Andrés entró en el cuartucho donde dormía, se puso una inyección de morfina, y quedó sumido en un sueño profundo. Se despertó a medianoche, y saltó de la cama. Se acercó a cadáver de Lulú, estuvo contemplando a la muerta largo rato y la besó en la frente varias veces. Había quedado blanca, como si fuera de mármol, con un aspecto de serenidad y de indiferencia que a Andrés le sorprendió. Estaba absorto en su contemplación, cuando oyó que en el gabinete hablaban. Reconoció la voz de Iturrioz y la del médico; había otra voz, pero para él era desconocida. Hablaban los tres confidencialmente.

-Para mí -decía la voz desconocida- esos reconocimientos continuos que hacen en los partos son perjudiciales. Yo no conozco este caso pero ¿Quién sabe? Quizá esta mujer en el campo sin asistencia ninguna, se hubiera salvado. La naturaleza tiene recursos que nosotros no conocemos.

-Yo no digo que no -contestó el médico que había asistido a Lulú-; es muy posible.

-¡Es lástima! -exclamó Iturrioz-. ¡Este muchacho, ahora, marchaba tan bien!

Andrés, al oír lo que decía, sintió que se le traspasaba el alma. Rápidamente volvió a su cuarto, y se encerró en él. Por la mañana, a la hora del entierro, los que estaban en la casa comenzaron a preguntarse qué hacía Andrés.

-No me choca nada que no se levante -dijo el médico-, porque toma morfina.

-¿De veras? -preguntó Iturrioz.

-Sí.

-Vamos a despertarle entonces -dijo Iturrioz.

Entraron en el cuarto. Tendido en la cama, muy pálido, con los labios blancos, estaba Andrés.

-¡Está muerto! -exclamó Iturrioz.

Sobre la mesilla de noche se veía una copa y un frasco de aconitina cristalizada de Duquesnel. Andrés se había envenenado. Sin duda, la rapidez de la intoxicación no le produjo convulsiones ni vómitos. La muerte había sobrevenido por parálisis inmediata del corazón.

-¡Ha muerto sin dolor! -murmuró Iturrioz-. Este muchacho no tenía fuerza para vivir. Era un epicúreo, un aristócrata, aunque él no lo creía.

-Pero había en él algo de precursor -murmuró el otro médico.

Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*

UD 4: Alberto Méndez y Los girasoles ciegos

1. TEORÍA BÁSICA SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA

Autor

Nos encontramos delante de un texto narrativo en el que se nos muestran cuatro historias interrelacionadas entre sí de cuatro derrotas, que transcurren en la posguerra civil española. Donde se nos muestra hasta dónde puede llegar el hombre por mantener firme su ideología y principios, aún estando rodeado de muerte y del más terrible miedo. Y a la vez, el abuso de poder que los simpatizantes franquistas ejercían sobre el contrario. Se nos da a entender que es necesario conocer la historia para poder conocer el presente.

El autor de esta obra es Alberto Méndez (Madrid, 1941- 2004), hijo del traductor José Méndez Herrera, fue un narrador español. Nació en Madrid, donde transcurrió su infancia. Estudió bachillerato en Roma (Italia) y se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. Trabajó en grupos editoriales nacionales e internacionales. En 2002 quedó finalista en el Premio Internacional de cuentos Max Aub, con uno de los relatos de Los girasoles ciegos, su primer libro narrativo e inspiración de la película homónima.

Galardonado a título póstumo con el Premio Nacional de Narrativa (España) 2005 por el libro de cuentos Los girasoles ciegos, ambientado en la Guerra Civil Española, con ésta, su primer obra publicada, obtuvo también los Premios premio Setenil y de la Crítica poco antes de su muerte.

Aunque no se dedicó a la literatura hasta sus últimos años, Méndez trabajó en estrecha relación con ella. Fue redactor en las editoriales Les Punxes, Ciencia Nueva y Montena, entre otras, colaboró en puestas dramáticas de TVE y fue guionista con Pilar Miró. Estuvo afiliado al Partido Comunista de España.

LOS GIRASOLES CIEGOS

La obra publicada en 2004 por Editorial Anagrama y ambientada en la Guerra Civil Española es el regreso a las historias reales de la posguerra usada ya por narradores en "voz baja" acercándose a la dura realidad de amigos, familiares desaparecidos o ausencias irreparables provocadas por la guerra. Son historias de tiempos de silencio, sutilmente engarzadas entre sí, contadas desde el mismo lenguaje pero con estilos diversos de narradores que van perfilando la protagonista de la narración: la derrota. Según se cita en la contraportada de alguna edición del mismo: "Todo lo que se narra en este libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto, porque la certidumbre necesita de aquiescencia y la aquiescencia necesita de la estadística. Fueron tantos los horrores que, al final, todos los miedos, todos los sufrimientos, todos los dramas, sólo tienen en común una cosa: Los muertos."

La obra ha inspirado la película homónima estrenada recientemente dirigida por José Luis Cuerda y coescrita por el gran guionista Rafael Azcona. Está protagonizada por los actores españoles Javier Cámara y Maribel Verdú.

Argumento

Los girasoles ciegos es un libro de cuentos articulado a lo largo de cuatro historias- cuatro derrotas, dice el autor- que transcurren entre el período quizá más duro de la posguerra, que va desde 1936 a 1942, y que siendo totalmente independientes están hábilmente entrelazadas entre sí. Sus personajes son seres vencidos. Seres que se encuentran en un camino sin retorno recorriendo una senda de dolorosa entrega e ignorantes de en qué momento su ya maltrecha existencia dará de bruces contra el polvo.

El **primer relato**, o primera derrota, nos habla del capitán Alegría. Oficial del ejército fascista, Carlos Alegría se rinde a los republicanos cuando las tropas golpistas están entrando en Madrid. Postura que, lógicamente, no es entendida por ninguno de los dos bandos, pero que el oficial explica que toma, entre otras muchas razones aparentemente arbitrarias, porque sus correligionarios no querían ganar la guerra, sino matar al enemigo. Su entrega le acallará la mala conciencia de haber sido miembro de un ejército que, para vencer, ha tenido que cometer tantas atrocidades y crímenes. Como dice Ramón Pedregal a propósito de una reseña sobre el libro: “El capitán Alegría es un Bartleby que cuestiona la norma de aquellos con los que vive y no puede abandonar su visión de lo que ocurre”.

La **segunda derrota**, quizá el relato más logrado y sobrecogedor de los cuatro, nos cuenta el breve periplo de un joven poeta que huye de los vencedores hacia las montañas asturianas en compañía de su mujer embarazada. En medio de la soledad y el frío la muchacha da a luz a un niño y muere tras el parto. A través de un diario íntimo, donde el adolescente deja escrito su miedo, se nos va poniendo en antecedentes de la vana lucha que emprende el joven padre para salvar la vida de su hijo.

El **tercer relato**, o tercera derrota, gira alrededor del soldado republicano Juan Serna. Cuando el presidente del tribunal que debe juzgarle y su mujer se enteran de que el soldado enemigo conoció y vio morir a su hijo (un ser abyecto que fue fusilado por sus múltiples delitos) le conminan a que hable y hable sobre ese hijo. Intentando arañar unos días más a la existencia, convierte al joven traidor en el héroe que quieren los padres. Mas la impostura pronto le asquea y cuenta la verdad. Verdad que indefectiblemente le llevará a la muerte.

La historia, o la **cuarta derrota**, que cierra el libro transcurre en la opresiva vida cotidiana del nuevo régimen. En ella se habla de Ricardo. Un “topo” al que toda la familia protege entre miedos y silencios. Desde el armario en el que vive encerrado contempla impotente y horrorizado el acoso libidinoso que sufre su mujer por parte de un diácono, profesor del hijo del matrimonio. El final es dramático y desolador.

Sobre la obra

Casi todo resulta sorprendente en este libro que la editorial Anagrama publicó en enero de 2004. Su autor, Alberto Méndez, tenía 63 años cuando ve publicada esta primera obra y muere once meses después sin apenas saborear el éxito que tras su muerte tendría el libro. Durante los meses posteriores a su publicación, y a pesar de las buenas críticas que la

novela recibe, las ventas de ésta se hacen casi de una forma clandestina. Algunos comentaristas de radio dan la voz de alerta sobre las cualidades de Los girasoles ciegos. Recomiendan su lectura con pasión y, a partir de ahí, el boca a boca termina por convertirlo en un libro de referencia obligada.

Alberto Méndez nos ha dejado con su única obra no sólo un extraordinario ejemplo de composición literaria, sino -y a pesar, de la crudeza de todas las situaciones- una continua muestra de sensibilidad, que puede conmover a todo tipo de lectores. Sencilla, realista y a la vez cargada de simbolismos, Los girasoles ciegos es una obra sobre la memoria. Sobre una memoria colectiva que debe tener definitivamente su asentamiento en el lugar que le corresponde. Porque superar la tragedia de aquella España de represión, marchas militares y ruido de sables, exige, como se dice en la cita inicial de Carlos Piera, asumir, no pasar página o echar en el olvido.

2. ACTIVIDADES SOBRE LOS GIRASOLES CIEGOS

RELATO 1: “Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir”.

1. Haz una breve enumeración de los acontecimientos más importantes desarrollados en este relato.
2. Analiza la figura del protagonista: el capitán Carlos Alegría. ¿Por qué Alegría matiza que es un “rendido” y no un “desertor”? ¿Por qué se siente reconfortado al ser conducido a una unidad militar? ¿Cómo se refleja la sordidez, física y espiritual, de los años de la guerra en su estancia en la celda?
3. En algún momento del relato podemos leer “... esas montañas surgen allí para partir España en dos mitades y ahora se nos antoja que el esfuerzo brutal de atravesarlas fue otra forma de ignorar lo que separa, de querer estar siempre en los dos lados”. Contextualiza e interpreta el pasaje.
4. Comenta los documentos de los que se sirve el narrador para componer la historia del capitán Carlos Alegría.

RELATO 2: “1940 o Manuscrito encontrado en el olvido”.

1. Enumera los acontecimientos más importantes que suceden en este relato.
2. Analiza la estructura del relato.
3. El texto cierra con una *nota del editor*, en la que se explica quién era el autor del cuaderno encontrado. Recopila todos esos datos: nombre, edad, origen, etc.
4. En esta derrota, como en las otras, existen claros ejemplos de intertextualidad y alusiones a grandes escritores de nuestra literatura. ¿En qué consiste la “técnica del manuscrito encontrado”, ¿en qué otras obras de nuestra literatura aparece?, ¿qué versos se repiten constantemente?, ¿a qué poeta pertenecen?

RELATO 3: “1941 o El idioma de los muertos”.

1. Enumera los acontecimientos más importantes que suceden en este relato.
2. ¿Cómo caracteriza el narrador a Miguel Eymar?; ¿cómo consigue su caracterización negativa?
3. Tras la muerte de su compañero, Juan Senra abandona la impostura y rompe el engaño que había mantenido. ¿Por qué crees que actúa así?
4. Haz una comparación entre la historia que inventa Senra sobre el hijo del coronel, y la verdadera vida que llevó durante la guerra.
5. ¿Por qué Juan se compara a sí mismo con la Schezerade de “Las Mil y una noches”?

RELATO 4: “1942 o Los girasoles ciegos”.

1. Enumera los acontecimientos más importantes que suceden en este relato.
2. Analiza la figura de los narradores presentes en el relato y relaciónalos con los mecanismos formales-tipográficos que utiliza el autor para distinguirlos. Relaciona también a los narradores con el tiempo en que narran los acontecimientos vividos.
3. ¿De qué forma utiliza el sacerdote su condición eclesiástica para intervenir en la vida de Elena? ¿De qué manera cambia su actitud hacia el niño? ¿Por qué crees que el sacerdote asocia a Elena con el personaje bíblico de Eva?

ACTIVIDAD DE SÍNTESIS

El libro se compone de cuatro relatos aparentemente independientes, pero que se engarzan y se complementan, aunque solo al final encontraremos la relación que guardan entre sí. Explica las relaciones que se establecen entre unos y otros.

3. TEXTOS PARA COMENTAR

TEXTO 1

A finales de abril fue de nuevo detenido en Somosierra y enviado, otra vez, al cuartel de Conde Duque para volver a rehacer el sendero de la muerte. Cuando le preguntaban su filiación los tercios oficiales de la cárcel, siempre contestaba lo mismo: Me llamo Carlos Alegría, nací en 18 de abril de 1939 en una fosa común de Arganda y jamás he ganado una guerra. Por eso le llamaban El Rorro.

Juan sentía cierta simpatía por este hombre solitario y taciturno. Le atraía su perenne ausencia, que, por otra parte, desmentía la general sospecha de que se trataba de un infiltrado en busca de información. Al anochecer de uno de esos días sin listas se acercó hasta el lugar donde Juan dormitaba y le dijo al oído: «Tú y yo vivimos de prestado. Tenemos que hacer algo para no deberle nada a nadie», y se alejó hacia el final de la galería donde estaba situada la reja de acceso. Comenzó a gritar centinela, centinela, centinela con un tono de voz desgarrado y perentorio al mismo tiempo.

Todos los presos permanecieron impávidos en la postura en la que les sorprendieron los gritos. El Rorro, golpeando su escudilla contra los barrotes de la reja, seguía gritando con una energía que nadie hubiera supuesto en aquel hombrecillo tatuado por la muerte. Por fin, se acercaron dos soldados que con las culatas de sus fusiles trataron de apartarle de la puerta. Pero su capacidad de sentir el dolor se había agotado tiempo atrás ante un apresurado pelotón de fusilamiento y la contundencia de los culatazos no parecía afectarle.

En el forcejeo, logró asir la culata de uno de los fusiles y con un gesto eléctrico e imprevisible se lo arrancó al soldado que le estaba golpeando. A un lado de la reja un soldado armado, otro desarmado y, en el interior de la galería, un silencio colectivo acumulado en una inmovilidad infinita tras El Rorro apuntando a sus guardianes. Y ese silencio desbordó la reja, la galería, la noche prematura y los jadeos de El Rorro justiciero. Ni siquiera el soldado armado hizo ningún ruido al dejar su Mauser en el suelo obedeciendo una indicación imperiosa de aquel loco que con un gesto profesional y rápido había montado el cerrojo de su arma. Lentamente volvió el fusil hacia sí, se puso la punta del cañón en la barbilla y dijo que nunca había matado a nadie y que él, sin embargo, iba a morir dos veces. Disparó para romper aquel silencio, para pagar su deuda.

Los gritos, los pitidos, las órdenes tajantes y el estupor pusieron fin a aquel día que estuvo a punto de transcurrir sin muertes. El alférez capellán dio la extremaunción a un alma deshecha en mil pedazos.

TEXTO 2

Informó a Eduardo López de lo que había ocurrido y fingió un dolor insoportable para justificar así el llanto inoportuno. En aquella galería se podía aullar por los golpes recibidos pero no llorar de pena.

Como intuyó que en algo le consolaría, buscó un rincón para continuar su carta.

—¿A quién escribes? —preguntó el muchacho de las liendres—. ¿A tu hermano?

—Hacia mi hermano, que no es lo mismo.

—¡Qué raro hablas! No me extraña que quieran fusilarte.

«... Sigo vivo. Han pasado varios días pero aquí todo son dificultades. Entre el lápiz, el papel y mi constante duermevela se me pasan las horas como si no me atreviera a aprovecharlas porque sé que este tiempo ya no es mío.

Sueño constantemente sin saber si estoy dormido, y me imagino sin querer un mundo casi vacío en el que todos hablan un idioma extraño que no entiendo aunque no me siento forastero. Cuando lo aprenda te hablaré del lenguaje que se habla en el mundo de mis sueños. El color del aire es como son los atardeceres del verano en Miraflores, aunque no hay montañas y el paisaje se pierde en un horizonte pequeñito que no está lejos aunque tengo la impresión de que es inalcanzable...»

TEXTO 3

Ahora ya puedo hablar de todo aquello, aunque me cuesta recordar, no porque la memoria se haya diluido, sino por la náusea que me produce mi niñez. Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo. A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que realmente ocurría. Hoy, lo que recuerdo del niño que fui sigue asustándome porque con los años se impone la convicción de que, si yo no hubiera sido un niño, nada de lo que ocurrió habría sucedido.

Había un mundo que se llamaba Alcalá 177 y el piso tercero, letra C, era mi tierra. Este planeta estaba en un universo, inmenso y al acecho, que era una manzana triangular limitada por las calles de Alcalá, Montesa y Ayala. ¡Una manzana que ni siquiera tenía cuatro lados, como todas las demás, y, aun así, era mi cosmos! Más allá, había otras galaxias: la calle Torrijos y Goya por un lado y, por el otro, el sombrío mundo de la Fuente del Berro y la Plaza de Manuel Becerra donde habitaban niños más pobres que nosotros a los que nos vinculaba un odio recíproco e injustificado, explicable sólo porque, a la sazón, era todo banderizo: las aceras, la pelota, la peonza, la goma de borrar y los amigos. Además, recuerdo que había un pasadizo aséptico y urgente que desembocaba en el colegio de la Sagrada Familia, un palacete que hacía esquina a las calles de Narváez y O'Donell. Un cuarto de hora de camino que recorrí, acompañado o solo, miles de veces y, sin embargo, tan ajeno a mí que no consigo reconstruir del todo su paisaje. La verdad es que únicamente cuando regresaba a mi manzana volvía a estar en mi universo.

Pero, de todos los recuerdos, el que por encima prevalece es que yo tenía un padre escondido en un armario.

TEXTO 4

Sabiendo ahora lo que sabemos de Carlos Alegría, podemos afirmar que durante el tránsito entre las dos trincheras sólo escuchó el alboroto de su pánico. Todos los ruidos, todas las explosiones, todos los gritos, fueron absorbidos por el silencio de la noche. Madrid estaba al fondo como un escenario, salpicando la tibieza del aire con los perfiles de una ciudad apagada que la luna dibujaba a su pesar. Madrid se agazapaba.

Así comenzó la derrota del capitán Alegría. Durante tres largos años había observado a ese enemigo desarrapado y paisano, resignado a que otro ejército, el suyo, anonadara esa ciudad inmóvil, silenciosa, que había trazado sus límites al azar, tras unas trincheras desde las que hacía tiempo nadie esperaba un ataque. «La violencia y el dolor, la rabia y la debilidad, se amalgaman con el tiempo en una religión de supervivencias, en un ritual de esperas donde entonan la misma salmodia el que mata y el que muere, la víctima y su verdugo; ya sólo se habla la lengua de la espada o el idioma de la herida», escribió Alegría a su profesor de Derecho Natural en Salamanca dos meses antes de rendirse al enemigo.

Tres años dedicado a la intendencia con el rigor maniático del agrimensor, con la intransigencia del hijo único, para que nadie obtuviera un proyectil sin la orden oportuna ni a nadie le faltara el rancho para seguir combatiendo. Fueron también tres años escrutando la derrota con los prismáticos verdosos que su centro de Intendencia distribuía regularmente entre los estrategas de la guerra, entre los observadores del combate, entre los curiosos de la muerte. Los horrores que no vio se los habían contado.

Desde su adarve, observaba al enemigo, le veía ir y venir de la oficina al frente, del frente al taller, del ejército a la familia, de la rutina a la muerte. Al principio pensó que era un ejército sin alma de ejército y que por ello debería ser vencido. Con el tiempo, llegó a la conclusión —y así lo reflejó en sus cartas— de que era un ejército civil, «que es lo mismo que ser un ave subterránea o una alimaña angélica». Finalmente, viéndoles guerrear como quien ayuda al vecino a cuidar a un familiar enfermo, la idea de que eran hombres nacidos para la derrota convirtió a aquellos milicianos en un inventario de cadáveres. Siempre lleva las de perder el que más muertos sepulta.

UD 5: El género dramático. Valle-Inclán y *Luces de bohemia*

1. TEORÍA BÁSICA SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA

1.1 Contexto histórico

Desde 1875, tras un Golpe de Estado que termina con la I República, España se rigió por el sistema conocido como **Restauración borbónica**¹ (1875-1923) con la soberanía compartida entre la Corona (Alfonso XII, 1875-1885 y luego Alfonso XIII) y las Cortes, siendo el rey el jefe del Ejército. El régimen se caracterizó por la alternancia en el poder pactada por los partidos conservador y liberal. Esto trajo consigo la corrupción del sistema parlamentario y el caciquismo. Aunque en 1890 se estableció el sufragio universal², se recurría sistemáticamente al fraude electoral: el cacique, perteneciente a la élite local en un país latifundista, intervenía mediante la compra de votos, falsificación de actas, rotura de urnas etc. para que ganasen las elecciones el partido al que le tocaba gobernar según el pacto establecido. Esta situación explica el antiparlamentarismo de muchos intelectuales y creadores de fin de siglo.

En 1898, con la **pérdida de las últimas colonias españolas (Cuba, Filipinas y Puerto Rico)**, estalló una crisis con la que comenzó el declive del sistema. A partir de entonces, en especial durante el reinado de Alfonso XIII (reinó de 1902 a 1931), se manifestaron una serie de problemas que fueron mermando el régimen:

a) **Crisis política.** Las luchas internas en ambos partidos mayoritarios, muertos sus líderes carismáticos, se volvieron muy frecuentes. Además, Alfonso XIII intervino excesivamente en cuestiones políticas, rompiendo la alternancia y convirtiendo el sistema en inestable. Fueron continuas las crisis ministeriales. A ello se sumó la dificultad para manipular el voto urbano (donde el caciquismo era escaso, mientras seguía en el ámbito rural) y el incremento del fraccionamiento parlamentario, que supuso la necesidad de coaliciones para poder gobernar. Entre los opositores al sistema destacaron los republicanos (intelectuales, profesionales, funcionarios, pequeños minoristas...) que atribuían todos los males a la Monarquía.

b) El gran desarrollo económico de las periferias (País Vasco y Cataluña) contribuyó al desarrollo de los **nacionalismos periféricos**. En estas zonas se incrementó el sentimiento de ser explotados.

c) **Crisis social.** El desarrollo económico, industrial y urbano potenció las luchas sociales como consecuencia de la mayor conciencia del proletariado y campesinos y el aumento de su

¹ Derrocada Isabel II tras la revolución de 1868, se restaura la monarquía borbónica en la figura de su hijo Alfonso XII. Con la Constitución de 1876, fundadora del sistema de la Restauración y vigente durante los reinados de Alfonso XII y XIII, el monarca podía nombrar o despedir ministros y disolver las Cortes.

² Sólo varones mayores de 25 años. Anteriormente el sufragio era censitario: votaban los propietarios.

capacidad de movilización³. La disparidad entre los salarios y los beneficios de los empresarios y el aumento de la inflación llevó a los trabajadores a luchar por sus reivindicaciones, en algunos casos con el recurso de la violencia. Tras la I Guerra Mundial, la situación española se agravó. Esto explica las profundas convulsiones que recorrieron España en los años 1919-1920. Paralelamente, se organizaron los empresarios: asociaciones pseudocívicas que colaboraban con la policía en la represión mediante la violencia armada; finalmente la ley de fugas, aprobada en 1921, permitió a las fuerzas del orden fusilar a cualquier preso con la excusa del intento de fuga.

d) Reapareció el **conflicto religioso** al agudizarse las denuncias de sectores progresistas sobre el dominio que la Iglesia ejercía sobre la enseñanza y por el aumento significativo del número de religiosos. El anticlericalismo se fue extendiendo en buena parte de la opinión pública urbana, en especial entre las clases populares.

e) **El problema colonial**. La derrota de 1898 había demostrado la degradación de las Fuerzas Armadas, en las que sobraban oficiales y jefes y faltaban recursos materiales. Al estamento militar se enfrentaban **sectores antimilitaristas** y una prensa liberal hostil que acusaba a los militares de la derrota.

Tras el desastre del 98, la posibilidad de reconstruir un imperio en Marruecos suscitó las esperanzas de los colonialistas españoles. España se embarcó en una aventura que, además de las enormes pérdidas de vidas y recursos materiales, contribuyó a envenenar el clima político y a agudizar la separación entre el Ejército y la sociedad civil⁴.

La situación anterior condujo a la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930), que intentó, desde la concentración del poder, resolver la crisis de la nación. Con ciertos logros en algunos campos, al final la dictadura también fracasó.

La miseria muy generalizada, la organización y politización de la clase obrera y, sobre todo, la unión de las izquierdas, trajo consigo la proclamación de la Segunda República (1931-1939). Alfonso XII abandonó el país. La República de 1931 fue la respuesta al agotamiento de una situación social y política, que se había precipitado desde 1917. El periodo republicano comenzó con un deseo de profundas reformas y buenas intenciones, pero se manifestó impotente ante los problemas endémicos del país: los enfrentamientos ideológicos y sociales y la crisis económica. Los acontecimientos se precipitaron: huelgas y disturbios, triunfo de la derecha en 1933, huelga y revolución en Asturias en 1934, unión de izquierdas en el Frente popular que ganó las elecciones en 1936.

Ese mismo año, en julio, el general Franco se sublevó contra el gobierno de la República. Estalla la Guerra Civil (1936-1939), confrontación fratricida con la que culmina el enfrentamiento de las dos Españas.

³ En las fuerzas obreras destacan dos: los socialistas (el PSOE se funda en 1879 y la UGT, potente sindicato que los respalda, en 1888) y los anarquistas, cuyas ideas arraigan en el campesinado andaluz y en zonas industriales como Cataluña y Valencia. La CNT (1910) tuvo un altísimo número de afiliaciones. La doctrina evolucionó hacia la defensa de formas violentas de acción. Fueron los responsables de los atentados a Canalejas y al rey.

1.2. La obra de Valle-Inclán y su aportación al panorama teatral

Biografía

Ramón María del Valle-Inclán nace en Villanueva de Arosa en 1866. Creció en el ambiente de su tierra natal y en un clima familiar idóneo para su formación como escritor. Comenzó la carrera de derecho, que tuvo que abandonar debido a la muerte de su padre. Su inquietud aventurera le impulsa a marcharse a México, donde se consolida su vocación de escritor. A la vuelta a Madrid lleva una vida de bohemia, donde frecuenta las tertulias literarias, relacionándose con numerosos intelectuales y literatos de la época. Hay que destacar su gran amistad con Rubén Darío, basada en una mutua admiración.

Su fama va creciendo, tanto por su arte como por la multitud de anécdotas de su vida excéntrica. Una disputa con un amigo periodista, en 1899, le produjo una herida en un gemelo de la muñeca, que obligó a amputarle el brazo izquierdo. En 1907 se casa con la actriz Josefina Blanco. En 1916 es corresponsal de guerra en el frente francés y ese mismo año accede a la cátedra de Estética en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, pero Valle se aburre y la deja. Su dedicación a la literatura es absoluta y no le detienen las privaciones que sufre con su familia. En 1933 se separa de su mujer. La República lo nombra director de la Academia Española en Roma. En 1936 muere en Santiago de Compostela.

Evolución de su obra.

Valle-Inclán entre el Modernismo y el 98. La obra de Valle Inclán es una de las más complejas de las primeras décadas del siglo XX y, por ello, **difícil de clasificar** o adscribir a los movimientos artísticos en que surge. Dos aspectos se deben tener en cuenta:

a) Es una obra amplia que **aborda todos los géneros** (narrativa, teatro y lírica) y todos los subgéneros. En narrativa escribe novelas, cuentos, cuentos breves. También artículos periodísticos (tanto de crítica literaria como pictórica o artículos de opinión sobre temas diversos) así como un ensayo sobre estética que tiene características de manifiesto personal (*La lámpara maravillosa*). En poesía se mueve tanto en el terreno espiritual, simbolista como en el marco de la sátira⁴. En teatro cultiva tanto la farsa⁵ (*La marquesa Rosalinda*), como el drama decimonónico (desde *El yermo de las almas* a *El embrujado*) e, incluso, textos breves próximos al entremés⁶ y a los 10-15 minutos de representación (como *Ligazón*). Y lo renueva de manera sorprendente con una nueva estética al que da nombre en una de sus obras (*Luces de bohemia*).

b) Valle-Inclán es un autor en **constante renovación estética y formal**, que **reacciona siempre contra las convenciones del arte consolidado y burgués**. Su producción, además, difumina el límite de los géneros (en prosa se encuentran muchos rasgos de la lírica y en el teatro, descripciones propias de la novela) y reelabora una y otra vez textos anteriores para

⁴ Composición que ridiculiza vicios y defectos individuales o sociales

⁵ Pieza cómica, por lo común breve, y sin más objeto que hacer reír.

⁶ Pieza dramática jocosa y de un solo acto, que solía representarse entre los actos de la comedia.

introducirlos en obra nuevas. Su lengua, siempre plástica y musical (práctica esta de filiación modernista), impregna toda su producción.

En su obra se observa una **evolución desde el Modernismo a una literatura crítica, basada en una feroz distorsión de la realidad (el esperpento)** donde el autor muestra una clara preocupación por los aspectos sociales y los conflictos de la época. Valle-Inclán asumió una actitud comprometida con las clases populares. Por ello algunos críticos lo incluyen en la generación del 98, aunque otros piensan que esto es inexacto ya que por la radical novedad de su estética como por sus presupuestos ideológicos (en 1933 ingresa en el Partido Comunista) estaría alejado de los postulados noventayochistas en su madurez y se acercaría a los artistas más jóvenes, los de la vanguardia literaria.

De todas formas, debe evitarse reducir su trayectoria a “dos etapas” separadas por un corte neto; no hay ruptura sino lento y coherente proceso evolutivo. Aunque existe un abismo entre las Sonatas (máxima expresión en prosa de su período modernista) y los esperpentos de los años 20, hay una línea ininterrumpida: hay esperpentización antes que esperpento. Y además se trata de una evolución que no renuncia a los logros estéticos de la primera. De hecho, Valle controlaba incluso la edición en libro de sus obras, eligiendo la tipografía o el tipo de portada. Y, cuando se plantee editar sus obras completas, organizará sus tomos de manera temática y no cronológica.

a) De los comienzos a las *Sonatas*. Época modernista

Tras haber publicado en revistas no pocos cuentos, aparece en 1895 su primer libro, *Femenina* (seis historias amorosas), que es una obra refinada en la que se aprecian influjos franceses e italianos. Seguirán, entre 1897 y 1904, otros libros de relatos: *Jardín umbrío*, *Corte de amor*, donde el autor ya combina lo legendario con lo realista, ambientados en su Galicia primitiva. Pero la producción cumbre de esta etapa son **las Sonatas, cuatro novelas publicadas en este orden: *Sonata de Otoño* (1904), *Sonata de Estío* 1903), *Sonata de Primavera* (1904) y *Sonata de Invierno* (1905). Son las supuestas memorias del Marqués de Bradomín**. Es la exaltación del mundo decadente, visto con una mirada entre nostálgica y distanciada. Por su estilo suponen para la prosa española lo que la obra de Rubén Darío supuso para la poesía: una prosa rítmica, refinada, rica en efectos sensoriales, bellísima.

b) Entre las Sonatas y los Esperpentos. Época de transición

Sigue el ciclo de las *Comedias Bárbaras*: *Águila de blasón* (1907) y *Romance de Lobos* (1908). Con estas obras ha iniciado Valle su “teatro en libertad”; se discute entre si son novelas dialogadas o teatro irrepresentable, pero su fuerza dramática es incuestionable. La evolución estilística se acentúa en la trilogía de novelas *La guerra carlista*, escrita en 1908-1909 (*Los cruzados de la Causa*, *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*). Con agri dulce contraste, destaca el heroísmo romántico de las partidas carlistas y la brutalidad de la guerra. El mismo contraste, en el estilo: junto a los resabios modernistas, aparece un lenguaje desgarrado y bronco, acentuado por la presencia de un léxico rústico.

En 1919 escribe su obra poética *La pipa de Kif* donde ya se atisban rasgos esperpénticos.

c) La época de los Esperpentos

El año de **1920** es una fecha capital en la trayectoria del autor. En este año publica algunas de sus obras dramáticas decisivas, entre las que destacan: ***Divinas Palabras*** y ***Luces de Bohemia***. La deformación esperpéntica está ya presente en estas obras y es, en esta última, la primera donde Valle-Inclán da el nombre de esperpento. Con esta palabra (cuyo significado habitual era “persona o cosa extravagante, desatinada o absurda”) designa el autor, a esas obras suyas en las que lo trágico y lo burlesco se mezclan, con una estética que quiere ser una “superación del dolor y la risa”. Su mejor definición la hallaremos en la escena XII de *Luces de Bohemia*.

Tres son los esperpentos escritos en los años siguientes: ***Los cuernos de Don Friolera* (1921)**, ***Las galas del difunto* (1926)** y ***La hija del capitán* (1927)**, recogidos después bajo el título común ***Martes de Carnaval***. En estas obras se revela una visión ácida y violentamente disconforme con la realidad. El autor se complace en degradar la realidad y agredirla con una carcajada que no perdona a personas, instituciones o mitos, pero que en el fondo, oculta no pocas veces el llanto.

Citemos, en fin, las novelas de esta última época. ***Tirano Banderas*** (1926), sobre un supuesto dictador americano. Finalmente, la violenta sátira política aparece en la trilogía de ***El ruedo ibérico*** (1927, 1928, 1932). En estas novelas, como en los esperpentos, el estilo es desgarrado, agrio incluso en su humor, de incalculable fuerza crítica; siendo, sin embargo, una prosa de cuidadísima elaboración. Aquí está ese Valle-Inclán más iconoclasta que lo fueron “los jóvenes del 98”.

La obra dramática de Valle-Inclán

Clasificación

La producción dramática de Valle es una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo. Valle-Inclán ensaya distintas vías de invención teatral paralelas y entrecruzadas. Comenzó escribiendo un teatro esteticista que superará mediante el mito y la farsa, y que cristalizará en el esperpento cuyos elementos pueden rastrearse en las piezas anteriores.

Todo ello hace **inoperante cualquier clasificación cronológica**. Entre las distintas clasificaciones que de su teatro se han hecho la más interesante es la que agrupa sus obras en ciclos que se van desarrollado de manera concéntrica y paralela.

a) Ciclo modernista:

Está constituido por *Cenizas* (1899), *El Marqués de Bradomín* (1906), *Cuento de abril* (1910) y *Voces de gesta* (1911). Estas obras iniciales están basadas en un esteticismo decadente al margen de la realidad.

En *Cenizas* (1899) dramatiza un tema tópico del teatro decimonónico –el adulterio- visto desde el lado opuesto al tradicional, es decir, desideologizado (no le interesa la realidad psicológica o moral sino que lo aborda en función de una estética literaria) y tratado con la técnica propia de la literatura decadentista fin de siglo. Esta desideologización será el punto de arranque de la

dramaturgia valleinclanesca. También aparece en esta primera pieza la técnica de amplificación poética de las acotaciones.

El Marqués de Bradomín (adaptación parcial de Sonata de Otoño) (1906) inicia la técnica de los múltiples lugares de acción.

En todas sus primeras obras se observa un esteticismo gratuito. Este antirrealismo no dejaba de ser tan convencional como el realismo del teatro novecentista. En su vuelta a las fuentes (mito / farsa) instauró un teatro en libertad que trascendía por igual al realismo y esteticismo convencionales

b) El ciclo mítico

Está constituido por las *Comedias bárbaras* (*Águila de blasón*, 1907; *Romance de lobos*, 1908; *Cara de plata*, 1922), *El embrujado* y *Divinas Palabras*.

Partiendo de una Galicia real, con sus gentes y sus paisajes, Valle-Inclán constituye una imagen del hombre y del mundo que no es histórica, sino mítico e intemporal. Nos presenta un cosmos casi primigenio en el que las fuerzas elementales, como el mal, la irracionalidad, la violencia y, sobre todo, la avaricia, la lujuria y la muerte, rigen la existencia y el destino de los protagonistas (hidalgos arcaicos, mendigos, seres tarados, marginados y violentos). Del mismo modo inventa su lenguaje dramático donde se funde símbolo, metáfora y sentenciosidad. Además las acotaciones trascienden la mera funcionalidad técnica por la necesidad que siente el dramaturgo de dar expresión a una visión totalizadora de la realidad dramática.

Divinas palabras es el punto culminante del proceso de creación dramática que había comenzado con la primera Comedia bárbara. Se ha señalado el carácter esperpéntico de *Divinas palabras* (1920). En esta pieza presidida por la animalidad humana, los personajes se mueven impulsados por la avaricia y la lujuria.

c) El ciclo de la farsa

Constituyen este ciclo cuatro piezas: *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1909), *La marquesa Rosalinda* (1912), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) y *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920).

Valle-Inclán plasma aquí un espacio escénico fundamentado en el siglo XVIII versallesco, también ahistórico y tamizado por el modernismo. Las obras de este ciclo se basan en un continuo contraste entre lo sentimental y lo grotesco. La caricatura esperpéntica que aparece en estas piezas anuncia la nueva mirada que Valle-Inclán va a dirigir sobre la España contemporánea.

Si la primera Farsa constituye la primera sátira del poder en el teatro de Valle, en el que algunos valores tradiciones y sus tipos representativos son sometidos a una deformación preesperpéntica, en la última, lo sentimental desaparece por completo para dar paso a lo grotesco intensificado a todos los niveles empezando por el lenguaje (esperpentización). El lenguaje achabacanado y de achulada degradación responde a una norma estilística que es no sólo reflejo del mundo degradado que el autor presenta sino también instrumento máximo de distanciamiento entre el autor y su mundo dramático. Valle presenta lo que de fanteoche hay en cada uno de los modelos elegidos tanto de la monarquía, la aristocracia, el gobierno como

del pueblo llano. Con esta pieza, al igual que con *Divinas palabras* se desemboca ya en pleno territorio esperpéntico.

d) El ciclo esperpéntico

Valle-Inclán denominó así a *Luces de bohemia* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927). Estos tres último fueron publicados juntos por su autor en 1930 con el título de *Martes de Carnaval*.

Luces de bohemia recrea una época caracterizada por el desastre y por la falta de soluciones. En *Los cuernos de Don Friolera* el autor critica el concepto del honor hispánico y arremete contra las instituciones. Valle nos presenta tres versiones distintas de un mismo suceso, correspondiendo cada una de las versiones a un punto de vista diferente, adquiriendo una forma genérica diferente y un diferente sentido.

La primera versión es la del bululú del compadre Fidel, cuya forma es la de una farsa popular de títeres en la que el autor mira a sus criaturas desde el "aire", divirtiéndose a su costa. La tercera versión es la del romance de ciegos, donde el asunto de la esposa infiel y la del marido que venga su honor mancillado es visto "de rodillas", dándose a los personajes una condición superior a la humana, son héroes como hacía Homero. Estas dos versiones están contrastadas con el esperpento en 12 escenas, versión equidistante del drama literario y de la farsa popular. En el esperpento da una visión "de frente", lo grotesco y lo trágico se funden. Lo grotesco y lo trágico de la realidad que pretende reflejar Valle sólo se puede presentar en la síntesis dialéctica de la farsa y la tragedia que es, en su esencia, el esperpento.

Las galas del difunto están relacionadas con el Don Juan Tenorio de Zorrilla. Valle esperpentiza tanto el mito literario de don Juan (esperpento literario) como las bases mismas sobre las que el mito se levanta (esperpentización de la realidad histórica), por eso los héroes son dos víctimas de ese mundo. La hija del capitán es una denuncia violenta, grotesca, esperpéntica de la dictadura militar española (coincide con la dictadura de Primo de Rivera). El crítico Ruiz Ramón ve que este esperpento desenmascara toda toma de poder de cualquier sociedad moderna, poniendo al descubierto toda su turbia mecánica interior y operando por vía grotesca su desmitificación.

Con estas obras Valle desmitifica la España contemporánea mostrando las graves deficiencias que imposibilitan que los españoles puedan llevar una vida digna.

El esperpento es la mayor aportación de Valle al teatro europea del primer tercio del s.XX y constituye un precedente muy importante del nuevo teatro experimental de Bertolt Brecht.

e) Síntesis final

La última fase del teatro valleinclanesco está formada por cuatro obras breves: *Ligazón* (1926) y *Sacrilegio* (1927), que el autor denominó "autos para siluetas". Y *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* (ambas de 1924), que Valle denominó "melodramas para marionetas".

Constituyen el punto de encuentro entre las diversas maneras dramáticas ensayadas anteriormente: presencia de lo irracional e instintivo, personajes esquematizados como marioneta de farsa y técnica distorsionadas del esperpento.

EL ESPERPENTO

✓ Raíces históricas y estéticas del esperpento

La época en que vive Valle es una de las más **revulsivas y dramáticas**: la humillación de la derrota en Cuba (1898), la sangría incesante de jóvenes por la Guerra del Rif en Marruecos (1909), la Semana Trágica de Barcelona (1909) desatada al oponerse los obreros al nuevo envío de tropas al Rif, la I Guerra Mundial (1914), la huelga revolucionaria de 1917, las profundas convulsiones 1919-1920, la dictadura de Primo de Rivera (1923), y el atraso y pobreza secular del pueblo español (Ver 1. El contexto histórico).

Ante esta situación, la actitud de Valle fue siempre de **compromiso** y de **denuncia**. Y **para mostrar profundamente esta realidad, Valle crea el esperpento, nueva estética que distorsiona la imagen que tenemos de la realidad con el objeto de mostrarnos su verdadero rostro: la grotesca y absurda vida española contemporánea**. Su crítica es demoledora, no propone soluciones ni alternativas, no pacta con ninguno de los personajes ni con las ideas que representan.

En *Luces de bohemia* sostiene Valle del esperpento: “una estética sistemáticamente deformada”; “Sirve para expresar el sentido trágico de la vida española”; “Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”; “Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España”. Según Valle, se trata de ver a los personajes desde un plano superior, como demiurgo o titiritero, y así se convierten en seres inferiores, como “enanos y patizambos” que juegan una tragedia y a los que se observa con indiferencia, ironía, sin implicarse sentimentalmente con ellos. Desde este distanciamiento se puede juzgar críticamente la realidad presentada.

La técnica del esperpento no es, por otra parte, totalmente, novedosa, está implícita como hemos visto en obras anteriores a Valle- Inclán y **entronca con una vasta tradición de lo grotesco en la literatura y el arte: Quevedo y Goya**, pero también **el Guernica** de Picasso; la *Viridiana* de **Buñuel**, y algunos movimientos estéticos, como **el expresionismo alemán, el dadaísmo** italiano, **las novelas de Kafka** o **el teatro del absurdo**. Una tradición, pues universal.

También Zamora Vicente ha señalado la conexión del esperpento con el sainete (obra teatral cómica de ambientes y personajes populares) y el “género chico” (obras teatrales musicales de corta duración y de ambiente costumbrista), en el que con frecuencia se parodia el teatro serio y grandilocuente.

✓ Rasgos esenciales del esperpento

- **Libertad de forma**: el esperpento puede manifestarse en cualquier forma literaria tradicional, prosa o verso, novela o drama con tal de que se dé esa nueva visión de la realidad.
- **Mundo irreal**: el mundo, a veces, da la impresión de ser un puro escenario teatral. Mundo recreado con cierto gusto por lo cinematográfico.
- Constante rebajamiento de la realidad: **animalización de los personajes o la personificación de animales o de objetos para rebajar lo humano**. Con la misma intencionalidad llega a reducir a los seres humanos y a los mismos animales a puros objetos inanimados, en una especie de burlesca “cosificación” inmovilizadora. La degradación de lo humano llega a la

transformación de los personajes en fantoches, peleles (muñequización), con apariencia humana pero insensibles como objetos. En otras ocasiones da vida (humanización) a seres inanimados: la luna, animales...

- **Deformación sistemática de la realidad:** consiste en subrayar los rasgos más acusados de la realidad para subrayar las contradicciones entre el comportamiento de una determinada sociedad y la escala de valores que predica (caricatura de corte expresionista). Se descubre sin hipocresías embellecedoras lo que hay de negativo en la “condición humana”.
- **Humor satírico:** exageración deformadora y el juego de contrastes violentos que se logran generalmente acercando situaciones vitales esencialmente distintas o categorías lingüísticas inusualmente combinables. Del comentario más jocoso a la ironía más intencionada o al sarcasmo más cruel.
- **Personajes extraordinarios,** fuera de lo corriente.
- **Máscaras o caretas:** las máscaras valleinclanescas tienen por objeto descubrir la realidad esencial de los seres que están tras ellas.
- **La muerte, personaje principal:** en ninguno de los esperpentos falta. Acompaña al protagonista, reduciéndolo con su sola presencia a la categoría pura de “infrapersona”, de fantoche, pelele o monigote de guiñol.
- **Espejos, luces y sombras:** siguiendo el ejemplo de Goya, Valle-Inclán nos dice que se sirve de unos espejos “especiales” que tienen la virtud de reflejar en su superficie no la copia fiel de la realidad, sino una imagen retorcida y deformante de ella; una imagen que se parece más a la amarga realidad interior de cada cosa o ser que no a su aparental y muchas veces falsa superficie visible. Estos espejos reflejan la radiografía más que la pura reproducción de esa realidad verdadera y a la que en el fondo trata de reproducir por todos los medios.
- **El desgarró lingüístico:** uso constante del habla coloquial, de la lengua hablada: expresiones, vocablos, modismos considerados como ordinariíces o groserías. Muchos personajes, incluso los pertenecientes a las clases sociales más elevadas, utilizan el habla “acanallada”, jergal o barriobajera. De este modo, se cruza la dirección culta, modernista, con ese hablar achulado, “a lo golfo”.

En conclusión, el esperpento deforma la imagen que tenemos de la realidad para mostrárnosla auténtica: la grotesca y absurda vida española contemporánea. El descoyuntamiento de personajes, espacios y acciones a través de un lenguaje peculiarísimo, que aúna el registro más populachero con la elaboración metafórica más audaz, producen en el espectador risa, horror y perplejidad a un tiempo; esta risa no es sino un atenuante del horror, una forma de hacernos más soportable la pesadilla.

Su significación: Valle y el teatro contemporáneo

Nos encontramos ante **una de las grandes figuras de la literatura española de todos los tiempos**. Si en sus comienzos compartió con Rubén Darío el caudillaje del Modernismo, su ejemplar inquietud le llevó a fraguar un arte de ruptura, libre en el más hondo sentido. Por

otra parte, su asombroso dominio del idioma hace de él uno de los grandes creadores que ha habido en nuestra lengua.

El teatro esperpéntico de Valle irrumpe como teatro innovador en la escena española de principios del siglo XX dominada por una dramaturgia oficial e inmovilista, que goza de la aceptación del público burgués (teatro poético en verso, teatro cómico, comedia burguesa)

Valle-Inclán no se doblegó a los prejuicios estéticos del momento, y optó por desafiar las limitaciones de diverso tipo que presentaba el teatro de la época. Por ello, durante mucho tiempo se pensó que los esperpentos de Valle-Inclán no eran verdadero teatro, sino “novelas dialogadas”, y que al menos en su mayoría eran irrepresentables, siendo sus obras condenadas a ser “teatro para leer”, ello explica que sus acotaciones sean tan literarias como el diálogo mismo. Tales opiniones han quedado desmentidas en los últimos años: las nuevas concepciones del espectáculo teatral y las nuevas técnicas de representación han permitido llevar a la escena muchas de sus obras. Lo que sucedió es que **Valle-Inclán fue mucho más allá de lo que permitían las convenciones escénicas de su tiempo**, dominado por el teatro benaventino. Y así, frente a lo que él mismo llamaba “un teatro de camilla casera”, **se declaró partidario de un teatro “de numerosos escenarios” y hasta de un teatro “que siga el ejemplo del cine actual”**.

Al cabo de los años, tras las experiencias renovadoras de las concepciones escénicas, Valle-Inclán se descubre como la figura máxima del teatro español, así como un verdadero vanguardista que **se anticipó considerablemente a las nuevas tendencias del teatro mundial**. Coincide en algunos aspectos con los postulados de Antonin Artaud, con la formulación que hace **Bertolt Brecht** del antihéroe y con algunas de sus técnicas: prefiere el distanciamiento, utiliza recursos del teatro popular, niega las leyes clásicas del espacio y del tiempo y enlaza cuadros autónomos, aunque estén relacionados entre sí; no obstante, los fines son distintos: Brecht concibe el teatro como un medio de transformación social y nuestro escritor crea el esperpento para denunciar.

1.3 Luces de Bohemia

Para reflejar la verdadera realidad española, abarcándola en su totalidad, Valle-Inclán propone por boca de Max Estrella esta nueva estética literaria (escena XII): el esperpento, estética cuya primera manifestación, es precisamente, *Luces de bohemia*. El esperpento no sólo es un género literario, sino una estética y en consecuencia una visión del mundo.

Características del esperpento en *Luces de bohemia*:

a. Esperpentización de las situaciones.

La deformación, la distorsión de la realidad, está en la base del esperpento. Como ejemplo, es muy significativo que un parque público con mujerzuelas se transforme en “parodia grotesca del jardín de Armida” (modelo de jardín modernista), en intencionada referencia a un modelo de épica culta. O, que al presentar a la policía a caballo se hable de “trote épico” y de “soldados romanos”, escena IV. La deformación paródica no retrocede ante

nada. Y así se esperpentiza incluso la muerte: muerto Max, don Latino le roba la cartera y su muerte es confundida con una borrachera.

También en la obra se acumulan hechos y referencias históricas y literarias en un confuso anacronismo: pérdida de las últimas colonias (1898), reinado de Alfonso XIII, Semana Trágica de Barcelona (1909)... Esta acumulación de hechos temporalmente anacrónicos también sirve a Valle para producir el efecto deformador que pretende.

Fundamental es el empleo de contrastes, especialmente entre lo doloroso y lo grotesco. En este sentido, la cima sería el velatorio de Max, escena XIII, recreando el velatorio de Alejandro Sawa con la visita de Basilio Soulinake que pone en duda la muerte de Max. Estos contrastes también los observamos en el uso magistral de la lengua.

b. Esperpentización de los personajes

Valle degrada a los personajes y los imposibilita para ser héroes. Esta degradación se manifiesta mediante distintos recursos:

- ✓ **La animalización:** Valle confiere a sus personajes características y rasgos de los animales. Los hombres se transforman en “perros”, “camellos”, “cerdos”, etc. “Don Latino interviene con ese matiz del perro cobarde que da su ladrido entre las piernas del dueño”, escena II. Los tres visitantes, reunidos “como tres pájaros en una rama”(escena III). Zaratustra “abichado y giboso” (escena II).
- ✓ **La cosificación:** Valle describe a los personajes por los objetos que los caracterizan y elude los rasgos que los harían personas: “Zaratustra... cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente”(escena II). “Entra el cotarro modernista greñas, pipas, gabanes repelados y alguna capa” (VII).
- ✓ **La muñequización:** los personajes son vistos como muñecos, fantoches y peleles: “Zaratustra... la palmatoria pringosa tiembla en la mano del fantoche”, escena II. “Dorio de Gadex, Clarinito y Pérez, arrimados a la pared, son tres fúnebres fantoches en hilera”, escena XIII. “Don Latino guiña el ojo, tuerce la jeta, y desmaya los brazos haciendo el pelele”, escena XV. “Máximo Estrella avanza como un fantasma”, escena VIII. escena II.
- ✓ **Presencia de máscaras o caretas** que tienen por objeto descubrir la realidad esencial de los seres que están tras ellas: “Ante aquella aparición, el poeta siente la amargura de la vida, y con gesto egoísta de niño enfadado, cierra los ojos, y bebe un sorbo de su copa de ajeno. Finalmente, su máscara de ídolo se anima con una sonrisa cargada de humedad”, de Rubén Darío, escena IX.; “En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas”, escena X.

También la degradación se extiende a **la autoridad**. La desmitificación de la autoridad se observa en sus gestos: “Su Excelencia abre la puerta de su despacho y asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza”, “Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso” del Ministro, escena VIII. “A poco salen adormilados, ciñéndose el correaje dos guardias municipales”, escena IV. “Llega El Sereno... jadeos y vahos de aguardiente”, escena IV.

A esa desmitificación de la autoridad contribuye el desclasamiento. Delito y golfería, ignorancia y desidia ejercen una función niveladora. El Ministro, Dieguito, Don Latino, Zaratustra, la Pisa-Bien y otros marginados practican o amparan el robo, aprovechándose de las circunstancias: Zaratustra y Don Latino engañan a Max en la escena II; el ministro acepta la propuesta de Dieguito, su secretario, de sacar el sueldo de Max de los fondos de la policía (escena VIII); las prójimas realizan su trabajo confiadas en la codicia de los guindillas; Don Latino abandona a Max poco antes de que éste muera y se lleva la cartera del maestro y en la escena última, se aprovecha de la muerte del protagonista, cobra el billete premiado, pero es descubierto por la Pisa-Bien, que interesadamente encubre al viejo y le presiona para que le entregue dinero.

Otro aspecto ridículo de lo grotesco lo hallamos en las denominaciones personales; los **diminutivos y los nombres esperpénticos** son utilizados por el demiurgo para desclasificar a los denominados. Nadie puede ser más que nadie cuando la incultura es una epidemia que afecta a todos los sectores de la sociedad, hasta a los dirigentes: el Capitán Pitito, el Sereno, Serafín el Bonito, Dieguito, la Portera, la Próxima, el Ministro, entre otros, padecen la misma ceguera y son incapaces de ver lo que es evidente.

Por último señalar la presencia de la muerte que acompaña al protagonista y se convierte también en personaje principal y que con su sola presencia reduce al personaje al nivel de “infrapersona”

c. Esperpentización de espacios y ambientes

En la obra se representa la España más degradada de la época, por ello los personajes se mueven en unos **espacios casi siempre mal iluminados**, sucios y chabacanos. Por ejemplo la librería de Zaratustra es descrita como una cueva donde “rimeros de libros hacen escombros”, la buñolería modernista, “del antro apestoso de aceite”.

La luz es en la obra un elemento simbólico de primer orden, de este modo los espacios mal iluminados o la falta de luz, de luces, es común a casi todos los ambientes y personajes de la obra: “La taberna de Pica Lagartos: Luz de acetileno”, escena III; “El perrillo, a los pies de la caja, entre el reflejo inquietante de las velas”, escena XIII. Estas **luces y sombras** nos muestran **claroscuros violentos**: “Zaratustra... media cara en reflejo y media en sombra”, escena II; “Máximo Estrella y Don Latino de Hispalis, sombras en las sombras de un rincón”, escena III.

También los espacios oficiales son descritos a través del gusto vulgar y chabacano que preside estas estancias. Por ejemplo la redacción del periódico, la comisaría o el despacho del Ministro: “Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano”, escena VIII.

Significativo son **los espejos del Callejón del Gato**, escena XII, que tienen la virtud de reflejar una imagen retorcida, deformada de la realidad; como si se tratase de la radiografía que reproduce el fondo, no la apariencia.

d. Esperpentización mediante el lenguaje

De todos los rasgos que caracterizan al esperpento, cabe destacar la riqueza lingüística de Luces de Bohemia. Asombra **la riqueza y la variedad de registros empleados**. Los más diversos tonos y modalidades aparecen ya con fines caracterizadores de los personajes, ya al servicio de la parodia o de la intención crítica. Es un lenguaje caracterizado por los contrastes, donde el

lenguaje pedante o cursi, el uso paródico de frases literarias alterna con el desgarrado coloquial y los vulgarismos, junto con el léxico y los giros del habla madrileña castiza...

La tendencia de Valle es hacia un lenguaje sintético, hacia la concisión densa en cuanto a contenidos léxicos, “estilo telegráfico” que evita las palabras “vacías” que son, en lo posible, sustituidas por innovaciones léxicas o sintácticas: predominio del estilo nominal (frases sin verbo que evitan los verbos copulativos “vacíos”: “Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto”, escena I; “zaguán en el Ministerio de la Gobernación. Estantería con legajos. Bancos al filo de la pared. Mesa con carpetas de...”, escena V.

Todo ello nos conduce al **arte del diálogo**. Señalemos sólo la oportunidad y exactitud con que se suceden las réplicas, combinando ágilmente los tonos y rasgos aludidos, con predominio de la lengua hablada coloquial.

Paralelamente, debe destacarse el arte de las acotaciones, con predominio estilístico culto.

No menos característico es el tipo de **humor: la mordacidad, la risa agria**. Risa que, según un personaje, sirve a los españoles como consuelo “del hambre y los malos gobernantes”. El humor más frecuente es de raíz intelectual, basado en la inteligencia de las alusiones, en las réplicas ingeniosas, intencionadas, de comicidad puramente verbal. **Parodias literarias, humor negro, sarcasmo**. Pero, para Valle, el humor es sobre todo un ataque demoledor: “-El Señor Ministro no es un golfo. –Usted desconoce la Historia Moderna”, “Señor Centurión, ¿usted hablará el griego en sus cuatro dialectos!, escena V. “-Benlliure un santi boni barati! –Dicho en valenciano”, escena VII.

Con todos estos recursos Valle pretende denunciar la injusta realidad que percibe en su entorno.

Organización de la obra. Argumento y estructura

La obra se organiza en tres niveles:

- Las últimas horas de la vida de Max Estrella, poeta ciego, bohemio.
- Evocación de la vida bohemia. Max será el arquetipo de la bohemia heroica. Valle evocará los componentes morales, ideológicos, y artísticos de la bohemia que son aludidos en la obra.
- La realidad político-social de España. Valle se sirve de esta forma de vida para poner de manifiesto una visión totalizadora de la situación caótica España en su aspecto político-social.

Luces de bohemia presenta un **triple hilo argumental**. El argumento superficial, el más evidente, es el que desarrolla la historia de las últimas horas de la vida del poeta ciego Max Estrella. Horas que transcurren en un vagabundeo por la noche madrileña al final del cual el poeta muere miserablemente en la calle. Desaparecido Max Estrella, la acción se prolonga a través de su velatorio; una conversación en el cementerio entre Rubén Darío y el Marqués de Bradomín; y la última escena en la taberna de Pica Lagartos.

Paralelamente se desarrollan otros dos argumentos. Por un lado, la huelga de proletarios de la cual tenemos noticia a través de referencias no directas: ruidos, voces, alusiones informativas.

Este argumento permanece latente hasta la escena undécima (madre abrazando al hijo) donde aflora y confluye con el argumento principal. Por otro lado, la detención y muerte del anarquista catalán.

Luces de bohemia prescinde de la división en actos y se estructura mediante la sucesión de **quince escenas yuxtapuestas** (técnica de la novela picaresca), cada una de las cuales constituye una unidad dramática.

A pesar de ello, la obra presenta una **fuerte cohesión por la marcada unidad temporal y por la presencia de una serie de motivos recurrentes** que enlazan las escenas entre sí constituyendo un todo perfectamente trabado: la presencia casi constante de la pareja protagonista; las alucinaciones del protagonista (I y XII, que sirven de presentación y despedida); las muertes anunciadas y cumplidas de Max (escenas I, XI y XII), de Madame Collet y Claudinita (I y XV, inicio y cierre de la acción) y del anarquista catalán (VI y XI, puntos climáticos de la acción); el décimo de lotería (escena III, IV y XV).

La obra se divide en dos partes claramente diferenciadas:

1ª parte: Escenas I a XII: escenas con el protagonista vivo; viaje del poeta (externo e interno). Esta primera parte se desarrolla en tres tiempos:

- La partida (I): exposición del contexto humano, económico y social del protagonista. Invitación al suicidio colectivo. Max sale de casa.
- El viaje (II a XI): peregrinación del protagonista. Además de este motivo principal contiene otro núcleo climático: la detención y muerte del preso catalán (“un reten de polizones pasa con un preso maniatado”, II; un preso que ha intentado fugarse”, XI);). Ambos motivos confluyen en la escena VI donde se produce el encuentro entre Max y el preso y que supondrá la concienciación política de aquel. Max podrá superar el dolor que le produce la injusticia social.
- El destino (XII): regreso a casa para cumplir su destino fatal: muerte de Max. Valle aprovecha esta escena para desarrollar su teoría del esperpento.

2ª parte: Escenas XIII a XV: epílogo tras la muerte de Max.

El epílogo cierra la obra configurando una estructura circular. Esta parte constituye una pequeña síntesis de las doce escenas anteriores. Se inicia en el mismo espacio que abre la primera parte (la casa de Max, con el poeta de cuerpo presente, I y XIII); sigue una escena (XIV) que presenta un nuevo espacio (el cementerio), con connotaciones equivalentes, pero transfiguradas, al calabozo de la escena central (IV), y se cierra en otro espacio ya conocido (la taberna de Pica Lagartos, escenas III y XV). En esta última escena se resuelven los dos motivos pendientes: el décimo de lotería (finalmente premiado, aunque tarde) y la muerte de la mujer y la hija de Max, anunciadas en la primera escena. Estos dos motivos marcan la fatalidad del protagonista, extendida a su familia.

Algunos críticos han visto en la obra un vía crucis, un descenso a los infiernos de Máximo Estrella, guiado, como un lazarillo, por su desaprensivo amigo don Latino de Hispalis, al modo de Dante y Virgilio en la Divina Comedia.

A pesar de que con cada escena cambia el marco espacial en el que se suceden los acontecimientos, en la estructura de *Luces de bohemia* no se dan cambios de situación bruscos. No obstante, existen algunos episodios que tienen relevancia estética y temática, pero no argumental y en los que no progresa la acción. Son escenas cuyo interés radica en la recreación estética de situaciones, en su contribución para la caracterización de los personajes, o en el diálogo -por ejemplo, la escena IX (la charla con Rubén en el café Colón) y la escena X (el diálogo con la Lunares, etc.)-.

Temas de *Luces de Bohemia*

En la obra podemos encontrarnos dos temas principales que van indisolublemente unidos:

- a. La reflexión sobre el papel del artista en la sociedad. La bohemia.
- b. La denuncia y crítica social; la obra es una "portentosa radiografía de la sociedad contemporánea y de los años juveniles de Valle-Inclán en particular", como ha escrito Zamora Vicente.

A. La reflexión sobre el papel del artista en la sociedad. La bohemia

Max Estrella, en su itinerario, adquiere la conciencia de que **el artista ha de comprometerse** con la sociedad. En ese sentido, cuestiona las luces y sombras de la bohemia en que ha vivido. Valle se burla de **esta bohemia, tan inoperante y estéril**. Muchas escenas y episodios tienen como función ilustrar o recrear algún aspecto de esta vida:

La bohemia es ante todo una forma de vida. **Los artistas bohemios se marginan voluntariamente** del medio social burgués con la intención de crear otra sociedad nueva donde satisfacer la pasión del arte. La bohemia tiene sus orígenes en la Francia romántica y se concentra a finales del siglo XIX en París; por eso Máximo Estrella y Rubén Darío añoran el Barrio Latino y admiran a Víctor Hugo o Verlaine. El protagonista aparece como el único resistente de una forma de vida que va siendo abandonada por cuantos la profesaron.

El arte, en nuestro caso **la literatura, impregna todas las facetas de la vida** cotidiana del bohemio. Por ello abundan las citas y referencias literarias integradas en el habla habitual de los personajes. Comprobamos cierta invasión de la vida por la literatura: revistas efímeras, traducciones, colaboraciones periodísticas a salto de mata. El ingenio, si lo hay, se malgasta en charlas polémicas y corrosivas o en "coplas satíricas". Si alguien tiene mérito (¿Max?) no se le reconoce, el pueblo se apasiona por las "novelas por entregas" como "El hijo de la difunta" y otros folletines que conmueven con su subliteratura a amplias masas y reportan -como en tiempos de Galdós- sustanciosos beneficios, escena II-. La reflexión sobre la literatura o la estética en la propia literatura es algo habitual desde las perspectivas más diversas en las letras de finales del siglo XIX.

Desde un punto de vista literario, el bohemio busca la consagración, por eso, aunque rechaza ser asimilado por el mundo literario oficial, al mismo tiempo no admite no ser reconocido por aquellos a quienes desprecia. La reacción contra el mundo literario establecido se traduce en el **rechazo del realismo literario de finales del siglo XIX** (despectiva referencia a Pérez Galdós, "Don Benito el Garbancero") y la admiración por el modernismo (Rubén Darío aparece como

personaje, tributo de la admiración de Valle). Y la búsqueda de nuevas formas expresivas para reflejar la “verdadera” realidad. Valle-Inclán, en boca de Max, define una nueva estética literaria, la del esperpento (Escena duodécima). La estética seguida en la obra se convierte así en uno de sus temas: el esperpento concreto que es Luces de bohemia habla acerca del esperpento considerado como procedimiento estético.

El bohemio conlleva la **miseria** como una consecuencia de su voluntaria decisión de vivir el arte al margen del mundo burgués (Las letras: Colorín, pingajo y hambre) y, por ello, frecuentará el mundo de la marginación social, trasnochador y errante por cafés y buñolerías en el Madrid de comienzos de siglo XX. En LB Max en su vagabundeo por la noche madrileña se relaciona con prostitutas y delincuentes.

Desde una perspectiva política, **la bohemia reacciona contra el poder establecido**, contra aquello que constituya una forma de autoridad. En Max es constante la provocación: al capitán Pitito, al sereno, a los guardias, a Serafín el Bonito, ante el ministro y Dieguito. Se critica constantemente a los políticos contemporáneos, denunciándose continuamente la corrupción política (Pica Lagartos alude al caciquismo al decir que su padre "sacaba diputado"; Dorio de Gadex alude al nepotismo cuando afirma que García Prieto es "un yerno más"; se alude a los de Acción Ciudadana).

B. Denuncia de la situación histórica-social

LB es una obra profundamente renovadora desde el punto de vista teatral y de denuncia desde el punto de vista social. Toda la crítica ha destacado el aire de protesta que el esperpento encierra. Se aproxima así Valle a las inquietudes de la generación del 98, preocupados por la decadencia de España.

La obra refleja el clima de **violenta agitación social y de represión**, de estado de excepción permanente que desde la Semana Trágica (1909) al periodo revolucionario de 1917-19 marcan las primeras décadas del siglo.

Valle Inclán presenta ese malestar social motivado por unas injusticias agudísimas, la explotación y miseria creciente de las clases trabajadoras, auténticos “parias”, que comienzan a organizarse y a luchar. Con voluntad de denuncia se presenta el hambre y las miserias del pueblo, una constante en la época. Las manifestaciones tumultarias, con asalto y saqueo de tiendas, se relatan con frecuencia en la prensa de 1919 y se reflejan en la obra: “Corren por la calle tropeles de obrero. Resuena el golpe de muchos cierres metálicos” o “El pueblo que roba en los establecimientos públicos... Las huelgas se encadenan. Y con ellas la violencia de los empresarios para atajarlas. De especial fuerza es la protesta ante la represión policial (la muerte del obrero catalán condenado a morir en la aplicación de **la Ley de fugas**⁷ o la muerte del niño a consecuencia de la represión callejera). De este modo, se critica la acción del gobierno y de la policía que incluso amparaba a organizaciones patronales como la Acción Ciudadana que participaba protegiendo a los esquiroleros o cargando contra los manifestantes. De ahí que en Luces de bohemia se hable del “cate” que le alcanzó a Crispín o del enfrentamiento entre manifestantes y “polis honorarios” con el resultado de la muerte de uno de ellos.

⁷ La ley de fugas, aprobada en 1921, que permitía a las fuerzas del orden fusilar a cualquier preso con la excusa del intento de fuga.

En lo estrictamente político, se muestra la **descomposición del sistema en que se había sustentado la Restauración**: los partidos turnantes y la transición a los gobiernos de “concentración” que inútilmente intentan mantener una situación cada vez más deteriorada. Tal visión incluye críticas a políticos de diversos signos: Castelar, Romanones y, especialmente, el conservador Maura (“venales”, Romanones; “ineptos”, García Prieto; “fariseos”, Maura; “chaqueteros”, Castelar). Tampoco el rey Alfonso XIII se libra de las ironías. Se arremete de diversos modos contra el mal gobierno y contra la corrupción. Se fustiga el capitalismo y el conformismo burgués. Y a la Iglesia, que aparece apoyando el poder establecido (“sin religión no puede haber buena fe en el comercio”).

Pero la corrupción se extiende no sólo en los políticos más encumbrados (el ministro) o a los periodistas (“los fondos reservados”, popularmente llamados de “reptiles” (escena VIII), que los Ministerios de Gobernación y Estado distribuían sin ningún control y que se empleaban, por ejemplo, para sobornar a la prensa; así los periódicos ocultaban un suceso o suavizaban y si no recibían dinero emprendían una campaña de descrédito) sino también a los miembros más miserables de la sociedad (D. Latino de Hispalis).

Otro aspecto que merece la pena señalar es la **crítica a una religiosidad tradicional y vacía** (escena II) y la crítica de figuras, escuelas o instituciones literarias (burlas a la Real Academia, al Modernismo tardío o a escritores concretos: Galdós (“Don Benito el Garbancero”).

También Valle-Inclán pasa revista a un cúmulo de “**vicios hispánicos**” que aparecen inherentes a nuestro país: la vacua patriotería –que no es sino el complejo de inferioridad de país atrasado frente al extranjero- y el triunfalismo oficial que tanto se azuzaría en las guerras coloniales (“nuestro sol es la envidia de los extranjeros”, escena II –único valor cotizable en el hundimiento general-).

En conclusión, Valle cuestiona los puntos más críticos de la España de su tiempo: la corrupción generalizada, la secular pobreza y la miseria del pueblo español; así como la falta de ideales y de amor por la cultura. En suma, todo parece llevarnos, en conjunto a aquella frase suya que ya conocemos: “España es una deformación grotesca de la civilización europea”. Y Valle-Inclán no propone soluciones, es más bien un grito de protesta y de denuncia contra una sociedad cuyos valores han desaparecido y que han convertido el mundo en un esperpento (“Los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime”; ¡Canallas...! ¡Todos...! Y los primeros, nosotros los poetas)

C. Otros temas

- ✓ **La religión.** Valle, a lo largo de su producción literaria, incide en el tema de la religión. Siente predilección por tratar hechos, concepciones, teorías, personajes que se mueven más dentro de una heterodoxia religiosa que en un ámbito de ortodoxia cristiana o católica. Por ello Valle enunciará toda una gama de ideas religiosas que tienen lugar en estas décadas, como el gusto por lo esotérico¹⁴, la teosofía y diferentes modalidades al respecto. La Iglesia aparece como apoyo del poder establecido (“sin religión no puede haber buena fe en el comercio”), la fe popular como una superstición primitiva de “tribu en el centro de África”, “chochez de viejas que disecan el gato cuando muere” (escena II). Al respecto, son notables las reflexiones de Don Filiberto y Don Latino (escena VII); la

intervención de Don Gay en la librería de Zaratustra (escena II); o la conversación entre Rubén Darío, Don Latino y Max (escena IX), donde la sincera religiosidad de Darío contrasta con el sincero ateísmo de Max; ambos, honestamente, descubren sus verdaderas ideas.

- ✓ **La muerte.** De forma implícita o explícita, la muerte está presente desde el comienzo y a lo largo de toda la obra siendo el pilar básico del desenlace. Desde la primera escena se habla del suicidio. En realidad el suicidio siempre está en las reflexiones de Max como fórmula para escapar de una realidad que le ahoga. En este sentido es uno de los motivos que estructura la obra. Se repite a lo largo del diálogo entre Max y Don Latino: “Te invito a regenerarte con un vuelo” (final de escena X). En la escena final cuando a través de la vendedora del Heraldo nos enteramos que se han suicidado dos mujeres, que por las conjeturas del chico de la taberna se nos sugiere que se trata de Madame Collet y Claudinita. Los presagios sobre la muerte de Max son constantes en sus propias intervenciones: “De rodar y de beber estoy muerto” (escena IV). Además, al final son varias las referencias posteriores a la muerte de Max, por ejemplo en el recuerdo del entierro que hace Don Latino (escena última).
También existen conversaciones sobre la muerte considerada en abstracto, por ejemplo la conversación entre Máximo Estrella y Rubén Darío en el Café Colón (escena IX), o en las reflexiones que mantiene el Marqués de Bradomín. A través de los personajes vemos diferentes maneras de enfrentarse a la muerte. Los asesinatos del anarquista catalán y el niño de la escena XI completan las muertes. Son las víctimas inocentes que nos muestran la falta de valores éticos de la sociedad española (el tabernero comenta Son desgracias inevitables para el restablecimiento y para don Latino Hay mucho de teatro).
- ✓ **La ceguera.** El motivo de la ceguera de Max Estrella presenta muy diversas formulaciones. En primer lugar, ya hemos visto como los seres que pueblan la bohemia, están más cerca de la oscuridad que de la luz, son en muchos casos sombras y fantoches. En otras ocasiones las alucinaciones de Max (escenas I y XII) le hacen recobrar la visión, pero como él mismo aclara, lo que recobra Max es la visión deformadora del esperpento. Finalmente, Valle-Inclán utilizará el motivo de la ceguera para caracterizar la extremosidad del personaje, en momentos de autoconmiseración: “¡Estoy muerto! Otra vez de noche”; o también para presentarnos al Max orgulloso, sarcástico y desafiante (escena IV en la conversación con el sereno o en la escena VIII cuando Max pretende ver al ministro y es interceptado por el ujier).

Personajes

A. Caracterización de los personajes

Más de cincuenta personajes diferentes aparecen a lo largo de toda la obra, casi todos están más o menos **esperpentizados**. Para la caracterización de un personaje Valle, además de en sus **actos**, se basa ante todo en su **forma de hablar**; pero, también merecen especial atención **las acotaciones** en las que se dibuja a los personajes o se comentan sus actitudes.

Gran parte de los personajes, sobre todo aquellos de menor relevancia, son descritos a partir de su **apariencia externa**, por sus rasgos físicos, su indumentaria; o por los objetos característicos de su oficio. (“La chica de una portera: trenza en perico, caídas calcetas, cara de hambre”). (“El farol, el chuzo y la caperuza del sereno...”). En otras ocasiones Valle-Inclán

presenta descripciones que llegan a ser **caricaturas**, sobre todo el caso de algunos personajes del mundo oficial. ("Un pollo chulapón de peinado reluciente", Serafín el Bonito.) En cuanto a los personajes más importantes, se centra en sus cualidades internas, para ello se sirve de adjetivos poco usuales en las acotaciones dramáticas. ("Hombre lógico y mítico", Don Filiberto.) ("Humorista y lunático", Max.)

Otra de las técnicas que utiliza Valle-Inclán en las acotaciones para caracterizar a los personajes es la evocación basada en una **comparación** que connota al personaje de que se trate. Así encontramos, en ocasiones que la evocación se establece mediante la comparación con presuntos arquetipos humanos. El redactor de diarios "Don Filiberto, el periodista calvo y catarroso". Otras veces se refiere a gestos o sonidos arquetípicos: "se oye la tos de Don Latino de Hispalis. La tos clásica del tabaco y del aguardiente". En otras ocasiones se atribuye a los personajes caracteres de los seres mitológicos: "Su cabeza rizada y ciega....recuerda los Hermes", "con magno ademán de estatua cesárea", Max. Esta caracterización mítica contrasta con la tendencia contraria que presenta a los personajes como sombras, bultos, etc. o con la comparación de ciertos personajes con animales: "Zaratustra, abichado y giboso". La degradación es una técnica esperpéntica de caracterización que incide en la deshumanización de los personajes.

Por último, cabe señalar que uno de los recursos más utilizados por Valle-Inclán es la **caracterización de los personajes mediante el habla**. Los personajes de procedencia extranjera son caracterizados por los errores sintácticos y de concordancia que cometen o por las confusiones entre el uso de ser y estar. "Sería bien", "yo estoy incierta", Madame Collet. También observamos la introducción de muletillas que se repiten a lo largo de la obra: "¡Admirable!", Rubén Darío. "No te pongas estupendo", Don Latino. "Cráneo privilegiado", borracho Zacarías. La autodefinición por parte de algunos personajes es otra técnica. En ocasiones puede tener una intención cómica, como en el caso del rey de Portugal. También una intención provocadora o a una exhibición de ingenio como en la escena V cuando Max da su filiación a Serafín el Bonito o aclara las circunstancias del personaje, como en la escena VII donde Don Latino nos aclara el porqué de su seudónimo.

La **autodefinición** cobra especial importancia en las declaraciones de Max Estrella sobre su propio carácter, su marginación voluntaria de la sociedad.

Los únicos personajes que aparecen como héroes trágicos son **el preso catalán y la madre del niño muerto**. Valle no quiere esperpentizarlos, y los presenta en toda su desolación ante la que el autor solo puede mostrar respeto y rabia.

B. Tipología

Los personales, sean de la clase social que sean, aparecen desclasados, **todos tienen en común la golfería, la ignorancia, la desidia, la corrupción, el egoísmo y la incultura que los unifica a todos**. De esta manera se establece un contraste entre la tragedia y el comportamiento ridículo de los personajes que no están a la altura de las circunstancias pues no tienen conciencia ética y son incapaces de comprender lo que ocurre a su alrededor. Es una crítica a la colectividad y de ahí ese repertorio múltiple y variopinto de personajes de tantas escalas sociales. Podemos clasificarlos en los siguientes grupos:

- Personajes de la vida real: Rubén Darío, Madame Blavatsky (famosa, entonces, médium divulgadora de doctrinas espiritualistas orientales que estuvieron en boga en determinados sectores intelectuales). Otros son simplemente aludidos: Maura, Romanones...
- Personajes basados en personalidades de la vida real: Max Estrella (Alejandro Sawa), Marqués de Bradomín (Valle-Inclán).
- Personajes de ficción: Pica Lagartos.
- Personajes arquetípicos o genéricos: de ellos solo sabemos el oficio que ejercen, representan a un determinado colectivo (el sereno, los guardias, un albañil,...). • Personajes colectivos: los Epígonos del Parnaso Modernista, voces modernistas, voces populares.
- Personajes animales: el loro, el perro de Don Latino, el gato de Zaratustra...
- Personajes según su determinado estrato social:
 - El mundo oficial: sociedad burguesa, política, mundo literario oficial.
 - El mundo de la bohemia literaria: Gay Peregrino, Rubén Darío, el Marqués de Bradomín.
 - El mundo del comercio, caracterizado por su asimilación al poder establecido: Zaratustra, Pica Lagartos.
 - El mundo marginal de la noche madrileña: La Pisa Bien y el rey de Portugal, la Lunares.
 - El mundo de los subalternos (personajes genéricos, auténticos arquetipos): el ujier del Ministerio.
 - El pueblo, representado por personajes caracterizados como arquetipos, de una manera genérica; incluso con intervenciones colectivas. Una portera, una vieja, un albañil, la trapera, la vecina, la madre del niño muerto y el preso anarquista.

Muchos de los personajes que aparecen en *Luces de Bohemia*, además de los protagonistas, están **basados en personas que resultaban familiares al público** contemporáneo de Valle-Inclán. **Dorio de Gadex** es el seudónimo real de un escritor andaluz llamado **Antonio Rey Moliner**, deforme, sempiterno plagiador de escritores extranjero y gorrón de cafés y pitillos en tertulias. **Gálvez es Pedro Luis de Gálvez**, sonetista modernista que cultivó una descarada picaresca. **Basilio Soulinake está basado en Ernesto Bark**, anarquista ruso emigrado, autor de *La Santa Bohemia*. **Gay Peregrino es el escritor Ciro Bayo**, autor de libros de viajes y del *Lazarillo Español*. **Zaratustra es el librero Pueyo**. La *PisaBien*, una lotera apodada "Ojo de Plata". El Enano de la Venta es probablemente el general Weyler, que hacía amenazadoras declaraciones que luego quedaban en agua de borrajas. La variedad tipológica de personajes responde a diferentes razones. En primer lugar, su intención de evocar a algunos personajes reales, como acabamos de exponer. En segundo lugar, en el deseo de anclar la acción en la realidad de su tiempo. Y, por último, cabe decir que la estilización de los arquetipos, hasta caracterizarlos como fantoches, como sombras; la actuación de los animales; y la personificación de los objetos, son procedimientos característicos del esperpento.

C. Personajes protagonistas

MAX EXTRELLA (o Mala Estrella, como le llaman algunos personajes aludiendo a su mala suerte). Aunque es una proyección del propio Valle-Inclán, los rasgos físicos que le presta, las peripecias de su muerte y otros datos concretos, corresponden al poeta bohemio Alejandro Sawa, el escritor muerto, ciego y loco, en 1909. Estaba casado con una francesa y tenía una hija. El fracaso en los intentos de publicar sus libros y la retirada de la colaboración que tenía en el periódico *El Liberal* -comunicada por carta- le hicieron perder la razón. Acostumbraba pasear con un perrillo y malas lenguas decían que Víctor Hugo le había besado en la frente durante su estancia en París y que dejó de lavarse a partir de entonces. Murió en la miseria y sus amigos tuvieron que pagar el entierro. Durante éste se produjeron hechos pintorescos: un clavo del ataúd le agujereó la sien y algunos dudaban de que estuviera realmente muerto. Hoy olvidado, Sawa y su entierro están presentes en múltiples testimonios contemporáneos.

El personaje de Max Estrella, ciego, hiperbólico, andaluz, representa el último bohemio. Valle nos lo presenta como un héroe clásico. Pero a pesar de superioridad intelectual y moral frente al mundo que le rodea, o precisamente por ser consciente de ello y provocar con orgullo, casi con soberbia, al mundo burgués, se le cierran todos los caminos. Se despierta, así, en el protagonista una aguda conciencia de fracaso. Cercado por la miseria, el alcohol y su ceguera que le impide trabajar, consciente de la situación de su familia, es un inadaptado social.

De estas dos características básicas del personaje surgen actitudes, en principio, contradictorias lo que le caracteriza como un antihéroe: Su estado de miseria, que lo llevan empeñar sus libros y su capa, frente a su manera de gastar el dinero, cuando lo tiene, en un billete de lotería y en una cena y en champán, su desprecio a la autoridad, tanto política como literaria y su irritación ante el olvido de la Academia, frente a la aceptación de la ayuda del Ministro.

Max Estrella es un personaje complejo y espléndido. Dista de ser una figura noble, pero alcanza momentos de indudable grandeza. En él se mezclan el humor y la queja, la dignidad y la indignidad. Junto a su orgullo tienen amarga conciencia de su mediocridad. Su resentimiento de fracasado resulta, unas veces ridículo otras patético. Destaca su creciente furia contra la sociedad así como su sentimiento de fraternidad hacia los oprimidos.

El habla de Max reproduce los rasgos más marcados de su personalidad. Sus réplicas vivísimas son unas veces de una mordacidad acerada y otras de singular profundidad. Su carácter hiperbólico, se manifiesta en su habla repleta de exclamaciones. Su orgullo en el constante empleo de sentencias. Max ordena, se sitúa en una situación superior, utiliza la maldición, la amenaza, el insulto. Utiliza también la ironía culta con intención provocadora. En suma, en el lenguaje de Max predomina la violencia, para él el lenguaje es una forma de liberarse de la frustración que le producen su miseria y su ceguera.

Madama Collet y Claudinita son dos personajes unidos a Máximo Estrella de los que no se habla demasiado, pero quedan unidas al des tino del personaje principal suicidándose al final de la obra, tal como propone Max al principio.

DON LATINO DE HISPALIS. Según Zamora Vicente, vemos también en Don Latino algunos datos biográficos de Alejandro Sawa, constituyendo la otra cara de la moneda,

correspondería a un desdoblamiento de la contradictoria personalidad de Sawa; capaz de comportarse con gran dignidad en ocasiones y de extrema bajeza en otras. Don Latino es la contrafigura necesaria de Max, su cara oscura.

Es, probablemente, el personaje más esperpéntico de toda la obra. Cínico, parásito, desleal y canalla, apenas hay en él un resto de dignidad. Es el bohemio golfo que se arrima como un perro, al bohemio heroico, al que no duda en adular, burlar y robar: no le importa engañar repetidas veces a Max; no le prestará su abrigo cuando aquel esté a punto de morir y le robará la cartera, donde está lo que queda del dinero que le han anticipado en el Ministerio y el décimo de Lotería, que después será premiado.

Don Latino es un mediocre intelectual que admite no entender la poesía de Rubén Darío o también se ve obligado a incorporar las ocurrencias de otros personajes, especialmente de Max. Tal vez la imitación más importante, porque con ella se termina la obra, es cuando el personaje repite la frase de Max considerando que “el mundo es un esperpento” (escena XV). Don Latino es falso y ruin, capaz de mentar al “compañero Lenin” (escena II), pero incapaz de asumir la lucha popular o indignarse ante la injusticia social: “Hay mucho de teatro” (escena XI) cuando la madre pierde al hijo. Don Latino ofrece una visión conservadora, reaccionaria, de personaje que acata el sistema.

Su primera y últimas apariciones en escena están marcadas por su borrachera, lo cual hace más esperpéntica su figura. La negatividad del personaje se ve plasmada en las calificaciones de otros personajes: Max lo llama “cerdo hispalense” (escena X). Y Claudinita lo culpa de la muerte de Max: “¡Ese hombre es el asesino de papá!” (Escena XIII).

Su lenguaje participa de la ironía de Max y del coloquialismo madrileño de los otros personajes.

Espacio

Luces de bohemia carece de unidad espacial. Ninguna escena transcurre en el mismo lugar que la anterior. Y únicamente repiten el mismo escenario las escenas III y XV-Taberna de Pita Lagartos-y la escena I y XIII en casa de Max, aunque parece que la I se desarrolla en la habitación de Max y la XIII en la sala de la casa. La multiplicidad espacial tiene el objetivo trazar un cuadro general de la sociedad.

La obra se desarrolla “en un Madrid absurdo, brillante y hambriento”), donde Máximo Estrella y Latino de Hispalis van recorriendo diversos ambientes: una taberna, un café, una librería, la comisaría, la redacción de un periódico, etc. De entre estos es la **calle (espacio abierto)** el escenario que cobra una especial importancia en la obra. Incluso los espacios interiores tienen un punto de fuga al exterior, una ventana o puerta por la que se observa lo que sucede en la calle al mismo tiempo que se desarrolla la acción en el interior. En la calle se desarrollan los disturbios y enfrentamientos; en la calle es detenido Max; en la calle transcurre la desgarradora escena de la madre del niño muerto; en la calle muere Max.

Aparecen alusiones a calles y lugares del Madrid de la época, de estos cobra mayor relevancia el callejón del Gato. En él se localiza la ferretería con los espejos cóncavos, punto de comparación con el esperpento. A este callejón han ido a pasearse los héroes clásicos cuya imagen deformada en los espejos de la ferretería da lugar al esperpento (escena XII). También

aparecen alusiones a la plaza de la Cibeles; la calle Montera o la Puerta del Sol. Con ello el autor consigue darle un sello de verosimilitud realista al espacio callejero. Frente a este Madrid absurdo se alza el recuerdo de París, como escenario glorioso de la bohemia.

La mayor parte de los espacios en los que transcurre la acción son **espacios cerrados** (la casa de Max, la cueva de Zaratustra, la taberna de Picalagartos, la comisaría, el calabozo) a los que la calle sirve de enlace. Los ambientes tienen como característica común, la miseria, la sordidez, la evocación de la muerte. Valle-Inclán atiende a las circunstancias que rodean la escena, a la capacidad evocadora que debe presidir el ambiente, antes que a una descripción minuciosa de los elementos del decorado. Y, sin embargo, se detiene en aclarar circunstancias de la acción innecesarias o, si se prefiere irrepresentables: la hora, el clima, el olor. En otras ocasiones describe detalles que necesitarían del primer plano cinematográfico para poder ser apreciados por el espectador.

En algún momento **el espacio se vuelve simbólico** gracias al uso de la luz. El claroscuro que domina la escena de la vida española, la oscuridad cultural y política de España cuyos personajes llegan a convertirse en sombras.

Todos los espacios, interiores y exteriores, aparecen esperpentizados en las acotaciones, como reflejo, y a la vez consecuencia, de los personajes que los habitan.

Tiempo

Tiempo interno: tiempo dramático La obra está presidida por una marcada unidad temporal, su acción se desarrolla en menos de 24 horas, tal como fijaba la preceptiva clásica. Las doce primeras escenas transcurren desde el atardecer hasta el amanecer del día siguiente. Al iniciarse el epílogo con la escena decimotercera son casi las cuatro de la tarde. El tiempo dramático presenta un transcurso lineal y sucesivo en las doce primeras escenas y únicamente se produce una ruptura temporal entre la escena sexta (en el calabozo) y la escena séptima (la redacción de El Popular), y el final de la escena séptima y el principio de la octava (la Secretaría del Ministerio), cuyas acciones transcurren, en uno y otro caso, simultáneamente.

La concentración temporal tiene un objetivo claro: la sucesión de hechos lamentables en tan escasas horas subraya la intención crítica.

Tiempo externo: tiempo histórico: En el escaso tiempo dramático que ocupa la obra se condensa un amplio tiempo histórico o real, puesto que en la obra se alude a una serie de acontecimientos sucedidos a principios del XX. **La obra nos sitúa alrededor de 1920**, eso es innegable, pero su trama temporal se teje con personajes y hechos históricos que no pudieron coincidir en el tiempo, con referencias al pasado y al presente, condensación que es una manera de sugerir los motivos que han causado ese momento histórico terrible. Son hechos cronológicamente datables y situables, pero su sabia mezcla tienen una finalidad estética: un efecto deformador.

En *Luces de Bohemia* se acumulan hechos y referencias históricas y literarias en un confuso e intencionado uso de **anacronismos**. Por ejemplo se hace referencia a la pérdida de las colonias españolas de América (1898); a la Semana Trágica de Barcelona (1909); a la Revolución Rusa y a la Huelga General (1917), dimisión de Maura (1909); o, por ejemplo, la presencia de Rubén Darío como personaje hace pensar en acontecimientos anteriores a 1916,

fecha del fallecimiento del nicaragüense. Todo ello forma un tiempo histórico indeterminado. La tremenda condensación realizada por Valle enriquece la ambientación y el carácter histórico real del drama, ya que esta técnica es de gran efectismo en la creación de una atmósfera real verosímil.

Tal visión incluye **zarpazos a políticos** de diverso signo: Castelar, Romanones y, especialmente, el conservador Maura. Tampoco el rey Alfonso XIII se libra de las ironías. Se arremete de diversos modos contra el mal gobierno y contra la corrupción. Se fustiga al capitalismo y al conformismo burgués. Y se presenta, en contraste, el hambre y las miserias del pueblo. De especial fuerza es la protesta ante la represión policial: La muerte del obrero catalán condenado a morir en la aplicación de la “ley de fugas”. O la muerte del niño a consecuencia de la represión callejera. Otro aspecto que merece la pena señalarse es la crítica a una religiosidad tradicional y vacía (escena II) y la crítica de figuras, escuelas o instituciones literarias: burlas de la Real Academia, del Modernismo tardío o de escritores concretos: Galdós, “Don Benito el Garbancero”.

Pero Valle-Inclán pretende reflejar la escena de la vida española en su totalidad, por ello además de las referencias literarias y políticas introduce una serie más amplia de referencias a la actualidad. De este modo aparecen referencias al papel del periodismo en la formación de la opinión. O también el cuadro de costumbres que revela la popularidad de la novela por entregas. Por otra parte, también se alude a los ídolos de la mitología popular: personajes de la tauromaquia, del espectáculo (Pastora Imperio), etc.

A través de las referencias históricas que aparecen en la obra se recrea una época marcada por la inestabilidad y por la ausencia de soluciones viables para los problemas nacionales. Estamos ante un retablo de una época, en la historia de España, especialmente convulsiva y represiva: los primeros años del siglo XX. Así Valle cuestiona los puntos más críticos de la España de su tiempo: la corrupción generalizada, desde los políticos más encumbrados (Ministro) a los miembros más miserables de la sociedad (Don Latino). La secular pobreza y la miseria del pueblo español; así como la falta de ideales y de amor por la cultura. En suma, todo parece llevarnos, en conjunto a aquella frase suya que ya conocemos: “España es una deformación grotesca de la civilización europea”.

Estilo. La lengua de *Luces de Bohemia*

Muy pocos autores contemporáneos pueden igualar la riqueza expresiva de Valle-Inclán. En él confluyen gran cantidad de elementos de diferente procedencia. Por ello, quizás el hecho más fascinante que nos presenta hoy el esperpento, es el de su lengua. Por sus páginas discurre una amplia gama de registros, variantes y recursos que van desde la jerga más populachera hasta las metáforas más audaces.

La lengua de los diálogos: El diálogo de *Luces de bohemia* es de una extraordinaria viveza. En él se ven reflejados los recursos propios de la **lengua oral**. Se trata de un diálogo de proposición y **respuesta breve** a la que contribuyen frecuentes elisiones, numerosas interrupciones, el tono exclamativo, la abundancia de imperativos y de fórmulas de insulto, la sentenciosidad, las frases hechas o los juegos de palabras. Significa que en *Luces de bohemia*

tenemos muchos niveles de habla y de lenguaje: voces y citas literarias dándose la mano con madrileñismos, vulgarismos, gitanismos; o neologismos creados por el autor.

De un lado, en la lengua de los diálogos observamos un **lenguaje jergal** que refleja la lengua popular. Aparecen gitanismos: “parné”, “chanelo” o “gachó”. También encontramos vulgarismos: “apegarse” “cuála”. Todo ello en compleja elaboración a partir del habla de los bajos fondos del Madrid arrabalero: “apoquinar” “vivales” “pipi”, etc. Todos ellos frecuentes en los sainetes de corte castizo, pero que en Valle-Inclán rompe con cualquier asomo de costumbrismo o madrileñismo: el lenguaje de la calle, de la taberna, del chulo y del borracho, están ahí, formando y conformando la obra, pero con la finalidad de proyectarse más allá, de sobrepasar el espacio de Madrid y de su tiempo.

A este rasgo se suma el empleo de un **nivel culto del lenguaje**: el de cultismos, retoricismos y neologismos, es herencia de un modernismo trivializado y falso, presentes en la parodia del lenguaje pedante: voces griegas y latinas (“salutem plurimam”); referencias históricas (“Artemisa”); referencias literarias (“¡Mal Polonia recibe...!”), (“¡Juventud, divino tesoro!”), (“corza herida...”); además de expresiones claramente pedantes, donde personajes populares pretenden elevar o enfatizar su lenguaje: (“no introduzcas tú la pata”), (“¿qué rumbo consagramos?”).

Asimismo hay que señalar la utilización durante los diálogos de **muletillas** caracterizadoras de un personaje: el “¡admirable!” de Rubén Darío; el “¡cráneo privilegiado!” del borracho, que cierra la obra de forma magistral; o el inolvidable “¡Max no te pongas estupendo!” de Don Latino.

La lengua de las acotaciones: Si habitualmente las acotaciones sólo son indicaciones sobre la representación y, por ello, no tienen una función estética o literaria, en el caso de Luces de bohemia de Valle-Inclán, las acotaciones **adquieren un valor literario intrínseco**. Para lograr dicho efecto, el autor enriquece una serie de recursos expresivos más de lo que es habitual potenciando toda una gama de efectos y recursos estilísticos, poéticos.

En general, las acotaciones de la obra evocan más que describen. En concreto, por medio de las imágenes evocadoras se caracterizan los personajes y se describen los ambientes. Pero, también, Valle coloca comentarios extra-dramáticos, con lo que las acotaciones cumplen la misma función poética que el diálogo y, de esta manera, se eliminan las fronteras entre el teatro y la novela. Las acotaciones hacen referencia a descripciones de diversa índole:

- Indican sonido: “Sigue el murmullo de las voces. Rechina la cerradura” (escena XII); “llega de fuera tumulto de voces y galopar de caballos” (escena VI).
- Indican olores: “Antro apestoso de aceite” (escena IV); “olor frío de tabaco rancio” (escena V).
- Indican colores: “la bufanda de verde serpiente” (escena II), “divanes rojos” (escena IX).
- Indican luces, sombras y claroscuros: “y la mujer, sombra triste” (escena I); “luz de acetileno” (escena III); “las luces de una taberna” (escena XI); “la luz de la tarde” (escena XIV).
- Describen rasgos físicos (prosopografías): “Dorio Gádex, feo, burlesco y chepudo” (escena IV); “Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso” (escena VIII).

- Se refieren al atuendo: “en chancletas, la falda pringona” (escena I); “obreros golfantes, blusa, bufanda y alpargatas” (escena III); “La Lunares, una mozueta pingona, medias blancas, delantal, toquilla y alpargatas” (escena X).
- Indican movimientos y gestos: “Madame Collet, el gesto abatido y resignado” (escena I); “Máximo Estrella y Don Latino de Hispalis tambalean asidos del brazo” (escena IV).

En las acotaciones encontramos los mismos extremos y contrastes que en la lengua de los diálogos. Junto al miserabilismo de “pringoso”, “fantoche” o “pelón”, una prosa rítmica plagada de **rimas internas** (“periodista y florista”, III; “versallesco y grotesco”, IV), bimetraciones (“una calle enarenada y solitaria”, IV), trimetraciones (“unos son largos, tristes y flacos; otros, vivaces, chaparros y carillos”, IV) y enumeraciones (“greñas, pipas, gabanes repelados y alguna capa”, VII).

Es frecuente la aparición de **metonimias** (“el farol, el chuzo, la caperuza de sereno, bajan...”, XI), sinestesias (“borrosos diálogos”, III; “asfalto sonoro”, IV), comparaciones (“irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí”, IV) y metáforas (“el marfil de sus sienas”, VII).

También hallamos **imágenes sorprendentes y deslumbradoras**: “Una ráfaga de emoción mueve caras y actitudes”, III; “del antroapestoso de aceite van saliendo deshilados, uno a uno, en fila india...” IV.

En estas extraordinarias acotaciones aparecen muchas de las características del esperpento: **cosificaciones**: “andar entrapado”, **animalizaciones**: “los tres visitantes reunidos como tres pájaros en una rama”, **derivados degradatorios**: “polizontes”, oscuridad de los escenarios y utilización del primer plano cinematográfico gracias al uso de la luz sobre un fondo muy oscuro: “media cara en reflejo y media en sombra” y utilización de animales en escena, algo bastante difícil de poder llevar a cabo con exactitud: “¡Guau! ¡Guau!”.

Y todo ello organizado con una sintaxis descoyuntada que usa magistralmente los recursos de la puntuación, con abundantes incisos, escuetas enumeraciones inconexas, ablativos absolutos, frases nominales, etc.; una prosa, en suma, en la que los rasgos cubistas y las ráfagas casi cinematográficas dan al conjunto una sorprendente modernidad.

MODERNISMO Y NOVENTAYOCHISMO EN *LUCES DE BOHEMIA*

En *Luces de bohemia* se ven reflejadas gran parte de las características propias de estos dos grandes movimientos de renovación estética que removió profundamente los cimientos del arte y la literatura del primer tercio del siglo XX: el Modernismo y la Generación del 98.

Valle-Inclán pertenece literariamente al Modernismo e ideológicamente al 98. El espíritu de protesta y la subversión que se inicia en el Modernismo, se concreta en la generación del 98, que es ya plenamente una generación crítica. La característica definitoria del **Modernismo** va a ser siempre **el estilo**, aun cuando el movimiento comporte valores revolucionarios. La característica del **98** será **el sentido crítico**, aun cuando el 98 comporte también una revolución estilística.

Valle, al igual que otros escritores del 98, es nacionalista, en el sentido de amar a su país, España, pero su gran sentido crítico le libra de toda patriotería. La España que refleja en *Luces de bohemia* es irredimible, nada ni nadie se salva, el esperpento alcanza a la totalidad de la vida nacional, su condena es absoluta y desesperanzada, su visión del país completamente pesimista. Son muchos los ejemplos en los que Valle muestra su preocupación por España y por su atraso: “País sin remedio cuya única solución sería una hipotética bomba que le destripara como terrón maldito”, escena VI; “en España es un delito el talento... en España se premia todo lo malo, escena XIII”.

Pero Valle va más allá, la crítica nacional es crítica de la humanidad. Valle es un descontento del hombre total, aunque refiera siempre su sátira a España. Salvo excepciones – Max Estrella y el Preso, la Madre del Niño muerto por las balas de la policía y el anónimo albañil que condena el hecho- las relaciones humanas que se muestran están presididas por la insolidaridad, el egoísmo, la codicia, la violencia, la lujuria. (Zaratustra se aprovecha de sus parroquianos...etc; incluso Max, cuya dignidad queda incólume en medio de la general mezquindad, se gasta el dinero del ministro en una cena con Rubén Darío sin pensar en su mujer y su hija.

Lo único que queda en pie del gran desmantelamiento nacional es el enorme sentido estético y la gran capacidad artística.

Valle-Inclán, como los más destacados modernistas, muestra una consideración al lenguaje literario por sí mismo y no sólo como vehículo de expresión. Establece un canon de belleza, de palabra, de estilo. Está empeñado en lo bello que nace del desprecio más absoluto por lo vulgar. Valle inicia, de este modo, la línea de modernismo crítico en su obra: lo pone en prosa y lo vuelve crítico. Él cuenta con un lenguaje revolucionario –el esperpento- mucho más eficaz que el lenguaje modernista

El exquisito cuidado del lenguaje, que en *Luces de Bohemia* aparece como deformación idiomática característica del esperpento, que abre un abismo en relación con el lenguaje preciosista del Modernismo.

En primer lugar, el uso de un lenguaje jergal y ordinario se combina magistralmente con las figuras retóricas más audaces. Además, aparece el empleo de cultismos y retoricismos, herencia de un modernismo trivializado y falso, que están presentes en la parodia del lenguaje pedante (“como la corza herida” (escena III).

Asimismo, podría pensarse en el aluvión de citas como algo casual, exigido por el ambiente de la obra, donde serían frecuentes las alusiones literarias. Cabe señalar en este sentido que la inclusión de citas y las referencias artísticas es propio de la literatura modernista, y por supuesto de la del propio Valle-Inclán desde sus primeros libros. Como señala Zamora Vicente: “el modernista ha de recurrir siempre a un modelo, a una muleta de prestigio. Pues bien, al acercarnos a *Luces de bohemia*, nos salta por todas partes esta presencia de la literatura, en citas, en recuerdos, en alusiones simuladas en nombres concretos. Se cita a la vida es sueño de Calderón de la Barca. “Mal Polonia recibe a un extranjero”; “¡Alea jacta est!” la célebre frase de Julio César. Cabe señalar, la cínica deformación de los desoladores versos de Espronceda por Don Latino. (“Que haya un cadáver más, ¿qué importa al mundo?” se convierte en “Qué haya un cadáver más sólo importa a la

funeraria" (escena VII). Valle-Inclán utiliza citas ajenas situadas fuera de contexto que producen un gran efecto cómico y distanciador.

Otro aspecto a destacar es la selección intencionada de expresiones características del Modernismo que en el contexto de la obra resultan pedantes. Así el decir: Hamleto (por Hamlet); el divino William (por Shakespeare), la Babilonia londinense (por Londres), Dama de Luto o Ella (por la muerte). El llamar a Max "Genio y Desorden"; o el utilizar una adjetivación enfática: "[...] nuestro estelar amigo".

Por otro lado, centrándonos en el propio contenido de la obra, el entronque entre bohemia y modernismo es puesto de manifiesto en numerosos pasajes. Rubén Darío aparece como personaje de la obra lo que debe considerarse como un tributo a la admiración de Valle por "el vate de Nicaragua", que caracteriza como "el índico y profundo Rubén". Esta admiración es compartida por el personaje Max Estrella que llegará a afirmar. "Muerto yo, el centro de la poesía pasa a ese negro". Los versos de Rubén se utilizan como salutación "¡Padre y Maestro mágico, salud" (Dorio) o son citados por los personajes "¡Juventud! ¡Divino tesoro!, como dijo el vate de Nicaragua" (Don Filiberto).

Otro tributo al modernismo es la incorporación como personajes los llamados "Epígonos del Parnaso Modernista": Rafael de los Vélez, Dorio Gadex, Lucio Vero, Mínguez, Gálvez, Clarinito y Pérez, escritores conocidos en el mundo literario de la época. Valle trata a estos jóvenes con ironía. En las acotaciones tiende a describirlos por sus rasgos físicos y sobre todo, por los tópicos de su indumentaria, que llegan incluso a personificarse, aludiendo al conjunto, queriendo resaltar el conjunto sobre la individualidad. " [...] bajo la luz de una candileja, pipas, chalinas y melenas del modernismo" (escena V).

Para terminar, cabe señalar como alusión que entronca el mundo de la bohemia con el modernismo las continuas **alusiones a París**, a lo parisino y a los modelos literarios que inspiran este tipo de vida. Se evoca, siempre con nostalgia, la capital francesa.

En conclusión, Valle, con su invención del esperpento, crea una nueva estética, con un dominio del lenguaje inigualable (herencia del Modernismo) elevando a la categoría de arte incluso el lenguaje de la calle, pero poniendo todas las convenciones retóricas a su servicio para ofrecer al público una visión crítica de la España de su tiempo (noventayochismo).

2. ACTIVIDADES DE ANÁLISIS Y COMPRENSIÓN DE *LUCES DE BOHEMIA*

ESCENA 1

1. Analiza la primera acotación: referencias temporales y espaciales
2. ¿A qué alude Max con la expresión “con cuatro perras de carbón podríamos hacer el viaje definitivo”?
3. ¿Qué cambio se produce en la escena a partir de la llegada de Don Latino, en cuanto al ambiente familiar y al lenguaje empleado por los personajes?
4. ¿Qué actitud mantiene Don Latino hacia Claudinita?
5. Explica qué fenómeno o recurso se da en la intervención de *Madame Collet*: “¡Oh, sería bien!”
6. Realiza un breve resumen de la escena

ESCENA 2

1. ¿Qué ha ocurrido realmente con los libros de Max?
2. Explica la literatización “Mal Polonia recibe a un extranjero”
3. Localiza ejemplos de animalizaciones en las acotaciones referidas al librero, Max, don Latino, don Gay y la chica.
4. Localiza ejemplos de humanizaciones
5. ¿Con qué movimiento vanguardista se podría relacionar “Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja”, referido al personaje de Zaratustra?
6. ¿Cómo es la religión en España según Don Gay Peregrino y según Max Estrella?
7. ¿Cómo consigue caricaturizar Valle a Don Gay cuando este habla sobre Inglaterra?
8. ¿A qué va la chica a la librería? ¿Qué se parodia en ese caso?
9. Realiza un breve resumen de la escena

ESCENA 3

1. ¿Qué ocurre en esta escena con el décimo de lotería?
2. Explica las siguientes literatizaciones “Entró, miró, preguntó y se fue rebotada...” y “Como la corza herida, Don Max”
3. Analiza el lenguaje de la Pisa Bien: “es menester apoquinar tres melopeas, y este caballero está afónico”, “por algo es una la morganática del Rey de Portugal”, “¿por un casual, será usted don Jaime?”, “No introduces tú la pata, pelmazo”, etc.
4. ¿Cómo es la relación de la Pisa Bien y el rey de Portugal?
5. Explica qué ocurre en la calle mientras los personajes hablan en la taberna. ¿A qué hechos se refiere?
6. Señala qué personajes se posicionan a favor de los obreros, quienes a favor de los patronos (Acción Ciudadana) y quiénes se mantienen al margen.
7. Realiza un breve resumen de la escena

ESCENA 4

1. ¿Qué rasgo de don Latino se pone en evidencia cuando Max le pide su macferlán?
2. Explica las siguientes literatizaciones: “¡Ya nos juntamos los tres tristes trogloditas!” y “¡Padre y Maestro Mágico, salud!”
3. ¿Qué significan las siguientes expresiones dichas por la Pisa Bien?: “cameló las tres beatas”, “le hemos dado mulé” y “primero el parné”
4. ¿Qué imagen se da del Modernismo? Explica en qué consiste la parodia y relaciona las actitudes opuestas de Dorio (“el rebuzno del pueblo”) y Max (“Yo me siento pueblo”)
5. ¿En qué personaje real se inspira Dorio de Gádex?
6. ¿En qué consiste la intervención del Capitán Pitito?

7. Busca información sobre el aludido Maura.
8. Realiza un breve resumen de la escena

ESCENA 5

1. Analiza la acotación inicial y señala los objetos que aparecen sustituyendo a los trabajadores del Ministerio de Gobernación. Haz lo mismo con la acotación última referida a los poetas modernistas.
2. ¿Qué quiere decir Max con “todos son uno y lo mismo”?
3. Explica los elementos humorísticos de los parlamentos de Max al hablar de su profesión y su hogar.
4. ¿Cómo acaba la escena?
5. Realiza un breve resumen de la escena

ESCENA 6

1. Se trata de una escena climática, que forma un núcleo fundamental en la estructura de la obra. El protagonista desciende a los infiernos (el calabozo) donde se encuentra con el preso (casi un alma en pena). ¿Con qué obra clásica se puede relacionar?
2. Resume la doctrina e ideas que expone el preso catalán, relacionándolo con el anarquismo y la Semana Trágica de Barcelona
3. ¿Qué connotaciones bíblicas tiene el nombre de Saulo?
4. Realiza un breve resumen de la escena

ESCENA 7

1. Explica las siguientes literatizaciones: “Juventud...Divino tesoro, como dijo el vate de Nicaragua” y “Que haya un cadáver más, solo importa a la funeraria”
2. ¿A qué ha ido el grupo de poetas modernistas a la redacción de *El popular*?
3. ¿A qué se refiere Dorio cuando dice: “A usted y a mí nos rezuma el ingenio, Don Filiberto. En el cuello del gabán llevamos las señales”?
4. ¿Qué visión da Valle del periodismo en la España de su tiempo? ¿Crees que sigue teniendo vigencia alguna de sus opiniones?
5. ¿Qué muletilla repite Don Filiberto? ¿Qué valor crees que tiene?
6. Explica la intervención de Dorio de Gádex “Un yerno más”, para referirse al jefe del periódico
7. Realiza un breve resumen de la escena

ESCENA 8

1. ¿Con quién es posible que esté hablando por teléfono Dieguito?
2. La ceguera de Max: busca información sobre Homero y Belisario, los personajes con los que se compara él mismo. A partir de la frase “Es el regalo de Venus”, averigua cuál es el origen de dicha ceguera.
3. ¿Cuál es el propósito inicial de Max cuando visita al Ministro? ¿Qué consigue finalmente?
4. Localiza un ejemplo de animalización referido a Don Latino
5. Realiza un breve resumen de la escena

ESCENA 9

1. ¿Dónde transcurre la escena? Describe el lugar
2. ¿Qué importante personaje aparece? Haz una breve caracterización sobre el mismo.
3. Enumera todos los eufemismos empleados para evitar nombrar a la muerte

4. Explica el juego de rivalidades, acusaciones y deslealtades que se dan entre Max, don Latino y Rubén Darío; apóyate en intervenciones como “no te pongas estupendo” o “lo había olvidado”
5. ¿Qué repite continuamente Rubén Darío?
6. ¿Con qué referencia finaliza la escena? Fíjate en la última acotación
7. Realiza un breve resumen de la escena

ESCENA 10

1. “Parodia grotesca del jardín de Armida”. ¿Qué es el jardín de Armida? ¿Qué movimiento literario se ridiculiza con ello?
2. Señala las diferencias entre Don Latino y Max en el trato con las prostitutas.
3. Explica el significado de las siguientes expresiones utilizadas por La Lunares: “No chanelo”, “lo será en cañí. Yo soy chamberilera” y “ya pasa de tres que me visita el nuncio”
4. Realiza un breve resumen de la escena.

ESCENA 11

1. Se trata de una de las escenas más importantes de la obra, pues enlaza muchos de los elementos que se han ido diseminando a lo largo de ella, sobre todo en lo referente a la crítica social y política. Es también una de las más dolorosas y emotivas. ¿Qué hecho fundamental tiene lugar en esta escena?
2. Max pronuncia unas palabras que aluden directamente a la relación de la obra con La Divina Comedia de Dante. Localízalas.
3. Los personajes que aparecen en la escena pueden dividirse en dos grupos: los conformistas (partidarios del orden público e insensibles ante la injusticia), y los rebeldes. Clasifícalos.
4. ¿Quién es el preso mencionado al final de la escena? Busca información sobre La ley de Fugas vigente en tiempos de la Restauración.
5. Explica la actitud de Max ante la muerte del niño y la del preso. Observa y analiza su última intervención ¿Hay aquí auténtica esperpentización?
6. ¿A qué invita Max a Don Latino cuando le dice “llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo”?
7. Realiza un breve resumen de la escena.

ESCENA 12

1. Escena fundamental y decisiva, no sólo porque supone el final de Max Estrella y su viaje dantesco, sino porque en ella se define estéticamente el “esperpento” a la vez que se lo relaciona con las circunstancias estéticas y políticas de España. Copia la teoría del esperpento que aparece en las intervenciones de Max.
2. ¿En qué consiste la alucinación última de Max? ¿A qué otro momento de la obra nos recuerda?
3. ¿Qué hace Don Latino antes de marcharse?
4. ¿Cómo reaccionan las vecinas ante la muerte del poeta?
5. Realiza un breve resumen de la escena.

ESCENA 13

1. Averigua en quién se inspira el personaje de Basilio Soulinake
2. ¿Con qué escena guarda relación en cuanto al espacio y los personajes que aparecen?
3. ¿De qué acusa Claudinita a Max? Haz una valoración de la actuación de este personaje en la escena.

4. ¿Qué es la catalepsia?
5. Explica el contraste entre las opiniones de Basilio Soulina y la portera. Analiza los elementos paródicos de la siguiente intervención del alemán: "¿Podría usted decirme, señora portera, si tiene usted hechos estudios universitarios acerca de medicina?"
6. ¿Cómo interpretas el "experimento" de acercar una cerilla al cadáver? ¿Cuál es la reacción de Claudinita?
7. Realiza un breve resumen de la escena.

ESCENA 14

1. Localiza varios ejemplos de muñequización (los personajes se convierten en figuras, casi títeres a contraluz)
2. ¿A qué obra y autor de la literatura universal se hace alusión constantemente? Analiza todas las referencias.
3. ¿Quién es el Marqués de Bradomín?
4. Según el contenido de los diálogos, qué dos partes señalarías en la escena?
5. Realiza un breve resumen de la escena.

ESCENA 15

1. ¿A qué otra escena recuerda esta última según el lugar en el que se desarrolla?
2. ¿A qué obra y autor equipara don Latino la figura y talento de Max?
3. ¿Qué ha sucedido con el décimo de lotería?
4. Encuentra ejemplos de apócope, vulgarismos, coloquialismos o rasgos propios del habla popular de Madrid en las intervenciones de La Pasa Bien
5. ¿Qué les ha sucedido a Madama Collet y a Claudinita?
6. Realiza un breve resumen de la escena.

3. TEXTOS PARA COMENTAR

Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirroja, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, MÁXIMO ESTRELLA. A la pelirroja, por ser francesa, le dicen en la vecindad MADAMA COLLET.

MAX: Vuelve a leerme la carta del Buey Apis.

MADAMA COLLET: Ten paciencia, Max.

MAX: Pudo esperar a que me enterrasen.

MADAMA COLLET: Le toca ir delante.

MAX: ¡Collet, mal vamos a vernos sin esas cuatro crónicas! ¿Dónde gano yo veinte duros, Collet?

MADAMA COLLET: Otra puerta se abrirá.

MAX: La de la muerte. Podemos suicidarnos colectivamente.

MADAMA COLLET: A mí la muerte no me asusta. ¡Pero tenemos una hija, Max!

MAX: ¿Y si Claudinita estuviese conforme con mi proyecto de suicidio colectivo?

MADAMA COLLET: ¡Es muy joven!

MAX: También se matan los jóvenes, Collet.

MADAMA COLLET: No por cansancio de la vida. Los jóvenes se matan por romanticismo.

MAX: Entonces, se matan por amar demasiado la vida. Es una lástima la obcecación de Claudinita. Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno.

MADAMA COLLET: No desesperes. Otra puerta se abrirá.

MAX: ¿En qué redacción me admiten ciego?

MADAMA COLLET: Escribes una novela.

MAX: Y no hallo editor.

MADAMA COLLET: ¡Oh! No te pongas a gatas, Max. Todos reconocen tu talento.

MAX: ¡Estoy olvidado! Léeme la carta del Buey Apis.

MADAMA COLLET: No tomes ese caso por ejemplo.

Ramón M^a del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*

Noche. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS tambalean asidos del brazo por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados Romanos. Sombras de Guardias: Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre su puerta, y una banda de luz parte la acera. MAX yDON LATINO, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean.

MAX: ¿Dónde estamos?

DON LATINO: Esta calle no tiene letrero.

MAX: Yo voy pisando vidrios rotos.

DON LATINO: No ha hecho mala cachiza el honrado pueblo.

MAX: ¿Qué rumbo consagramos?

DON LATINO: Déjate guiar.

MAX: Conduceme a casa.

DON LATINO: Tenemos abierta La Buñolería Modernista.

MAX: De rodar y beber estoy muerto.

DON LATINO: Un café de recuelo te integra.

MAX: Hace frío, Latino.

DON LATINO: ¡Corre un cierto gris!...

MAX: Préstame tu macferlán.

DON LATINO: ¡Te ha dado el delirio poético!

MAX: ¡Me quedé sin capa, sin dinero y sin lotería!

DON LATINO: Aquí hacemos la captura de la niña Pisa Bien.

Ramón M^a Valle-Inclán, *Luces de bohemia*

Se abre la puerta del calabozo, y EL LLAVERO, con jactancia de rufo, ordena al preso maniatado que le acompañe.

EL LLAVERO: Tú, catalán, ¡disponte!

EL PRESO: Estoy dispuesto.

EL LLAVERO: Pues andando. Gachó, vas a salir en viaje de recreo.

El esposado, con resignada entereza, se acerca al ciego y le toca el hombro con la barba. Se despide hablando a media voz.

EL PRESO: Llegó la mía... Creo que no volveremos a vernos...

MAX: ¡Es horrible!

EL PRESO: Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa Prensa canalla?

MAX: Lo que le manden.

EL PRESO: ¿Está usted llorando?

MAX: De impotencia y de rabia. Abracemonos, hermano.

Se abrazan. EL CARCELERO y el esposado salen. Vuelve a cerrarse la puerta. MAX ESTRELLA tantea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego. Llega de fuera tumulto de voces y galopar de caballos.

Ramón M^a del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*

PACONA, una vieja que hace celestinazgo y vende periódicos, entra en la taberna con su hatillo de papel impreso, y deja sobre el mostrador un número de El Heraldito. Sale como entró, fisgona y callada. Solamente en la puerta, mirando a las estrellas, vuelve a gritar su pregón.

LA PERIODISTA: ¡Heraldito de Madrid! ¡Corres! ¡Heraldito! ¡Muerte misteriosa de dos señoras en la calle de Bastardillos! ¡Corres! ¡Heraldito!

DON LATINO rompe el grupo y se acerca al mostrador, huraño y enigmático. En el círculo luminoso de la lámpara, con el periódico abierto a dos manos, tartamudea la lectura de los títulos con que adereza el reportero el suceso de la calle de Bastardillos. Y le miran los otros con extrañeza burlona, como a un viejo chiflado.

LECTURA DE DON LATINO: El tufo de un brasero. Dos señoras asfixiadas. Lo que dice una vecina. Doña Vicenta no sabe nada. ¿Crimen o suicidio? ¡Misterio!

EL CHICO DE LA TABERNA: Mire usted si el papel trae los nombres de las gachís, Don Latí.

DON LATINO: Voy a verlo.

EL POLLO: ¡No se cargue usted la cabezota, tío lila!

LA PISA BIEN: Don Latí, vámonos.

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Aventuro que esas dos sujetas son la esposa y la hija de Don Máximo!

DON LATINO: ¡Absurdo! ¿Por qué habían de matarse?

PICA LAGARTOS: ¡Pasaban muchas fatigas!

DON LATINO: Estaban acostumbradas. Solamente tendría una explicación. ¡El dolor por la pérdida de aquel astro!

PICA LAGARTOS: Ahora usted hubiera podido socorrerlas.

DON LATINO: ¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio!

PICA LAGARTOS: ¡El mundo es una controversia!

DON LATINO: ¡Un esperpento!

EL BORRACHO: ¡Cráneo privilegiado!

Ramón M^a del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*

UD 6: El género lírico. Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Generación del 27.

1. SELECCIÓN DE POEMAS Y MODELO DE COMENTARIO RESUELTO

“Orillas del Duero”

Primavera soriana, primavera
humilde, como el sueño de un bendito,
de un pobre caminante que durmiera
de cansancio en un páramo infinito!

¡Campillo amarillento,
como tosco sayal de campesina,
pradera de velludo polvoriento
donde pace la escuálida merina!

¡Aquellos diminutos pegujales
de tierra dura y fría,
donde apuntan centenos y trigales
que el pan moreno nos darán un día!

Y otra vez roca y roca, pedregales
desnudos y pelados serrijones,
la tierra de las águilas caudales,
malezas y jarales,
hierbas monteses, zarzas y cambrones.

¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!
¡Castilla, tus decrepitas ciudades!
¡La agria melancolía
que puebla tus sombrías soledades!

¡Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte!

[...]

A. Machado, *Campos de Castilla* (1912-1917)

“El limonero lánguido suspende”

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...

Es una tarde clara,
casi de primavera;
tibia tarde de marzo,
que al hálito de abril cercano lleva;
y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:
alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.

En el ambiente de la tarde flota
ese aroma de ausencia
que dice al alma luminosa: nunca,
y al corazón: espera.

Ese aroma que evoca los fantasmas
de las fragancias vírgenes y muertas.

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas.

Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...

Sí, te conozco, tarde alegre y clara,
casi de primavera.

A. Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907)

“Anoche cuando dormía”

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una fontana fluía
dentro de mi corazón.

Di, ¿por qué acequia escondida,
agua, vienes hasta mí,
manantial de nueva vida
de donde nunca bebí?

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una colmena tenía
dentro de mi corazón;

y las doradas abejas
iban fabricando en él,
con las amarguras viejas,
blanca cera y dulce miel.

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que un ardiente sol lucía
dentro de mi corazón.

Era ardiente porque daba
calores de rojo hogar,
y era sol porque alumbraba
y porque hacía llorar.

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón.

Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907)

“El viaje definitivo”

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

J.R. Jiménez, *Poemas agrestes*
(1910)

“Inteligencia, dame”

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
... Que mi palabra sea
la cosa misma
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
Que por mí vayan todos
Los mismos que las aman, a las cosas...
¡Inteligencia, dame
el nombre exacto, y tuyo
y suyo, y mío, de las cosas!

J. R. Jiménez, *Eternidades*
(1918)

“Para vivir no quiero”

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!
Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible: tú.
Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
sólo tú serás tú.
Y cuando me preguntes
quién es el que te llama,
el que te quiere suya,
enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.
Iré rompiendo todo
lo que encima me echaron
desde antes de nacer.
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
“Yo te quiero, soy yo”.

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

“Qué alegría, vivir”

Qué alegría, vivir
sintiéndose vivido.
Rendirse
a la gran certidumbre, oscuramente,
de que otro ser, fuera de mí, muy lejos,
me está viviendo.
Que cuando los espejos, los espías,
azogues, almas cortas, aseguran
que estoy aquí, yo, inmóvil,
con los ojos cerrados y los labios,
negándome al amor
de la luz, de la flor y de los nombres,
la verdad trasvisible es que camino
sin mis pasos, con otros,
allá lejos, y allí
estoy besando flores, luces, hablo.
Que hay otro ser por el que miro el mundo
porque me está queriendo con sus ojos.
Que hay otra voz con la que digo cosas
no sospechadas por mi gran silencio;
y es que también me quiere con su voz.
La vida —¡qué transporte ya!—, ignorancia
de lo que son mis actos, que ella hace,
en que ella vive, doble, suya y mía.
Y cuando ella me hable
de un cielo oscuro, de un paisaje blanco,
recordaré
estrellas que no vi, que ella miraba,
y nieve que nevaba allá en su cielo.
Con la extraña delicia de acordarse
de haber tocado lo que no toqué
sino con esas manos que no alcanzo
a coger con las mías, tan distantes.
Y todo enajenado podrá el cuerpo
descansar quieto, muerto ya. Morirse
en la alta confianza
de que este vivir mío no era sólo
mi vivir: era el nuestro. Y que me vive
otro ser por detrás de la no muerte.

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

COMENTARIO RESUELTO

“ANOCHÉ CUANDO DORMÍA” (ANTONIO MACHADO)

1. Señale y explique la organización de las ideas contenidas en el texto

Este texto de carácter lírico se halla dividido en su estructura externa en 28 versos octosílabos agrupados en siete cuartetos, de esquema métrico *abab* y rima consonante.

La elección de la cuarteta no es casual. Los versos octosílabos y la rima consonante en *abab* son característicos de la poesía folclórica, popular, y sirven de manera idónea al propósito del poeta de transmitir un sentimiento sencillo y directo.

La estructura interna se divide en cuatro partes:

- Primera parte: versos 1 a 8. El elemento que destaca en estos versos es el agua.
- Segunda parte: versos 9 a 16. Las imágenes utilizadas son en esta ocasión la miel, las abejas, la colmena.
- Tercera parte: versos 17 a 24. Esta parte se centra en el campo semántico del calor.
- Cuarta parte: versos 25 a 28. La última estrofa funciona como compendio de las tres anteriores y conclusión. Nótese la gradación en esta estructura, recurso muy eficaz para comunicar emociones.

2. Tema y resumen del texto.

El tema de la composición es la desolación que procura la pasajera emoción del alma en su encuentro místico con Dios. El poema nos brinda un sentimiento candoroso, reconfortante, pero inviable por el carácter efímero del sueño

La voz poética nos habla en este poema de tres sueños: sueña en primer lugar con una fuente, manantial de vida, que fluye en su corazón; después con una colmena que convierte las amarguras en felicidad y, finalmente, con un sol que alumbra y hace llorar. Al final desvela que estos tres momentos del sueño están simbolizando a Dios, que se encuentra dentro de su corazón.

3. Realice un comentario crítico del contenido del texto.

La composición pertenece a *Soledades. Galerías. Otros poemas*, recopilación de 1907 que amplía el libro *Soledades*, publicado en 1903. En los poemas añadidos a la segunda versión, Machado se aleja del modernismo melancólico que impregnaba su primera obra para perfeccionar la estética de la introspección. Así, la voz poética recorre las galerías interiores del poeta para expresar, con inusitada densidad simbólica, la esencia de su ser.

A continuación, vamos a analizar e interpretar con detalles las distintas partes que conforman el texto. En la primera, los versos 1, 2 y 4 funcionan como un estribillo, puesto que se repiten al principio de cada parte. La musicalidad que aporta esta anáfora se refuerza con el uso de los octosílabos, verso de tradición popular en la poesía española. El estribillo presenta, por otro lado, una escena banal, casi prosaica (“anoche, cuando dormía”, verso 1) cuyo objetivo es, a primera vista, mostrar la cercanía de Dios y dar a entender al lector que cualquiera, en cualquier momento, puede experimentar un encuentro místico de este tipo. No hay que dejar pasar, empero, un significado quizás oculto en el verbo “dormir”. Se aprecia en

este verbo la idea de indefensión. La persona que duerme no puede luchar contra ataques externos, esto es, contra crisis de fe que socavan sus creencias y le dejan inerte ante los peligros morales que esta situación puede acarrearle. Por otro lado, si tenemos en cuenta las connotaciones de "sueño", hemos de admitir la desolación indecible del poeta que acaricia la felicidad en el sueño, mas la ve partir al despertar.

En los versos 3 y 5-8, esto es, la segunda cuarteta, predomina el campo semántico del agua: "fontana", "acequia", "agua", "manantial", "beber". Como más adelante nos revela el verso 27, ("que era Dios lo que tenía") los elementos de las seis primeras cuartetas representan a Dios y lo que el poeta, transido de divinidad, siente con su presencia íntima. En este caso, el agua aparece como imagen de vida (verso 7), de regeneración ("nueva vida"), y en definitiva, del paso del tiempo. El poeta recurre una vez más al tópico literario del *tempus fugit*, poniendo de manifiesto la temporalidad de toda nuestra existencia.

El siguiente campo semántico que encontramos se articula en torno a las abejas ("colmena", "abejas", "cera", "miel"). La cualidad de este laborioso insecto que se identifica con Dios es el bienestar. La dulzura bienhechora de la miel es un bálsamo para el quebranto vital del poeta: las abejas transforman las "amarguras viejas" en "blanca cera" y "dulce miel".

El campo semántico del calor caracteriza la tercera parte (versos 17 – 24). "Sol", "lucía", "ardiente", "calores", "rojo", "hogar" (lugar de la casa donde arde el fuego), "alumbrar" poseen el mismo significado connotativo (protección, seguridad, también vida). Este significado concuerda perfectamente con la inocencia del poema. Después de vida y bienestar, lo que el poeta siente con la presencia de Dios es protección.

Por último, en la cuarta parte aparece la clave de lectura del primer plano significativo. En el verso 27 se menciona a Dios como la verdadera presencia que el poeta siente en su seno. El paralelismo formal con los versos 3, 11 y 19 no es casual, puesto que donde ahora aparece Dios, antes lo hacían "fontana", "colmena" y "sol", respectivamente. Esto es, el término que abre el campo semántico de cada parte. Por tanto, el verso 27 sirve de conclusión al reunir en una sola palabra todos los sentimientos expuestos anteriormente. Así pues, Dios es vida, bienestar y protección. Este es el centro de la emoción que el sueño le transmite. Lo consigue condensando toda la composición en dos versos finales con una economía de medios magistral. Estos dos versos (27 y 28) completan y cierran el poema, puesto que no se puede ir más allá en la explicación de sus sentimientos. La gradación del sentimiento llega a su cúspide.

Se trata, en resumen, de una composición con un aire aparentemente popular (versos octosílabos agrupados en cuartetas, repeticiones musicales, lenguaje sencillo...) que encierra, sin embargo, una complejidad formal innegable (paralelismos, vocabulario distribuido estratégicamente, connotaciones...) Se aprecia así la mano hábil del poeta culto. Podemos afirmar que el valor de la obra consiste en que el esfuerzo intelectual está al servicio del sencillo decir machadiano. Desde un punto de vista más optimista, esta misma naturalidad expresiva despliega un sentimiento religioso de pulcritud e inocencia universales. Se trata de un Dios amable, reconocible por todos, que une las almas en un sentimiento absoluto de pureza y felicidad. En cambio, la lectura desesperanzada hunde al lector en un sentimiento de desconsuelo atroz, puesto que toda la felicidad que derrama el poema no es más que una ilusión.

UD 7: El cuento y la novela hispanoamericana. García Márquez y *Crónica de una muerte anunciada*.

1. TEORÍA BÁSICA SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA

1. EL AUTOR Y SU OBRA.

Gabriel García Márquez (1928-2014) nació en Aracataca (Colombia). Como periodista, ha sido testigo de las convulsiones de la vida hispanoamericana. Paralelamente, desde los años 50 desarrolla su obra narrativa, hasta que la revelación de *Cien años de soledad*, en 1967, lo sitúa en un puesto de excepción en la novela mundial, lo que confirmará su obra posterior. En 1982 recibió el Premio Nobel de Literatura.

De 1955 a 1962 publica novelas cortas y cuentos en los que —salvo excepción— habla de las gentes de un pueblo imaginario llamado Macondo (trasunto de su Aracataca natal). Entre otros títulos, hay ya una breve obra maestra: *El coronel no tiene quien le escriba*. Pero la vida de Macondo crece aún en la imaginación del autor, adquiere proporciones grandiosas y acaba por tomar cuerpo en esa prodigiosa novela que es *Cien años de soledad*. Su publicación en 1967 es, sin hipérbole, uno de los mayores acontecimientos en la historia de la novela contemporánea. La obra es mucho más que la historia de la familia Buendía a través de varias generaciones. La novela está construida como una sucesión de episodios apasionantes: sin tregua vamos pasando de unos personajes a otros, de unas épocas a otras, asistiendo a las peripecias más diversas y asombrosas. En el fondo, se trata de una gran saga americana: Macondo representa a toda Hispanoamérica.

En 1970, aparece el famoso reportaje periodístico *Relato de un naufrago*, que se lee como una novela. Siguió la novela *El otoño del patriarca* (1975), sobre la figura del dictador hispanoamericano; la obra decepcionó, acaso injustamente: era difícil igualar el nivel de *Cien años...*

La admiración renació sin reservas ante ***Crónica de una muerte anunciada* (1981)**, novela breve basada en un suceso real de amor y venganza que adquiere dimensiones de leyenda, gracias a un desarrollo narrativo de una precisión y una intensidad insuperables.

Y el asombro creció aún con *El amor en los tiempos del cólera* (1986). Es una historia de una pasión amorosa nacida en la mocedad y que sólo se consumará en la vejez, tras “cincuenta y tres años, siete meses y once días de espera”. Es mucho más que una gran novela de amor por el profundo conocimiento del corazón humano que revela, por la multitud de episodios que se entretajan en la historia central y en los que brillan de nuevo la imaginación del autor y sus demás cualidades.

Posteriormente, ha publicado *El general en su laberinto* (1989), relato novelado sobre Simón Bolívar; *Doce cuentos peregrinos* (1992), *Del amor y otros demonios* (1994) y *Noticia de un secuestro* (1996), en que sigue dando fe de su talento narrativo; *Vivir para contarla* (2002),

que recoge la realidad que le tocó vivir y *Memorias de mis putas tristes* (2004), entre otras, a las que se suman libros de crónicas, guiones cinematográficos y varios tomos de recopilación de sus artículos periodísticos.

2. CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA : PUBLICACIÓN

La obra salió a la luz de una manera espectacular en abril de 1981: una primera edición publicada simultáneamente en España, Argentina, México y Colombia, un millón de ejemplares, centenares de entrevistas, reseñas y notas en los periódicos y semanales del mundo entero.

Mucho tumulto por un libro pequeño (menos de 200 páginas de grandes letras), si se le compara con la abundancia verbal de *Cien años de soledad* o de *El otoño del patriarca*. Se trata de la historia -basada en un suceso de la realidad - de un joven, Santiago Nasar, de quien todo un pueblo menos él sabe que va a morir asesinado. **Tragedia griega del trópico, novela policial al revés, "falso reportaje y falsa novela al mismo tiempo. Falsa historia de un crimen verdadero"**, *Crónica de una muerte anunciada* une la transparencia estilística de los primeros relatos con la facilidad de manipular estructuras narrativas adquirida a lo largo de treinta y cuatro años de oficio de escritor.

3. ESTRUCTURA

La estructura externa de *Crónica de una muerte anunciada* es evidente: cinco secciones o capítulos, sin título, de extensión muy similar.

Sin embargo, desde el punto de vista interno, nos encontramos ante un auténtico puzzle o rompecabezas. El narrador utiliza una estrategia basada en **constantes avances y retrocesos de la acción**, al tiempo que mezcla sus propias impresiones y recuerdos con los testimonios, restos de las entrevistas, que le aportan distintos personajes, muchos, por otra parte. Este complejo montaje, no obstante, permite percibir que cada capítulo gira sobre un cierto eje (un personaje o un suceso) y luego se complementa con datos circunstanciales dispersos:

Capítulo 1

Tiene una función de despliegue del conjunto, pero se cuenta sobre todo lo que hace Santiago Nasar la mañana de la llegada del obispo. Este personaje articula, pues, el capítulo. Además aparecen otras circunstancias como el papel de los sueños premonitorios o la fuerza del destino. Termina con una frase fuertemente climática: "Ya lo mataron".

Capítulo 2

Los protagonistas son los novios: primero, Bayardo San Román (su llegada al pueblo, los comentarios que suscita, la llegada de su familia...); y luego, Ángela Vicario (su familia, la pérdida de su virginidad). A continuación, la boda se convierte en el asunto principal, para concluir otra vez con un momento de tensión: la devolución de la novia a su madre por parte del novio y, sobre todo, la humillación de Ángela: (Pedro Vicario) "-Anda, niña -le dijo temblando de rabia-: dínos quién fue. (. . .) Santiago Nasar -dijo".

Capítulo 3

Se desarrollan circunstancias y detalles previos al asesinato. El eje personal lo constituyen los gemelos Vicario. Contrasta el despliegue abundante de testimonios (María Alejandrina, Clotilde Armenta, el coronel Lázaro Aponte, el padre Carmen Amador...) con la descripción de los protagonistas del capítulo, que nos llega a través del narrador. Lo que aquí se representa, pues, es un doble plano. También encontramos en su final una expresión de mucha tensión dramática: "¡Mataron a Santiago Nasar!" (Es lo que la hermana monja del narrador le dice a su hermano Luis Enrique para despertarlo).

Capítulo 4

El capítulo cuarto, cronológicamente posterior al quinto, tiene un primer acontecimiento importante: la descripción de la autopsia efectuada al cadáver; de ahí deriva hacia las consecuencias físicas que tiene el crimen en los Vicario, que se van del pueblo. Por otra parte, se ocupa de Ángela, quien empieza a escribirle cartas a Bayardo. El final también tiene tensión: "Bueno -dijo-, aquí estoy"; aunque la vuelta de San Román supone casi un final feliz (amorosamente, por lo menos).

Capítulo 5

El capítulo final, anterior en el orden cronológico al cuarto, narra el desarrollo del crimen. Hay, además, otras circunstancias, como el estado de ánimo de la familia, el aspecto judicial, la expresión de la fatalidad... que le dan unidad.

Esa particular distribución del orden temporal (la alteración del orden de los capítulos cuarto y quinto) permite un final cerrado. Así, podemos afirmar, por un lado, que la trama tiene un doble desenlace: la muerte de Santiago Nasar y el reencuentro de los esposos; y, por otro, que la novela presenta una estructura circular: al principio ya se nos dice que a Santiago Nasar lo iban a matar y al final lo vemos morir: "Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina".

4. CRÓNICA PERIODÍSTICA O NOVELA POLICÍACA

García Márquez afirmaba en 1981 que *Crónica de una muerte anunciada* era "una perfecta unión entre periodismo y literatura", reforzando el título de descripción periodística de su novela y su idea, tantas veces manifestada, de que: "Periodismo y literatura fueron siempre unidos yo nunca he podido separarlos".

A pesar de ello, algunos críticos han relacionado esta obra con la novela policíaca; pues tiene muchos elementos propios de este tipo de género narrativo: un móvil, unos asesinos, una víctima, violencia en la ejecución del crimen, tensión y suspense. Claro que este último elemento tiene aquí un significado muy especial, puesto que el lector sabe desde la primera línea que Santiago Nasar va a morir: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo". Lo que nunca sabrá el lector —y esto aparta a *Crónica de una muerte anunciada* de la novela policíaca— es el por qué murió Santiago Nasar. La labor investigadora del narrador no culmina con éxito. Aunque los asesinos, antes de cometer el asesinato, habían voceado por todo el pueblo sus intenciones, no se llega a establecer si el asesinado era o no realmente culpable. O dicho de otra manera: no se llega a saber por qué fue acusado por Ángela Vicario, ¿quizás porque

pretendía ocultar a su verdadero "perjudicado" y pensaba que sus hermanos no se atreverían con Santiago, como se dice en el libro?

En suma, aunque la presencia de los elementos policíacos sea innegable, es cierto que *Crónica de una muerte anunciada* se muestra ante el lector como una verdadera crónica periodística: se recoge una minuciosa cronología de los hechos y se desarrolla una narración. Pero está claro que no se trata solamente de eso, pues, como veremos a continuación, hay también una elaboración literaria muy cuidada.

5. ESTILO

La obra presenta, por una parte, un estilo lingüístico propio de la información periodística, un lenguaje directo por tanto, poco dado a las digresiones morales. Se ciñe estrictamente a la narración de los hechos como corresponde a una crónica periodística que parte de un hecho real.

Pero, por otra parte, se advierte un estilo que intenta enmarcar los hechos dentro de lo que se ha llamado el "**realismo mágico**" de la novela contemporánea sudamericana. La crónica se convierte así en literatura porque **los hechos se mitifican, se hacen maravillosos**.

EL REALISMO MÁGICO EN *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*

El término realismo mágico se aplica a una **estética literaria** dominante en un cierto tipo de novela hispanoamericana que surge **a partir de de 1940 y culmina después de 1960** con los autores del llamado boom de la novela hispanoamericana.

El mundo real, regido por la lógica, y un mundo fantástico y mágico conviven asombrosamente integrados en estas narraciones, en las que se combinan elementos legendarios, míticos, metafóricos, alegóricos, supersticiones y creencias de diverso origen, mezclados con influencias del psicoanálisis a través de elementos oníricos e irracionales aportados por el Surrealismo.

En las novelas de realismo mágico, hechos reales, cotidianos, racionales se presentan muchas veces con el asombro de lo inesperado, de lo mágico, mientras que los fantásticos aparecen sin el menor atisbo de asombro.

En el caso de *Crónica de una muerte anunciada* no está presente esta fusión entre lo real y lo maravilloso ya que por tratarse justamente de una "crónica", relato periodístico de hechos que ocurrieron en el pasado, el insertar elementos maravillosos plantearía dudas sobre la veracidad de lo narrado.

Sin embargo, el tratamiento de la novela no es periodístico sino fruto de la fabulación del autor, y en este proceso de fabulación encontramos técnicas que sí podemos considerar propias del realismo mágico:

1.- La hipérbole, la exageración desmesurada.

Ejemplos:

- El "desmigajarse" de la casa del viudo Xius.
- Las dos mil cartas que durante diecisiete años escribe Ángela a Bayardo
- En Manaure, pueblo al que se traslada a vivir Ángela Vicario, los retretes se desbordaban las noches de mareas altas y los pescados aparecían dando saltos en los dormitorios.

- El “platón babilónico” que, desnuda, se toma M^a Alejandrina Cervantes, para quien el comer sin tasa “fue siempre su único modo de llorar”
- La madre de Ángela Vicario atendía tanto a los hijos que “a uno se le olvidaba a veces que existía”.
- Las balas de la magnum “podían partir un caballo por la cintura”.
- Nasar era de piel tan delicada “que no soportaba el ruido del almidón”

2.- Una variante de esta hiperbolización es el dinamismo, la importante movilidad de cosas y seres en un proceso de corte fantástico.

Ejemplos:

- Aparecen en la novela personajes provenientes del mundo mágico de *Cien años de soledad*, tales como los turcos con sus guetos.
- Ángela Vicario va a decir el nombre de su ofensor. Para decirlo “lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared...”
- La bala de la pistola de Ibrahim Nasar “desbarató el armario del cuarto, atravesó la pared de la sala, pasó con un estruendo de guerra por el corredor de la casa vecina y convirtió en polvo de yeso a un santo de tamaño natural en el altar mayor de la iglesia, al otro extremo de la plaza”
- Santiago Nasar, ya prácticamente muerto, “se echó a andar en un estado de alucinación...caminó más de cien metros... y se derrumbó de bruces en la cocina.

3.- La creencia en lo onírico, lo invisible, lo supranatural está arraigada profundamente en los personajes de Crónica de una muerte anunciada: orienta su visión de la realidad y está inserta en su estructura mental de tal modo que lo sobrenatural es vivo y actuante en ellos.

Ejemplos:

- La madre de Santiago Nasar interpreta sueños con la circunstancia fatal de que malinterpreta los de su hijo pues “no les puso atención a los árboles; no advierte ese “augurio aciago”.
- Luisa Santiaga, madre del narrador, posee telepatía y artes de adivinación; sabe las noticias sin salir de casa.
- Cuando Bayardo trae arrastrada a Ángela Vicario para devolverla a su familia, Pura Vicario, que los cree muertos, les pide que “contesten si son de este mundo”.
- El coronel Aponte practica el espiritismo.
- Santiago Nasar interpreta unas luces lejanas como el alma en pena de un barco negrero que se había hundido con un cargamento de esclavos.
- Tres toques en una puerta tienen “la cosa rara de las malas noticias”.

4.- El tema del destino trágico o fatum que pesa sobre Santiago Nasar, presentado como una inverosímil acumulación de errores, casualidades, adversidades impensables... es otra hipótesis o desmesura que distorsiona la realidad.

En síntesis, *Crónica de una muerte anunciada* presenta una visión del mundo en la que tienen una realidad abultada la creencia en lo onírico, lo invisible, lo telepático, el más allá y la transmuerte. Tal visión es una de las manifestaciones de lo real maravilloso o realismo mágico, al mostrar lo irreal como algo cotidiano y común. García Márquez: “Mi problema más importante era destruir la línea que separa lo que parece real de lo que parece fantástico porque, en el mundo que trataba de evocar, esa barrera no existía”.

6. TEMAS PRINCIPALES DE LA OBRA

A) EL HONOR Y LA VIOLENCIA

Los dos grandes temas de *Crónica de una muerte anunciada* son **la violencia y el honor**, inseparables ya que la primera surge descarnada y atroz como consecuencia **del cruel y trasnochado código del honor que rige la moral colectiva de un pueblo**. Es un código tan puritano como intolerante, enfocado solamente hacia la sexualidad de la mujer a quien se le exige llegar virgen al matrimonio. La transgresión de este código —Ángela Vicario no llega virgen al matrimonio— es una afrenta que afecta a toda la familia y debe ser reparada con la sangre del agresor. Los gemelos Vicario, Pedro y Pablo, serán los ejecutores de la venganza que exige la honra ultrajada, venganza que debe ser rápida pues “el honor no espera”.

La acción de *Crónica de una muerte anunciada* se desarrolla en medio de un ambiente de **casualidades, contradicciones y equivocaciones, torpezas que posibilitan la tragedia**. Puestos a recordar años más tarde los sucesos, los habitantes del pueblo tampoco tienen los mismos recuerdos. Solo hay dos puntos claros y firmes: el asesinato de Santiago Nasar y la creencia de todo el pueblo en la validez de su código de honor. Es decir, sobre lo único en que se ponen de acuerdo los vecinos del pueblo es sobre un valor, el de la honra que, visto a su manera, solo puede ocasionarles tragedias.

Frente a la intransigencia con que se trata a la mujer está la permisividad total respecto al comportamiento de los hombres. Nada más empezar la novela, el narrador confiesa: “Yo estaba reponiéndome de la parranda de la boda en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes...”. De esta se dirá más adelante: “Fue ella quien arrasó con la virginidad de mi generación”. No parece pues, que el concepto moral del pueblo censure de ninguna manera la práctica y el ejercicio de la prostitución. El novelista se deshace además en alabanzas a la tal María Alejandrina, que resulta así ser bien considerada en el pueblo. De los Vicario el narrador dice: “Los hermanos fueron criados para ser hombres. Ellas habían sido educadas para casarse. Sabían bordar con bastidor, coser a máquina, tejer encaje de bolillo, lavar y planchar, hacer flores artificiales y dulces de fantasía, y redactar esquelas de compromiso”. **La educación recibida prepara el comportamiento posterior ante “un crimen de honor”**.

De hecho, los hermanos Vicario mataron a Santiago Nasar por cumplir con la educación que habían recibido. Si lo asesinan es por cumplir un deber que no parece gustarles mucho. En la cárcel, a los Vicario les reconforta el prestigio de “haber cumplido con su ley” y haber devuelto a su hermana “la posesión de su honor”. Por eso se consideran inocentes y, por supuesto, no se arrepintieron nunca. ¿Por qué? Porque sabían que habían obrado de acuerdo con el código de honor reinante en su pueblo, **aceptado también por las mujeres**. Cuando, por ejemplo, los hermanos Vicario le dicen a la madre de Prudencia Cotes (novia de Pablo Vicario) que no tienen tiempo de tomarse un café, ella responde que se lo imagina, que “el honor no espera”. Y su hija añade que “nunca me hubiera casado con él si no cumplía como hombre”. La defensa del honor **se justifica incluso ante la divinidad**, por lo que los criminales son inocentes “tal vez ante Dios” en palabras de Carmen Amador, el cura.

También **el abogado** que defiende a los hermanos acepta el código popular del honor: "El abogado sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor, que fue admitida por el tribunal de conciencia".

La mayoría de los habitantes del pueblo acepta también este código del honor. La gente del pueblo se reúne, como si se tratase de un coro griego, en la plaza, para asistir al rito: "La gente se había situado en la plaza como los días de desfiles. Todos lo vieron salir y todos comprendieron que ya sabía que lo iban a matar...". A sus gritos de horror les sucede una íntima desazón, unida a síntomas físicos, que demuestra que individualmente se saben culpables. Por eso, el código del honor es aceptado entre otras cosas porque los exculpa por no haber impedido el crimen: "Pero la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama".

En conclusión, se puede decir que García Márquez ha querido manifestar con esta novela una crítica al código de honor imperante en el pueblo de los Vicario, que es el verdadero desencadenante de la tragedia a la que el lector ha asistido.

Literariamente, esta visión del tema del honor entronca con nuestro teatro del Siglo de Oro – Lope y Calderón-, con el de García Lorca –La casa de Bernarda Alba- y, sobre todo, con la literatura tradicional en lo que se refiere al asesinato, la venganza y la protagonista encerrada por sus propios familiares.

B) EL FATUM O DESTINO TRÁGICO

Un elemento fundamental de la obra es el *fatum/destino*. El sino trágico que, por una serie de casualidades adversas llevan a Nasar a un trágico final. Como en **una tragedia griega**, vemos la imposibilidad de escapar del propio destino, que se cumple fatalmente (no sólo para el protagonista). Santiago Nasar muere porque está destinado a morir, y ese destino, aunque existen signos premonitorios, aunque incluso los mismos protagonistas parece que no desean llevar a cabo el crimen, es inevitable.

Toda una serie de **circunstancias y casualidades** se conjugan para que el homicidio se lleve a cabo. Muchas de ellas se relacionan con torpezas o debilidades humanas; lo que hacen, o dejan de hacer los personajes, contribuye precisamente a la consecución de ese destino:

- ✓ **Plácida Lineros**, que cierra la puerta para preservar a su hijo creyéndolo ya dentro de la casa y precipita su muerte.
- ✓ La salida de su casa de **Luisa Santiaga** para prevenir a su comadre Plácida al no creer que todo el mundo menos ella supiera que le iban a matar al hijo y no hicieran nada. La búsqueda incesante de **Cristo Bedoya** cuando conoce el peligro que corre su amigo y le intenta prevenir. **Ninguno de los dos llega a tiempo de poder evitarlo.**
- ✓ El mismo Santiago parece acudir, de forma inconsciente, a su encuentro al no saber reconocer los presagios, aunque hubiera heredado de su madre el instinto; no porta en el momento de su asesinato armas de fuego a pesar de su destreza en el dominio de estas; sale de su casa para recibir al obispo por la

puerta de atrás, que permanecía siempre cerrada y con tranca, justamente donde le esperaban los Vicario con la esperanza de no encontrarlo.

Existen además **numerosos presagios** que anticipan la muerte del protagonista:

- ✓ **Los sueños recurrentes** del joven que siempre soñaba con árboles (la llovizna menuda en el bosque) aunque su madre, «que tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos», no advirtió en ellos ningún augurio aciago.
- ✓ El horror que Santiago sintió al ver a Victoria Guzmán arrancar de cuajo las **entrañas de un conejo** y tirárselas aún humeantes a los perros.
- ✓ El susto de Divina Flor cuando Santiago la agarró por la muñeca y la «**sintió helada y pétrea, como una mano de muerto**».
- ✓ La impresión de Clotilde Armenta cuando con el resplandor del alba lo percibe **como vestido de aluminio y con la apariencia de un fantasma**.
- ✓ El olor de las **flores de la iglesia** en la boda de Bayardo y Ángela, que Santiago relaciona con la muerte.

Pero ese destino no afecta solo a Santiago Nasar, sino que atrapa también a otros personajes de la obra:

- **Bayardo San Román** aparece sin rumbo fijo, de pueblo en pueblo, buscando con quien casarse para terminar encaprichándose de Ángela Vicario, algo tan ilógico para los lugareños que «muchos pensaron que era una perfidia de forastero». Altanero, convencido de que la felicidad se puede comprar con el dinero, no logra más que la infelicidad con su matrimonio. Sin embargo, el destino parece jugar con los personajes y, al final, desprovisto de todo y acompañado solo de dos maletas, una de ropa y otra con las casi dos mil cartas que Ángela le había escrito tras reencontrarlo, se une de nuevo y felizmente con su esposa.
- **Ángela Vicario** termina enamorándose de su propio marido cuando ella misma ha hecho imposible su relación matrimonial. Se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío por amor y, según el narrador, «volvió a ser virgen solo para él, y no reconoció más autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión».

C) OTROS TEMAS

En la obra se abordan otros temas como los **matrimonios de conveniencia** (Plácida Linero e Ibrahim Nasar, Ángela Vicario y Bayardo San Román, o el proyecto de Santiago Nasar con Flora Miguel) y las consecuencias negativas que estos suponen. También se critica el **caciquismo y la ostentación del dinero o el poder** (la visita del obispo, la familia de Bayardo San Román e incluso la de Santiago Nasar), y la presencia del **amor con tintes de novela de folletín**: García Márquez ha contado en repetidas ocasiones que la idea de transformar sus recuerdos del hecho real en novela le vino cuando se enteró de que los esposos separados la misma noche de bodas estaban viviendo juntos en Manaure. Este final convierte a la historia trágica en una historia de amor con un final propio más del folletín que de la tragedia.

7. PERSONAJES

Existen en la novela gran cantidad de personajes. En general no es una novela de personajes memorables, ni siquiera sólidos. El escritor, a partir de la condición de crónica de su obra y de la constante movilidad del **narrador-cronista**, ha preferido operar mucho más en extensión que en profundidad; y el abultado número de personajes es exigido para realizar un cotejo convincente de puntos de vista sobre los hechos, que contrasta con su condición de siluetas fantasmales, de borrosas criaturas.

En cuanto a la **onomástica**, parte de los personajes responden con precisión a la de familiares de García Márquez: Mercedes Barcha (su esposa), Luisa Santiaga (su madre), Luis Enrique (su hermano); en otros casos, la mayoría, está alterada y los textos del Nuevo Testamento parecen haber sido fuente a la que el escritor ha acudido: Pedro y Pablo Vicario, Lázaro Aponte, Poncio Vicario...

La caracterización de los personajes responde a la técnica de la visión indirecta a través de una voz interpuesta (la del narrador o la de otros personajes). Ejemplo: La madre del narrador poco puede decir de Bayardo. Duplica su casi nula información con generalizadoras opiniones: "Ha venido un hombre muy raro (...). El hombre raro se llama Bayardo San Román y 'todo el mundo' dice que es encantador". Más extensa es la descripción del narrador, cuya estrategia consiste casi siempre en combinar la visión estática de los rasgos físicos con la captación dinámica, en acción o movimiento. "Llegó en el buque semanal con unas alforjas guarnecidas de plata que hacían juego con las hebillas de las correas (...)".

En todos los casos, además de la fundamental presentación por parte del narrador, se **despliega un abanico de puntos de vista que tiende a la valoración contrastada en un enfoque multiperspectivístico**. Sirva como ejemplo la plural valoración de que es objeto Santiago Nasar:

- "Fue el hombre de mi vida" (Plácida Linero).
- "No ha vuelto a nacer otro hombre como ese" (Divina Flor).
- "Era idéntico a su padre (...). Un mierda" (Victoria Guzmán)

Finalmente, en cuanto a la caracterización de los personajes, cabe establecer una importante distinción: **por un lado, el narrador-cronista** aporta sobre los personajes de la historia una serie de **datos concretos** que van desde la posición social y entorno familiar a la descripción física, acciones, etc. Pero, **por otro lado, está el novelista** frente a sus criaturas de ficción con su propósito de reflejar la desmesura también en los personajes, para lo cual **recurre a la distorsión de la hipérbole**, elemento que en la mayoría de los casos tiende a crear efectos de comicidad, ridiculizando abiertamente a los personajes (la incontenida diarrea de Pablo Vicario, por ejemplo.)

- **Santiago Nasar**

Santiago Nasar, de ascendencia árabe, veintiún años, esbelto, es hijo único de un matrimonio de conveniencia. Abandona los estudios de secundaria al morir su padre para hacerse cargo de "El Divino Rostro", la hacienda que su padre le dejó en herencia. Es alegre, pacífico, aficionado a los caballos y a las armas de fuego. Su machismo se concreta en andar de ave de presa con las mujeres ajenas y guardar respeto a su novia. Comprometido con Flora Miguel desde la

adolescencia, frecuente el burdel de M^a Alejandrina Cervantes y acosa a las mujeres que desea (ha heredado de su padre las mañas de mujeriego). Es cazador de dos tipos de presas: aves y mujeres (recordemos 10 la cita que encabeza el libro: “La caza de amor es de altanería”, es decir, de aves de alto vuelo), aunque al final será él quien resulte sacrificado.

Santiago Nasar es asesinado por los hermanos Vicario al ser acusado por Ángela de ser el causante de su deshonor. La acusación que la ofendida reitera es el único testimonio de su culpabilidad. A la certidumbre con que Ángela le acusa suceden otras versiones exculpatorias, avaladas incluso por su conducta, por su tranquilidad, por su sorpresa al tener noticia de que lo buscan. Su función de ofensor queda en la incertidumbre, sin embargo es muy cierto su definitivo papel de víctima de una venganza de honor.

- **Ángela Vicario**

Ángela Vicario es figura clave en el conflicto que lleva a la muerte de Santiago. De humilde condición, Ángela, la menor de una familia modesta, es bella, posee un aire de desamparo y cierta pobreza de espíritu, según la describe su primo, el narrador de la historia. Se presenta como una muchacha sumisa, vestida de negro. Obligada a un matrimonio de conveniencia, ante su deslumbrante pretendiente muestra inicialmente recelo y rechazo. Pero, aunque es “pobre de espíritu”, también es noble y sincera: no revela a su familia su deshonor pero tiene la valentía de no usar las artimañas aprendidas para ocultarle al marido la pérdida de la virginidad. Y al ser devuelta por este a casa de sus padres, actúa con decisión al nombrar a Santiago Nasar como causante de su deshonor (misterio que no se aclara: ella nunca contó nada de lo que pasó aquella noche, pero se decía que Ángela pudiera estar protegiendo a alguien a quien amaba de verdad).

Estamos ante uno de esos personajes de García Márquez a los que el autor dota de un oculto interior, de una inesperada capacidad de mutación que puede explicar su paso de pueblerina asombrada de que un rico y apuesto joven se fije en ella, a “garza guerrera” que libra el combate amoroso y enciende su pasión hasta el límite.

- **Bayardo San Román**

Bayardo San Román, ingeniero de unos treinta años, es un hombre rico y bien vestido. Hijo de un general, es conservador, culto y de buen corazón. Representa al extranjero envuelto en el misterio (los habitantes del pueblo comentan de él que es raro y se inventan historias sobre su pasado). Su vida gira en torno a lo material, pretende ganarse a las personas, incluida su novia, mediante el dinero y las apariencias. Su personaje va describiendo una línea de ascenso-ocaso. A la prepotencia que manifiesta en su relación con Ángela (quizás por su fortuna) sucede su declive al verse burlado, engañado por ella. No logrará vencer la vergüenza del ultraje y su gesto es la huida, la soledad y el olvido. Pero, como Ángela, guarda en su interior esa desbordante pasión con la que García Márquez suele dotar a algunos de sus personajes. Y esa pasión es la que lo lleva a regresar con ella con un simple “aquí estoy”, y con todas las cartas de amor sin abrir que Ángela le había enviado durante años.

- **Pablo y Pedro Vicario**

Los gemelos Pedro y Pablo Vicario son hermanos de Ángela. Pablo era tímido e influido por su hermano. Pedro era más autoritario y fue quien tomó la decisión de matar a Santiago

Nasar. Los dos se mueven en función de la ofensa que salpica a toda la familia y que, como hombres, se ven obligados por el código del honor a vengar. Se ven arrastrados a un crimen que no desean. Sus bravuconadas machistas, la parafernalia de los cuchillos y su decisión en el momento de matar a Santiago Nasar contrastan con la publicidad que dan al cumplimiento de su obligación, la borrachera y las vueltas e indecisiones por las que atraviesan. La carga que pesa sobre ellos los convierte en fantoches, en autómatas dirigidos a una meta única, en definitivos asesinos a su pesar. Y pese a que se sienten prestigiados ante los demás tras el crimen, su quiebra interior se advierte en el insomnio que padecen.

Un segundo nivel de personajes es el de **los testigos** que adquieren voz a través del narrador. Su función es la de coadyuvantes de la información en cuanto testigos y partícipes secundarios de los hechos (Plácida Linero, Cristo Bedoya, Victoria Guzmán...); de unos hechos que unos no saben y otros no quieren modificar.

Un tercer nivel de personajes está constituido por el personaje anónimo, a modo de coro griego, que es **el pueblo**. Su ruindad moral se manifiesta en el aire de celebración multitudinaria que la muerte de Nasar acaba cobrando y en la serie de autoexculpaciones con las que tratan de justificarse. La insolidaridad de esta comunidad contrasta con la actitud de la comunidad árabe. Entre ellos la reacción por la muerte de Santiago es de llanto y tristeza.

8. EL PERSPECTIVISMO COMO TÉCNICA NARRATIVA

El narrador es uno de los elementos de mayor riqueza y complejidad entre los que conforman el universo de ficción de la Crónica. Contrafigura del propio escritor, es un muy movedido eje que ha de ir reconstruyendo partes para él medio olvidadas o desconocidas de la historia. Por eso su voz abre paso a otras por las que surge la amplia **polifonía** de la narración. Esto le viene obligado por su **papel de cronista que ha de reconstruir un caso que consta, incompleto, en un sumario; un caso del que, en parte, él ha sido testigo y a la vez partícipe secundario de unos hechos que, sin embargo, están borrosos en su memoria**. Y regresa al pueblo precisamente para recomponer “con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria”

Como elementos o útiles reconstructivos de los hechos se sirve de:

- ✓ La correspondencia epistolar de su madre
- ✓ El informe jurídico e informe de la autopsia
- ✓ Su incompleta memoria personal
- ✓ Su condición misma de testigo y copartícipe en el acontecer
- ✓ El testimonio de los numerosos testigos.

La voz de estos testigos va conformando, en su alternancia, un trenzado de datos e informaciones superpuestas, de testimonios encontrados que crean una sensación de verosimilitud en cuanto a los pormenores de la tragedia, pero no logran despejar fundamentales incógnitas y ambigüedades (la presunta culpabilidad de Nasar es acaso la más importante).

Entre los procedimientos formales que emplea el narrador para procesar todas las informaciones, están:

- ✓ El empleo de **frases entrecomilladas** que se corresponden a fragmentos de las entrevistas que mantiene con los testigos: “Ya está de colgar en un alambre –me decía Santiago Nasar- : tu prima la boba” o “Nos quedamos paralizados de susto”, me dijo Argénida Lanao
- ✓ En otros casos se limita a ser **lector-transmisor del texto de un documento**: “El informe dice: Parecía un estigma del Crucificado”.
- ✓ Cuando el discurso se manifiesta por el cauce del **diálogo, el narrador se mantiene en una posición objetiva**, manifestando solo su presencia en acotaciones que van ordenando el fluir dialogado:
-Digamos cinco mil pesos –dijo.
-Juega limpio, -le replicó el viudo con la dignidad alerta-. Esa casa no vale tanto.
- ✓ Cuando el narrador se sirve de lo que sabe o recuerda de la historia, sin intervención por tanto de ninguna otra fuente, se distancia de ella a través del **uso de la tercera persona narrativa y adopta un enfoque omnisciente**: “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones...”
- ✓ En otros casos, la doble condición de personaje y narrador le lleva al **empleo de la forma autobiográfica de narrar a través de la narración subjetiva, expresada en primera persona**: “En el curso de las indagaciones para esta crónica recobré numerosas vivencias marginales (...) Muchos sabían que en la inconsciencia de la parranda le propuse a Mercedes Barcha que se casara conmigo, cuando apenas había terminado la escuela primaria, tal como ella me recordó cuando nos casamos catorce años después”
- ✓ Otras veces se manifiesta como **simple testigo en un discurso que combina el “yo plural” con el distanciamiento de la tercera persona narrativa**: “Bayardo San Román se había hecho muy amigo nuestro, amigo de tragos, como se decía entonces, y parecía muy a gusto en nuestra mesa...”

En el relato hay **polifonía narrativa**, es decir, concurrencia de múltiples y diferentes voces desde las que la materia de la Crónica llega al lector: el escritor se sirve del diálogo, con una constante yuxtaposición de puntos de vista como forma de llegar a la verdad de los hechos, invitando de paso al lector a que aporte igualmente su estimativa, su perspectiva sobre los mismos.

El continuo entrecruzamiento de los puntos de vista del narrador -ya como narrador, ya como personaje secundario, ya como informador/cronista-, de los testigos, de los protagonistas, de las fuentes escritas (informes, cartas) **otorgan a la Crónica la clara condición de novela perspectivística (multiperspectivística)**. El modelo perspectivista implica la presencia de un lector activo que ensamble lo disperso a lo largo de todo el discurso.

¿Culpable o inocente?

Con muchísima frecuencia esta superposición de valoraciones desde diferentes voces incide sobre hechos y comportamientos. Así acontece con la deshonra de Ángela y la identidad

del causante de la misma: Ángela reitera el nombre de Santiago ante su familia y posteriormente ante el narrador, "Fue él". Pero la versión más corriente (de la que el narrador se hace portavoz) es que con tal identificación Ángela "estaba protegiendo a quien de veras amaba".

De este modo queda en la Crónica una zona en sombra, ambigua, que a la postre es la clave: ¿fue Santiago Nasar quien deshonró a Ángela? Para el juez que instruye el caso y para los amigos de Santiago Nasar, su comportamiento fue una prueba terminante de su inocencia.

El narrador aduce una serie de pruebas de su inocencia "Perteneían a dos mundos divergentes. Nadie los vio nunca juntos, y mucho menos solos. Santiago Nasar era demasiado altivo para fijarse en ella. 'Tu prima la boba', me decía, cuando tenía que mencionarla". Y un caso más entre muchísimos otros posibles: la actitud de Nasar frente a la amenaza de los Vicario, ya poco antes de que lo mataran. Para el narrador "manifestó el desconcierto de la inocencia", pero ese mismo narrador registra que "se ha dicho" insistentemente que sintió pánico. Polo Carrillo cree que su serenidad fue cinismo pues, en definitiva, "Creía que su plata lo hacía intocable". Para Fausta López su actitud fue una característica racial, "como todos los turcos". Queda así, la duda o la sospecha sobre el principal acontecimiento de la obra.

2. ACTIVIDADES DE ANÁLISIS Y COMPRENSIÓN DE *CRÓNICA*

PARTE PRIMERA

1. ¿Quién nos cuenta la historia?
2. ¿Cuándo sucedió esa historia?
3. ¿A qué hora salió Santiago Nasar de su casa?
4. ¿Es posible que lo que nos cuenta el narrador de la bala que se escapó de la pistola fuera verdad?
5. ¿Cuántos años tenía Santiago Nasar?
6. ¿Quería Victoria Guzmán a Santiago?
7. ¿Había alguien advertido a Santiago Nasar de que iban a matarlo?
8. ¿Sabía Santiago que iban a matarlo?
9. ¿Cuál es la noticia escandalosa de la que todos hablan en el pueblo?
10. ¿Quiénes son Pedro y Pablo Vicario?
11. Resumen del argumento:

PARTE SEGUNDA

1. ¿Cómo se conocieron Bayardo San Román y Ángela Vicario?
2. ¿Cómo era Bayardo San Román?
3. ¿Cómo era Ángela Vicario?
4. ¿Cómo pensaba Ángela impedir que el marido se enterara de que ella no era virgen?
5. ¿Dónde iban a vivir Bayardo y Ángela?
6. ¿Qué preparativos se hicieron para la boda?
7. ¿Por qué era conocido el general Petronio San Román, padre de Bayardo?
8. ¿Qué le responde la madre de Ángela a ésta cuando ella insinúa que no ama a Bayardo?
9. ¿Qué le pareció a la gente del pueblo el hecho de que Ángela Vicario se atreviera a ponerse el velo y los azahares sin ser virgen?
10. ¿Sabemos con certeza que el culpable de la deshonra de Ángela había sido Santiago Nasar?
11. Resumen del argumento:

PARTE TERCERA

1. ¿Cómo justificó el abogado que llevó el caso el crimen de Santiago Nasar por los hermanos Vicario?
2. ¿Por qué se dice que nunca hubo una muerte más anunciada?
3. ¿Querían los hermanos Vicario matar, realmente, a Santiago?
4. ¿Cuántas veces cogen los cuchillos para matar a Santiago?
5. ¿Qué clase de cuchillos eran?
6. ¿Qué piensa un hermano Vicario del otro cuando creen que ambos están demorando el crimen?
7. ¿Cómo llama Victoria Guzmán a Santiago cuando éste entra en la cocina?
8. ¿Cómo interpreta Santiago Nasar la lumbre intermitente en el mar?
9. ¿A qué hora entró Santiago Nasar en su casa?
10. Resumen del argumento

PARTE CUARTA

1. ¿Quién hace la autopsia de Santiago Nasar?
2. ¿Cómo te parece la descripción que se hace de la autopsia de Santiago?
3. ¿Qué apareció en el estómago de Santiago?
4. ¿Cómo se describe el cuerpo de Santiago antes de meterlo en el ataúd?
5. ¿Qué hacía María Alejandrina Cervantes al despuntar el martes?
6. ¿Tenían remordimientos los hermanos Vicario cuando ya estaban en el calabozo?
7. ¿Qué se dice de los árabes que habían emigrado al Caribe?
8. ¿Quién se creía en el pueblo que había sido la verdadera víctima de aquella historia?
9. ¿Qué ocurrió con Ángela Vicario?
10. ¿Por qué nadie creyó que, en realidad, hubiera sido Santiago Nasar el culpable de la deshonra de Ángela?
11. Resumen del argumento:

PARTE QUINTA

1. ¿Cómo se justifican los paisanos de Santiago por no haberlo defendido?
2. ¿Qué hizo la novia de Santiago, Flora Miguel, cuando él murió?
3. ¿Cuántos pliegos nos dice el narrador que pudo rescatar del sumario?
4. ¿Encontró el juez algún indicio de que había sido Santiago Nasar el causante del agravio?
5. ¿Qué entiendes tú que quiere decir Ángela Vicario cuando le dice al juez que Santiago Nasar había sido "su autor"?
6. ¿Era Polo Carrillo también amigo de Santiago, como casi todos los del pueblo?
7. ¿Qué sensación tenía Cristo Bedoya cuando iba con Santiago por el pueblo en la fatídica madrugada?
8. ¿Qué hizo la gente que regresaba del puerto de ver al obispo, ante la inminente noticia del asesinato?
9. ¿Estaban Santiago Nasar y Flora Miguel enamorados?
10. ¿Por qué puerta entró Santiago Nasar en su casa?
11. Resumen del argumento:

ACTIVIDADES DE ANÁLISIS E INVESTIGACIÓN.

1. Como periodista, García Márquez ha dejado innumerables artículos sobre los temas más diversos. En 1981, a raíz de la publicación de *Crónica de una muerte anunciada*, escribe en *El País* un artículo titulado “**el cuento del cuento**”, acerca de los motivos que lo llevaron a escribir la novela, y sobre el suceso real que la originó. Localiza en Internet el artículo y extrae algunas conclusiones sobre los aspectos anteriores.
2. Una de las habilidades de García Márquez es la capacidad de acumular y disgregar **personajes**. Identifica brevemente a todos los que aparecen en la novela. A continuación, clasifícalos o selecciona los que correspondan:
 - a) ¿Quiénes son los protagonistas?
 - b) ¿Quiénes son enemigos o contrarios a Santiago Nasar?
 - c) ¿Quiénes son familiares del narrador?

Santiago Nasar- Ángela Vicario- Ibrahim Nasar - Victoria Guzmán - Divina Flor - El obispo – Plácida Linero - Luisa Santiago - Pedro Vicario - Pablo Vicario – Margot - Jaime - Luis Enrique - Padre Carmen Amador - Cristóbal ("Cristo") Bedoya - Lázaro Aponte - Flora Miguel - Bayardo San Román - Magdalena Oliver - Poncio Vicario - Purísima del Carmen o Pura Vicario- Mercedes Barcha - María Alejandrina Cervantes - Clotilde Armenta - Rogelio de la Flor - General Petronio San Román - Alberta Simonds - Faustino Santos - Leonardo Pornoy - Doctor Dionisio Iguarán - Hortensia Baute - Prudencia Cotes - Suseme Abdala - La monja - Próspera Arango- Meme Loaiza - Aura Villeros - Polo Carrillo - Fausta López - Indalecio Pardo - Escolástica Cisneros - Sara Noriega - Celeste Dangond - Yamil Shaium - Viudo de Xius - Wenefrida Márquez - Nahir Miguel - Poncho Lanao - Argénida Lanao - Juez Instructor.

3. El narrador, en su papel de cronista que ha de reconstruir el caso, ya hemos visto que se sirve de la superposición de de muy diversos testimonios y fuentes. **Localiza ejemplos de los diferentes procedimientos formales que utiliza para incorporar todas esas voces:** uso de la primera o tercera persona, transcripción de hechos, entrecomillados, etc. Puedes consultar el punto 8 (Perspectivismo como técnica narrativa) de los apuntes.
4. ¿Qué referentes geográficos aparecen en la novela? Anota todos los nombres de localidades o accidentes geográficos que aparezcan, así como los directamente relacionados con el propio García Márquez. **Copia un mapa de Colombia en tu cuaderno y localiza la geografía de los hechos.**

3. TEXTOS PARA COMENTAR

TEXTO I

Los hermanos Vicario les habían contado sus propósitos a más de doce personas que fueron a comprar leche, y éstas los habían divulgado por todas partes antes de las seis. A Clotilde Armenta le parecía imposible que no se supiera en la casa de enfrente. Pensaba que Santiago Nasar no estaba allí, pues no había visto encenderse la luz del dormitorio, y a todo el que pudo le pidió prevenirlo donde lo vieran. Se lo mandó a decir, inclusive, al padre Amador, con la novicia de servicio que fue a comprar la leche para las monjas. Después de las cuatro, cuando vio luces en la cocina de la casa de Plácida Linero, le mandó el último recado urgente a Victoria Guzmán con la pordiosera que iba todos los días a pedir un poco de leche por caridad. Cuando bramó el buque del obispo casi todo el mundo estaba despierto para recibirlo, y éramos muy pocos quienes no sabíamos que los gemelos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo, y se conocía además el motivo con sus pormenores completos.

Clotilde Armenta no había acabado de vender la leche cuando volvieron los hermanos Vicario con otros dos cuchillos envueltos en periódicos. Uno era de descuartizar, con una hoja oxidada y dura de doce pulgadas de largo por tres de ancho, que había sido fabricado por Pedro Vicario con el metal de una segueta, en una época en que no venían cuchillos alemanes por causa de la guerra. El otro era más corto, pero ancho y curvo. El juez instructor lo dibujó en el sumario, tal vez porque no lo pudo describir, y se arriesgó apenas a indicar que parecía un alfanje en miniatura. Fue con estos cuchillos que se cometió el crimen, y ambos eran rudimentarios y muy usados.

Faustino Santos no pudo entender lo que había pasado. «Vinieron a afilar otra vez los cuchillos -me dijo- y volvieron a gritar para que los oyeran que iban a sacarle las tripas a Santiago Nasar, así que yo creí que estaban mamando gallo, sobre todo porque no me fijé en los cuchillos, y pensé que eran los mismos.» Esta vez, sin embargo, Clotilde Armenta notó desde que los vio entrar que no llevaban la misma determinación de antes.

Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*

TEXTO II

Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y en seguida se volvió para enfrentarse a manos limpias con sus enemigos. «Me asusté cuando lo vi de frente ---me dijo Pablo Vicario-, porque me pareció como dos veces más grande de lo que era.» Santiago Nasar levantó la mano para parar el primer golpe de Pedro Vicario, que lo atacó por el flanco derecho con el cuchillo recto.

-¡Hijos de puta! -gritó.

El cuchillo le atravesó la palma de la mano derecha, y luego se le hundió hasta el fondo en el costado. Todos oyeron su grito de dolor.

-¡Ay mi madre!

Pedro Vicario volvió a retirar el cuchillo con su pulso fiero de matarife, y le asestó un segundo golpe casi en el mismo lugar. «Lo raro es que el cuchillo volvía a salir limpio -declaró Pedro Vicario al instructor-. Le había dado por lo menos tres veces y no había una gota de sangre.» Santiago Nasar se torció con los brazos cruzados sobre el vientre después de la tercera cuchillada, soltó un quejido de becerro, y trató de darles la espalda. Pablo Vicario, que estaba a su izquierda con el cuchillo curvo, le asestó entonces la única cuchillada en el lomo, y un chorro de sangre a alta presión le empapó la camisa. «Olía como él», me dijo. Tres veces herido de muerte, Santiago Nasar les dio otra vez el frente, y se apoyó de espaldas contra la puerta de su madre, sin la menor resistencia, como si sólo quisiera ayudar a que acabaran de matarlo por partes iguales. «No volvió a gritar --dijo Pedro Vicario al instructor-. Al contrario: me pareció que se estaba riendo.» Entonces ambos siguieron acuchillándolo contra la puerta, con golpes alternos y fáciles, flotando en el remanso deslumbrante que encontraron del otro lado del miedo. No oyeron los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen. «Me sentía como cuando uno va corriendo en un caballo», declaró Pablo Vicario. Pero ambos despertaron de pronto a la realidad, porque estaban exhaustos, y sin embargo les parecía que Santiago Nasar no se iba a derrumbar nunca. «¡Mierda, primo -me dijo Pablo Vicario-, no te imaginas lo difícil que es matar a un hombre!» Tratando de acabar para siempre, Pedro Vicario le buscó el corazón, pero se lo buscó casi en la axila, donde lo tienen los cerdos. En realidad Santiago Nasar no caía porque ellos mismos lo estaban sosteniendo a cuchilladas contra la puerta. Desesperado, Pablo Vicario le dio un tajo horizontal en el vientre, y los intestinos completos afloraron con una explosión. Pedro Vicario iba a hacer lo mismo, pero el pulso se le torció de horror, y le dio un tajo extraviado en el muslo. Santiago Nasar permaneció todavía un instante apoyado contra la puerta, hasta que vio sus propias vísceras al sol, limpias y azules, y cayó de rodillas.

Después de buscarlo a gritos por los dormitorios, oyendo sin saber dónde otros gritos que no eran los suyos, Plácida Linero se asomó a la ventana de la plaza y vio a los gemelos Vicario que corrían hacia la iglesia. Iban perseguidos de cerca por Yamil Shaium, con su escopeta de matar tigres, y por otros árabes desarmados y Plácida Linero pensó que había pasado el peligro. Luego salió al balcón del dormitorio, y vio a Santiago Nasar frente a la puerta, bocabajo en el polvo, tratando de levantarse de su propia sangre. Se incorporó de medio lado, y se echó a andar en un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes.

Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*

TEXTO III

Eran cuatro: el padre, la madre y dos hermanas perturbadoras. Llegaron en un Ford T con placas oficiales cuya bocina de pato alborotó las calles a las once de la mañana. La madre, Alberta Simonds, una mulata grande de Curazao que hablaba el castellano todavía atravesado de papiamento, había sido proclamada en su juventud como la más bella entre las 200 más bellas de las Antillas. Las hermanas, acabadas de florecer, parecían dos potrancas sin sosiego. Pero la carta grande era el padre: el general Petronio San Román, héroe de las guerras civiles del siglo anterior, y una de las glorias mayores del régimen conservador por haber puesto en fuga al coronel Aureliano Buendía en el desastre de Tucurínca. Mi madre fue la única que no fue a saludarlo cuando supo quién era. «Me parecía muy bien que se casaran -me dijo-. Pero una cosa era eso, y otra muy distinta era darle la mano a un hombre que ordenó dispararle por la espalda a Gerineldo Márquez.» Desde que asomó por la ventana del automóvil saludando con el sombrero blanco, todos lo reconocieron por la fama de sus retratos. Llevaba un traje de lienzo color de trigo, botines de cordobán con los cordones cruzados, y unos espejuelos de oro prendidos con pinzas en la cruz de la nariz y sostenidos con una leontina en el ojal del chaleco. Llevaba la medalla del valor en la solapa y un bastón con el escudo nacional esculpido en el pomo. Fue el primero que se bajó del automóvil, cubierto por completo por el polvo ardiente de nuestros malos caminos, y no tuvo más que aparecer en el pescante para que todo el mundo se diera cuenta de que Bayardo San Román se iba a casar con quien quisiera.

Era Ángela Vicario quien no quería casarse con él. «Me parecía demasiado hombre para mí», me dijo. Además, Bayardo San Román no había intentado siquiera seducirla a ella, sino que hechizó a la familia con sus encantos. Ángela Vicario no olvidó nunca el horror de la noche en que sus padres y sus hermanas mayores con sus maridos, reunidos en la sala de la casa, le impusieron la obligación de casarse con un hombre que apenas había visto. Los gemelos se mantuvieron al margen. «Nos pareció que eran vainas de mujeres», me dijo Pablo Vicario. El argumento decisivo de los padres fue que una familia dignificada por la modestia no tenía derecho a despreciar aquel premio del destino. Ángela Vicario se atrevió apenas a insinuar el inconveniente de la falta de amor, pero su madre lo demolió con una sola frase:

-También el amor se aprende.

A diferencia de los noviazgos de la época, que eran largos y vigilados, el de ellos fue de sólo cuatro meses por las urgencias de Bayardo San Román. No fue más corto porque Pura Vicario exigió esperar a que terminara el luto de la familia. Pero el tiempo alcanzó sin angustias por la manera irresistible con que Bayardo San Román arreglaba las cosas.

Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*

