

**LENGUAJE
Y LITERATURA II**

INICIACION LITERARIA

- * carlos coello v.
- * mario frías i.
- * josé g. mendoza
- * osvaldo moreno v.
- * olga rivadeneira de moreno

El placer estético tiene que ser un placer inteligente.

José Ortega y Gasset

1978 Es propiedad de los editores
Quedan reservados los derechos
de acuerdo a Ley, bajo el registro
de propiedad D.L.—L.P. Nº 04-78.
1978 PRIMERA EDICION
1980 SEGUNDA EDICION

A la memoria de Renzo Cotta,
quien hizo posible esta colección.

PORTADA: Mario de la Zerda C.

IMPRESO EN BOLIVIA — PRINTED IN BOLIVIA

EDITOR: Editorial "Don Bosco" — La Paz - Bolivia
IMPRESOR: Talleres - Escuela de Artes Gráficas del Colegio "Don Bosco"

NOTA DE PRESENTACION

Existen dos criterios acerca de la metodología y de los objetivos del aprendizaje. El uno se apoya en la memoria para llegar al enciclopedismo. El otro busca despertar el sentido crítico con el fin de contribuir a la formación de la persona.

En este texto, hemos elegido el segundo, considerando que precisamente la Literatura es uno de los instrumentos más eficientes para educar la juventud. En el mundo sui generis de la obra de arte literaria, mundo ficticio construido sobre estructuras lingüísticas, el estudiante puede contemplar un modo de ser de lo humano, una idea de la realidad que se le ofrece rica y abierta a la confrontación.

Esto explica que en nuestro proceso metodológico partamos de la obra misma, considerada ella como un todo. Pretendemos, así, que se produzca un auténtico enfrentamiento del lector con la obra, lo cual supone un modo original de relación, un descubrimiento exclusivo. La obra literaria alcanza plenitud en manos del lector y, de algún modo, lo modifica, influye en él, lo "descentra", lo incita a "salirse de las huellas", como bien expresa J. Cortazar.

Tenemos como objetivo posibilitar esa transformación, permitir que la Literatura sea efectivamente una confrontación del mundo poético y del mundo personal del alumno. Pretendemos que nuestro libro sea un instrumento de aproximación, que contribuya a la preparación cultural y técnica del alumno para este enfrentamiento que, en el fondo, consistirá en un diálogo que solamente el propio alumno podrá realizar.

A este criterio responde que demos mayor importancia a los aspectos internos que a los externos. Perseguimos que el alumno aprenda a captar el tema de un cuento o de una novela; la estructura formal de una poesía o de un drama; la organización o plan de cualquier obra. Que aprenda fundamentalmente a estudiar los personajes, a analizar los problemas y a realizar otras investigaciones específicas.

También tienen su lugar los aspectos propiamente externos, colocados, eso sí, en su verdadera perspectiva, utilizados solamente en la medida en que puedan contribuir al mejor conocimiento de la obra. No se puede prescindir, en torno a la obra literaria, de las cuestiones referentes al origen, fuentes, génesis e influencias, ni de la significación con respecto a corrientes y épocas, valoraciones de críticos etc., además de los datos biográficos y bibliográficos del autor.

Damos también paso a las oportunidades que brinda el estudio de la literatura para el perfeccionamiento de diversas habilidades del lenguaje. Colocamos al estudiante en la necesidad de leer, de expresarse por escrito y de intercomunicarse en forma oral (hablar y escuchar). Pretendemos adiestrarlo en el manejo seguro de algunos aspectos específicos de la ortografía y darle algunos conocimientos gramaticales directamente relacionados con el estudio de la literatura y con el uso diario del idioma. Ofrecemos asimismo, algunas técnicas para el enriquecimiento del vocabulario que posibilitan cierta penetración en la realidad lexical de nuestra lengua.

Es característica esencial de nuestro libro la orientación específica hacia la investigación. A ello responde el sistema de fichas que se aplica en las diferentes secciones de la obra.

Incluimos una "guía didáctica" que servirá de orientación al profesor para la aplicación de la metodología propuesta.

Finalmente, juzgamos necesario anotar algo acerca de la flexibilidad con la que debe utilizarse este libro. La enseñanza de la Literatura exige un planteamiento específico en cada caso, acorde con el grupo de alumnos a los que va dirigida. Dependerá de la situación económicosocial, circunstancias geográficas y culturales e intereses del grupo. Tomados en cuenta estos factores, el profesor decidirá el grado de profundidad y la extensión con que tratará los diferentes temas, así como la intensidad de la práctica relativa al vocabulario, la ortografía y la gramática que pedirá a los estudiantes. Le damos la posibilidad más amplia de omitir, ampliar o cambiar los trabajos propuestos, según las necesidades del grupo y los medios con que se cuente. En el uso de esta obra, debe tenerse presente en todo momento que ella es sólo un instrumento para esa gran tarea de "formación".

Los autores

GUIA DIDACTICA

RECOMENDACIONES GENERALES

- INICIACION LITERARIA es una colección. Cada uno de los libros de la serie supone el conocimiento del precedente, porque los temas son tratados cada vez con mayor profundidad. La metodología que se utiliza está graduada de mayor a menor complejidad. En consecuencia, es conveniente que profesor y alumno vuelvan constantemente a los tomos anteriores.
- Esta serie de textos ha sido escrita para que sirva de instrumento de trabajo tanto para los alumnos como para el profesor. En este sentido no son textos que permitan un aprendizaje autodidáctico, sino que requieren de la guía del profesor. Este tendrá que asumir decisiones adecuadas sobre diversos aspectos pedagógicos, como ser:
 - * Dosificación del avance de materia, considerando las características socio-culturales del grupo con el cual trabaja.
 - * Complementación y enriquecimiento de los contenidos teóricos que estén tratados sucintamente.
 - * Ampliación de la parte práctica relativa a investigaciones y actividades.
- El profesor debe tener en cuenta los fundamentos pedagógicos del texto (*Cfr. Nota de Presentación*) para la evaluación del aprendizaje. Así, pues, deberá evitar, en lo posible, que los alumnos sean evaluados por su capacidad mnemónica o retentiva, buscando más bien la medición de su rendimiento en base a su habilidad analítica e interpretativa, su rigor y profundidad críticos y su calidad valorativa.

FICHAJE

La técnica del fichaje ha sido tratada extensamente en el primer volumen de esta colección. (*Cfr. Volumen I. Guía Didáctica*)

Convendría que el profesor enseñe en este curso la elaboración de fichas bibliográficas y fichas ayuda-memoria.

LECTURA

- Para la Unidad 1

La lectura de la *Odisea* debe empezar por la rapsodia I. Cuando los alumnos lleguen a la rapsodia IX convendría que el profesor realice una lectura comentada y crítica del texto base, con el pro-

pósito de mostrarles la admirable vitalidad del relato en una traducción directa del griego que se caracteriza por el empleo del castellano actual.

El profesor deberá asegurarse que los alumnos realicen la lectura completa de la obra, para lo cual puede usar el control de lectura propuesto en esta unidad o elaborar un cuestionario ampliado con el mismo objeto. El control de lectura puede ser oral o escrito. Puede asignarse como tarea la lectura de una o dos rapsodias de una clase para otra.

● Para la Unidad 2

El texto base de esta unidad es el Capítulo primero de *Juan de la Rosa*. Puede leerse este capítulo en clase. Después el profesor puede asignar la lectura de algunos capítulos —dos o tres— entre clase y clase, teniendo especial cuidado en realizar el control de lectura correspondiente.

● Para la Unidad 3

Se puede pedir a los alumnos que lean el cuento de una clase para otra, o se puede hacer la lectura en clase. Es necesario recordar que el análisis del texto supone su lectura reiterada. La primera lectura debe ser esencialmente recreativa; las demás, analíticas y críticas.

● Para la Unidad 4

Debe examinarse con detenimiento la *Invitación a la Lectura*. La lectura de un poema es ciertamente diferente a la lectura de cualquier otro texto, aunque sea poético. Es conveniente que el profesor procure motivar a los alumnos, creando el ambiente propicio para el momento. La naturaleza sintética de este tipo de creación —la poesía— exige una concentración y “devoción” especiales. No se debe atiborrar al alumno con la lectura de muchos poemas a la vez, ya que con la lectura de un poema por clase, que puede repetirse las veces que sea necesario, se tiene material suficiente.

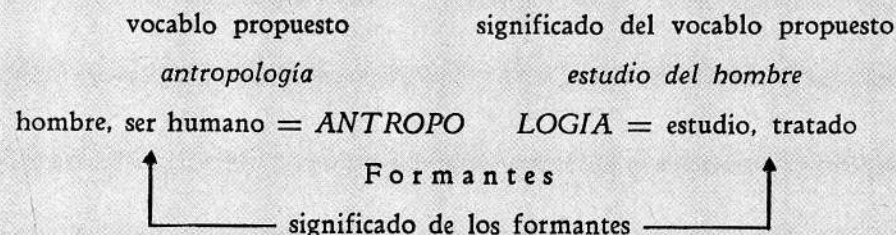
● Para la Unidad 5

Por lo menos un acto del texto puede leerse empleando la lectura dramatizada, que consiste en asignar a varios alumnos los papeles de cada uno de los personajes. Este tipo de lectura se puede ensayar previamente con un grupo antes de presentarlo al curso.

VOCABULARIO

En este segundo tomo hemos introducido una variante importante en el tratamiento del *vocabulario*. Es sabido que el caudal léxico de un hablante puede ser incrementado a través de varios métodos. Aquí hemos adoptado uno que está basado en la morfología y en la semántica de nuestro idioma, operando con *formantes* de origen griego.

Aconsejamos al profesor que inicie su trabajo en esta sección, invitando a sus alumnos a que hagan una minuciosa observación de los vocablos propuestos, de los formantes que los constituyen y del significado, tanto de los vocablos mismos como de los formantes en sí. Aclaremos lo anteriormente expuesto mediante un ejemplo gráfico:



Hechas las observaciones arriba indicadas, será conveniente que el alumno, ayudado por las relaciones existentes entre el significado de los vocablos y el significado de sus respectivos formantes, trate de retener el de estos últimos.

A continuación deberá pedir el profesor que sus alumnos pasen a hacer la observación de la parte final, hasta lograr que caigan en cuenta de las diversas combinaciones de formantes que pueden realizarse. En la Unidad 1, estas combinaciones son entre un formante básico con diversos sufijos sucesivamente. En las siguientes unidades se dan combinaciones de otros elementos, como se indica en el lugar correspondiente.

La etapa final consiste en la elaboración de las fichas de trabajo, siguiendo las instrucciones contenidas en ellas.

INFORMACION GRAMATICAL Y ORTOGRAFIA

En la *Guía Didáctica del Volumen I* se encuentran las sugerencias para estas secciones.

ESCRITURA

- Una de las actividades de la *escritura* consiste en la elaboración de resúmenes. El profesor puede elegir entre las diversas técnicas alguna que considere adecuada. (Cfr. *Volumen I. Guía Didáctica*).
- En este tomo hemos incluido la sección *Invitación a la Escritura* con el propósito de dotar al alumno de un instrumento que le permita:
 - * Reconocer la organización de cualquier artículo, monografía, tesis, etc.
 - * Estructurar los esquemas para la redacción de sus trabajos de investigación, tanto en la materia de Literatura como en otras materias de su currículum.

ANÁLISIS LITERARIO

- Se puede realizar simultáneamente el estudio de los aspectos externos e internos del texto.
- En este tomo hemos reducido el número de modelos para los diversos análisis en las Unidades 2 a 5. En la Unidad 1, en cambio, ofrecemos una amplia gama de estudios sobre diversos aspectos de la *Odisea*.
- En las *Fichas* y en las *Guías de Trabajo* encontrará el profesor múltiples sugerencias para asignar tareas a los alumnos. Estas tareas pueden realizarse en grupos o individualmente. Es indispensable la *puesta en común*. Así se da lugar a otras actividades del lenguaje: hablar y escuchar.
- Las exposiciones deben ser claras y breves. Los debates deben regirse por un reglamento sencillo y práctico. La mesa redonda debe estar bien planificada. La función del profesor debe ser de orientación en estas actividades.
- A propósito de la *Información Literaria* el profesor puede tratar el problema de los géneros.

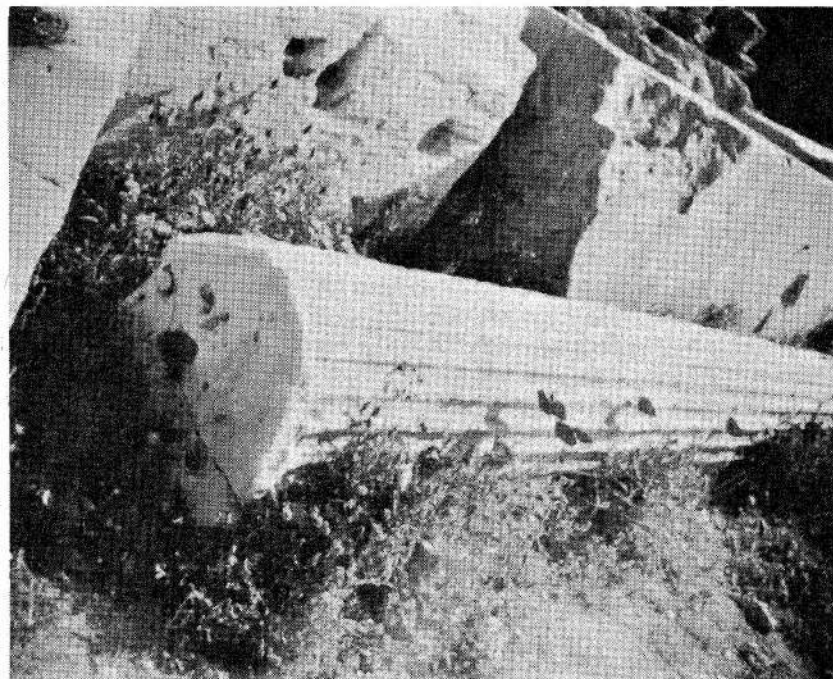


Homero ha triunfado sobre la variedad del gusto de los hombres; es siempre nuevo y de placentera hermosura juvenil.

Plutarco

UNIDAD 1

- I. Texto base: Canto IX de la **Odisea** de Homero
- II. Control de Lectura
- III. Vocabulario
- IV. Información Gramatical
- V. Ortografía
- VI. Análisis Literario
- VII. Información Literaria



Perennidad de una cultura.

ODISEA

HOMERO

CANTO IX: EL PAIS DE LOS CICLOPES ¹.

Le respondió de esta manera el astuto Odiseo:

Odiseo.— ¡Gran señor Alcínoo, el más distinguido de los hombres! Sin duda alguna resulta hermoso escuchar a un cantor que por su voz parece ser divino. Por eso me atrevo a afirmar que no se da un momento más grato que aquél en que la alegría se apodera de todo el pueblo y en el palacio los invitados, ocupando cada uno el sitio que le corresponde, escuchan al cantor; abundan en las mesas pan y carne y el copero hace su recorrido con la vasija para servir el vino en las copas. Tal escena me parece extraordinaria.

(1) Traducción propia, directa del griego.

Sin embargo, ahora tienes puesto el interés en escuchar el relato de mis dolorosas aventuras. Al complacerte, brotarán mis quejas y me sentiré muy apenado. No sé por dónde comenzar ni dónde acabar, siendo tantas las penurias por las que me hicieron pasar los dioses, que moran en el cielo. Diré mi nombre para que en primer lugar sepan ustedes quién soy, y luego, una vez que pase este funesto día, me tengan como huésped, aunque ello suponga para mí vivir en un lejano país. Me llamo Odiseo Laertiada, conocido de los hombres por mis astucias de toda clase. Mi fama llega hasta el cielo. Vivo en Itaca, que se ve a la distancia. Hay en ella un monte, el imponente Nerito, poblado de frondosos árboles. Alrededor de ella hay otras islas situadas muy cerca unas de otras; Duliquio, Same, la boscosa Zacinto. Itaca se encuentra lejana, hacia el occidente, y a poca elevación sobre el mar. Las otras islas, en cambio, a cierta distancia dan al oriente y al mediodía. Itaca, siendo escarpada, es madre de una excelente juventud. La verdad es que yo no puedo pensar en nada más dulce que mi tierra. La divina Calipso me retuvo lejos de ella, en una profunda gruta, deseando hacerme su esposo. Del mismo modo me arrebató a su palacio la engañadora Circe, deseando también hacerme su esposo. Pero ni una ni otra logró jamás persuadir mi corazón. Es

La engañadora Circe



que no hay nada más dulce que la patria y los padres, aun cuando uno viva en una opulenta mansión, pero en lejana tierra y separado de ellos. En fin, voy a contar el retorno lleno de dificultades que Zeus puso en mi camino desde que salí de Troya.

38

El viento que me impulsaba a mi salida de Ilión me acercó a Ismaro, en el país de Cícones. Allí asolé la ciudad y maté a sus habitantes. Nos apoderamos de sus esposas y saqueamos sus bienes. Hicimos, luego, el reparto, a fin de que nadie se alejara de mí sin llevarse su justa ración. Ordené, entonces, que escapáramos apresuradamente, pero los muy tontos no me hicieron caso. Por el contrario, bebieron allí en la playa abundante vino y degollaron gran cantidad de ovejas y de bueyes de lento andar y retorcidos cuernos. Mientras ocurría todo esto, salieron los cícones a llamar a sus vecinos, que eran superiores en número y en valentía. Habitaban éstos en tierra adentro. Eran diestros para el combate a caballo y, en caso necesario, también a pie. Llegaron temprano, tan numerosos como las hojas y las flores que brotan en primavera. Fue el momento en que comenzó para nosotros, desdichados, el fatal hado de Zeus, que nos haría padecer innumerables penurias. Formados nos presentaron batalla junto a las veloces naves. Las bronceas armas eran lanzadas, recíprocamente de un bando contra otro. Mientras duró la mañana y avanzó el sagrado día, rechazamos a los enemigos, aunque nos sobrepasaban en número. Pero cuando el sol comenzó a declinar, los cícones derrotaron a los aqueos, dejándolos completamente dominados. Perecieron seis compañeros de cada nave, que estaban provistos de hermosas armaduras en las piernas. Los demás escapamos de la muerte y del destino. Navegamos desde allí con buen rumbo, alegres por habernos salvado de la muerte, pero con el corazón afligido por los compañeros muertos. Antes de que zarparan las combas naves, llamé a gritos a cada uno de los compañeros que murieron en tierra, heridos por los cícones.

66

Zeus, el que amontona las nubes, levantó al viento Bóreas contra las naves, en un violento huracán y cubrió de nubes mar y tierra. La noche se precipitó desde el cielo. Las naves fueron arrastradas oblicuamente y la fuerza del viento rasgó las velas en tres o cuatro pedazos. Las bajamos a las naves, por temor de un naufragio, y a éstas las sacamos rápidamente a tierra firme. Permanecimos allá dos noches y dos días seguidos, con el corazón afligido tanto por la fatiga como por la pena. Pero cuando la Aurora de hermosos rizos dió comienzo al tercer día, después de

82 levantar las mástiles y de desplegar las velas, nos sentamos en los bancos y el viento y los pilotos dirigieron las naves. Hubiera llegado entonces ileso al suelo de mi patria pero las olas, la corriente y el Bóreas me desviaron cuando bordeaba el cabo Melea y me dejaron errante alejado de Citera.

Fuertes vientos nos arrastraron durante nueve días por el mar rico en peces. Al décimo día llegamos a la tierra de lotófagos, que se alimentan de una comida hecha de flores. Descendimos a tierra, sacamos el agua de las veloces naves y junto a ellas comieron mis compañeros. Cuando recuperamos las fuerzas con la comida y la bebida, envié yo exploradores que averiguaran qué clase de hombres se alimentaban en aquella tierra. Para esto, escogí dos guerreros y les di un tercero como heraldo. Fueron de inmediato y se reunieron con los hombres lotófagos. Estos no intentaron ningún daño contra nuestros compañeros; solamente les dieron a probar el loto. Los que comieron su fruto, dulce como la miel, ya no quisieron regresar con noticias ni continuar navegando. Querían quedarse en compañía de los hombres lotófagos, comiendo loto, olvidados del retorno. Tuve que llevarlos a las naves por la fuerza, por más que lloraban. Arrastrándolos, los amarré bajo los bancos, en lo profundo de las naves. Ordené, entonces, a los otros fieles compañeros que entraran rápidamente en las naves, a fin de que nadie más comiera loto y se olvidara del retorno. Subieron ellos al instante y se sentaron en los bancos. Colocados en orden golpearon con los remos el plomizo mar. Navegamos con buen rumbo, pero con el corazón afligido.

105 Llegamos a la tierra de los cíclopes, los cuales son soberbios y sin ley. Confiados en los dioses inmortales, no emplean sus manos para plantar árboles ni para arar los campos. En su tierra todo se produce sin semilla y sin arado. La lluvia enviada por Zeus hace crecer para ellos el trigo, la cebada y las vides que dan el vino hecho de gruesos racimos.

115 Los cíclopes no tienen ágoras donde se reúnan a deliberar, como tampoco leyes. Habitan en las cumbres de altos montes, dentro de cuevas excavadas por ellos. Cada uno manda sobre su mujer y sus hijos, sin que se entrometan los unos con los otros.

Delante del puerto, a cierta distancia de la tierra de los cíclopes, hay una pequeña isla cubierta de bosque. Abundan en ella innumerables cabras salvajes. No las ahuyentan las pisadas de

los hombres y tampoco llegan ahí los cazadores con perros, quienes, más bien, se fatigan recorriendo en la selva las cumbres de las montañas. En esta isla no existen rebaños ni terrenos cultivados. La tierra permanentemente está sin sembrar, sin arar y sin hombres; solamente alimenta baladoras cabras.

Los cíclopes no tienen naves de rojas proas ni cuentan con obreros que construyan las embarcaciones de sólidos bancos que llegan a otras poblaciones llevando las mercancías con que los hombres suelen comerciar entre sí cruzando los mares. El trato con otras gentes hubiese hecho que la isla fuera habitable y bien construida. No siendo mala la calidad de su tierra, produciría los más opimos frutos. Tiene prados húmedos y herbosos junto al espumoso mar. Las vides allí serían perennes. Siendo llana y fértil la tierra de labor, podrían cosecharse, en la correspondiente estación, las más altas mieses, pues el suelo es rico en su interior.

Hay en la isla un puerto cómodo para desembarcar, ya que no se necesitan cables ni es necesario echar el ancla ni atar las popas. Estando las naves atracadas, sólo hay que esperar la voluntad de los marineros y que sople el viento, para zarpar de nuevo. En la parte alta del puerto corre agua cristalina y debajo de la cueva hay una fuente rodeada de negros álamos. Este es el sitio hacia el cual navegábamos, guiados por algún dios, invisible a través de la oscura noche. La bruma era espesa y ni siquiera la luna alumbraba desde el cielo, al estar oculta por las nubes. Así, a nadie le era posible distinguir la isla. No vimos las enormes olas revueltas contra la tierra firme hasta que atracamos las naves de sólidos bancos. Recogimos las velas y salimos de las naves a la rocosa costa del mar. Entonces dormimos en espera de que llegara la divina aurora.

Cuando apareció la hija del alba, la aurora de rosados dedos, caminamos por la isla, admirándola grandemente. Las ninfas, hijas de Zeus que lleva la égida, levantaron cabras montaraces para que comieran mis compañeros. En seguida sacamos de las naves encorvados arcos y largos venablos y, organizándonos en tres grupos, disparamos. De inmediato, algún dios nos proporcionó abundante caza. Venían conmigo doce naves y a cada una le correspondieron nueve cabras, quedando diez para mí solo. Así, pues, todo el día, hasta la puesta del sol, estuvimos disfrutando de la abundante carne y del agradable vino, pues no se había agotado el rojo licor que traíamos en las naves, luego de la gran provisión que de él hicimos en ánforas, cuando tomamos la sagrada ciudad de los cíclopes.

Desde este sitio mirábamos la tierra de los cíclopes, que se hallaba cerca, logrando distinguir el humo y percibir las voces de ellos y los balidos de sus ovejas y cabras. Cuando se puso el sol y sobrevino la oscuridad, nos acostamos en la rocosa costa del mar. Ni bien apareció la hija del alba, la aurora de rosados dedos, reuní a todos en asamblea y les dije:

171 —“Aguarden, por ahora, mis fieles camaradas: yo iré con mi nave y mis compañeros a averiguar cómo son los hombres de esta isla, si violentos, salvajes e injustos, o, por el contrario, 176 hospitalarios y temerosos de los dioses”.

Habiendo dicho esto, subí a la nave y ordené a mis compañeros que me siguieran y desataran las amarras. Subieron ellos de inmediato y se sentaron en los bancos. Colocados uno detrás de otro, batían con los remos el espumoso mar. Cuando llegamos a la región que se hallaba próxima, vimos en un extremo cerca del mar, una elevada cueva, cubierta de laureles. Había allí muchos rebaños de ovejas y cabras, que en ese momento estaban durmiendo. Alrededor se levantaba un alto muro construido con piedras profundamente enterradas, altos pinos y elevadas encinas. En ese sitio vivía un hombre monstruoso que solitario y alejado de todos apacentaba sus rebaños. No tenía trato con otras personas. Apartado por completo, ocupaba su mente en cosas inicuas. Era un monstruo horrible que en nada se parecía a un hombre que vive de pan. Se asemejaba a una cumbre arbórea que apa- 192 ciera sola entre las demás cumbres de los altos montes.

Entonces ordené a mis fieles compañeros que permanecieran junto a la nave y que la cuidaran. Elegí a los doce mejores y marché. Llevaba un odre de piel de cabra lleno del oscuro y delicioso vino que me había dado Marón, el hijo de Evantes y sacerdote de Apolo, el dios que cuida de Ismaro, porque, respetuosos, lo protegimos a él juntamente con el hijo y la mujer, pues habitaba en un espeso bosque de Febo Apolo. Marón me ofreció espléndidos presentes: me dio siete talentos de oro bien labrado, una crátera toda de plata y un vino dulce y puro, bebida de dioses, que vació para todos en doce ánforas. Ninguno de los siervos ni de las esclavas que había en casa conocía este vino; tan sólo, él, su esposa y una estimada dispensera. Cuando bebían este rojo vino, dulce como la miel, a una copa de este licor echaban veinte porciones de agua, y la crátera exhalaba una fragancia

suave y divina, que les hubiese sido costoso abstenerse de beberlo. De este vino llevaba un enorme odre y además provisiones en una bolsa. Pues al momento mi generoso ánimo había tenido el presentimiento de que se presentaría un hombre revestido de gran fuerza, salvaje y desconocedor de la justicia y de las leyes.

214

Rápidamente llegamos al antro pero no lo encontramos dentro. Se hallaba apacentando las gordas ovejas. Entramos y admiramos cada una de las cosas que había: los cestos estaban repletos de quesos, los establos rebosaban de carneros y cabritos, estando encerrados en forma separada: aparte los mayores, en otro sitio los medianos y en otro los recentales. Rebosaban de suero todas las vasijas, los tarros y los cuencos que él había fabricado y en los cuales ordeñaba. Entonces los compañeros me suplicaban que tomando algunos quesos regresáramos y que luego, empujando rápidamente hacia la veloz nave cabritos y corderos de los establos, surcáramos de nuevo el salobre mar. Pero yo no me dejé persuadir (verdaderamente, esto hubiese sido lo mejor) porque quería conocer a aquel hombre monstruoso y ver si me ofrecía los dones de la hospitalidad. Pero él no iba a mostrarse amable con mis compañeros.

230

Encendimos fuego y ofrecimos un sacrificio. Tomamos algunos quesos, los comimos y esperamos al monstruo, sentados dentro del antro, hasta que llegó conduciendo el ganado. Traía una pesada carga de madera seca para cocinar su cena. La descargó

En la cueva del Cíclope



dentro del antro produciendo un gran estruendo. Nosotros, asustados, huimos a lo más profundo del antro. Luego metió en la espaciosa cueva todas las gordas ovejas que tenía que ordeñar; dejó los machos a la puerta, dentro del corral, lo mismo que a los borregos y a los machos cabríos. Después, habiéndola levantado en alto, colocó como puerta una enorme y pesada piedra plana que veintidos sólidos carros de cuatro ruedas no la hubiesen podido remover de la entrada. ¡Tan grande era el peñasco que colocó a la puerta! Se sentó y ordeñó las ovejas y las baladoras cabras, todo convenientemente, y debajo de cada una puso su respectiva cría. Inmediatamente cuajó la mitad de la blanca leche, y juntándola, la colocó en canastillos de mimbre. Echó en vasos la otra mitad para bebérsela, en lugar de cena. Se apresuró en terminar estos quehaceres y encendió fuego. Advirtió entonces

251 nuestra presencia y nos hizo estas preguntas:

—“¿Quiénes son ustedes, forasteros? ¿De dónde vienen navegando por húmedos caminos? ¿Es un viaje de negocios o es que vagan sin rumbo por los mares, como los piratas que van errantes, exponiendo sus vidas y ocasionando daño a hombres de

255 otras tierras?”.

Así dijo. A nosotros se nos destrozó el corazón por el temor que nos produjo la grave voz y el monstruo mismo. A pesar

258 de eso, le respondí diciéndole estas palabras:

—“Somos aqueos a quienes los más diversos vientos nos llevaron errantes por el profundo mar, cuando salimos de Troya con dirección a nuestra casa. Tomamos otro camino, siguiendo una ruta equivocada, pues sin duda así quiso Zeus que ocurriera. Nos gloriamos de ser guerreros de Agamenón Atrida, cuya gloria ahora es la mayor bajo el cielo: ¡tan grande ciudad ha destruido y tantos pueblos ha hecho perecer! Hemos venido a tocar tus rodillas por si nos proporcionaras algún don de hospitalidad o si nos dieras algún otro regalo, como es ley entre huéspedes. ¡Respeto, pues, a los dioses, oh poderoso! Nosotros somos tus suplicantes, y Zeus es el vengador de suplicantes y forasteros, Zeus

271 hospitalario, que acompaña a los venerables extranjeros”.

Así hablé. Enseguida me respondió con ánimo implacable:

—“O eres un necio, forastero, o es que has venido de muy lejos: ¡exhortarme a temer a los dioses o a evitar su cólera!, pues los cíclopes no nos preocupamos de Zeus que lleva la égida ni de los dioses bienaventurados, porque somos mucho más pode-

rosos que ellos. Y yo no te perdonaría ni a tí ni a tus compañeros por evitar la ira de Zeus; sólo lo haría, si mi ánimo me lo ordenara. Pero dime, ¿dónde has amarrado, cuando venías, tu bien construida nave? ¿Fue en algún paraje alejado o cerca de aquí? Esto quiero saber”.

280

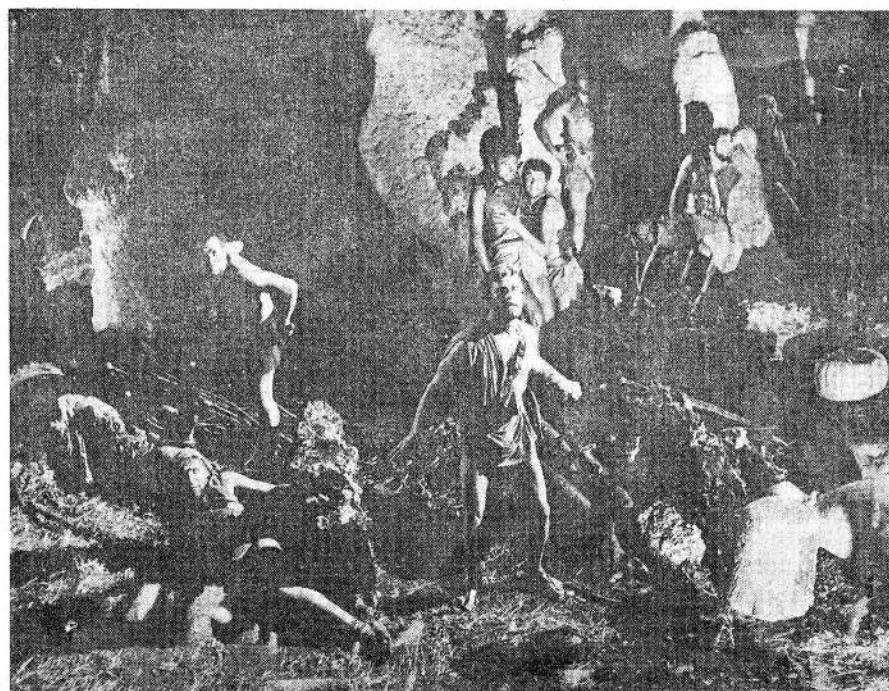
Así habló, tratando de engañarme. Pero no logró, porque yo sé mucho, y de inmediato le contesté con palabras engañosas:

282

—“Poseidón, que sacude la tierra, rompió mi nave, empujándola a un promontorio y estrellándola contra las rocas, en los confines de la tierra de ustedes. El viento que venía del mar se la llevó, pero yo, juntamente con éstos, pude librarme del funesto risco”.

286

Así hablé. Pero el cíclope, con ánimo implacable, no respondió nada, sino que, echándose encima, extendió sus manos sobre mis compañeros, agarró a dos de ellos, como si fuesen cachorros, y los golpeó contra el piso. Corrió por el suelo el encéfalo y humedeció la tierra. Los despedazó miembro por miembro y con ellos preparó su cena. Comió como un león de la selva, sin dejar ni entrañas, ni carnes, ni los medulosos huesos. Nosotros, habiendo contemplado aquel terrible acto, elevamos, llorando, Se nos destrozó el corazón



do, nuestras manos a Zeus, pues la desesperación se había apoderado de nuestro ánimo. Luego, una vez que el cíclope llenó su enorme vientre, comiendo carne humana y bebiendo encima leche pura, se acostó dentro del antro, tendiéndose entre las ovejas. Entonces me propuse en mi magnánimo corazón colocarme más cerca de él, sacar la puntiaguda espada que traía yo junto al muslo y clavarla en su pecho, donde las entrañas rodean el hígado, después de palparle con la mano. Pero me detuvo otro pensamiento: nosotros también habríamos perecido de una muerte desastrosa en aquel antro, al no haber podido retirar con nuestras manos aquella pesada piedra que el cíclope arrimó a la elevada entrada.

306 Y, así, suspirando, esperamos la divina aurora.

Cuando apareció la hija del alba, la aurora de rosados dedos, el cíclope encendió fuego y ordeñó las magníficas ovejas, todo convenientemente, y debajo de cada una puso su respectiva cría. Se apresuró en terminar estos quehaceres y, nuevamente agarró dos de mis compañeros y con ellos preparó el almuerzo. Habiendo comido, sacó del antro las gordas ovejas, retirando fácilmente la enorme piedra. Pero al momento volvió a colocarla como si le pusiera la tapa a un carcaj.

314

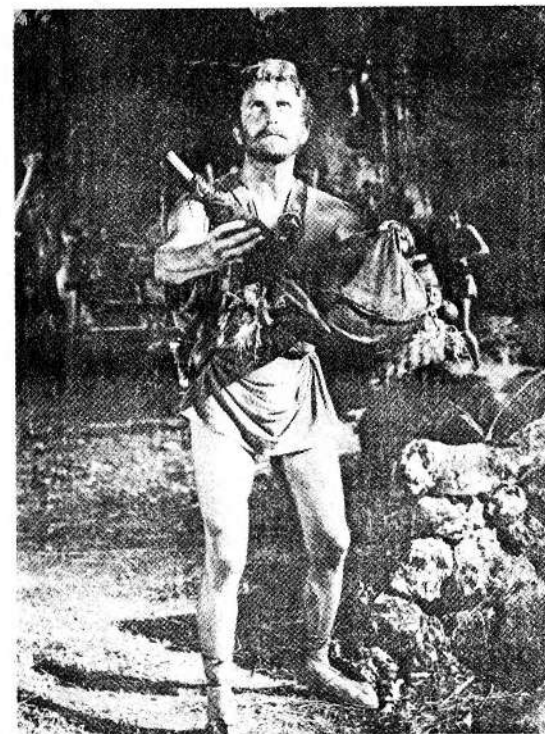
Mientras el cíclope dirigía con gran ruido al cerro sus gordas ovejas, yo me quedé meditando en secreto siniestros planes de cómo podría vengarme, pensando también que Atenea me daría la victoria. Por fin se me iluminó la mente con la mejor resolución: estaba tirada, junto al establo del cíclope, una enorme estaca de olivo todavía verde. El la había cortado, a fin de llevarla cuando estuviese seca. Nosotros, al mirarla, la comparábamos con el mástil de una negra y larga nave de carga, de veinte bancos, de esas que atraviesan el profundo mar. ¡Tan larga nos pareció la estaca! Me acerqué y corté de ella un trozo como de dos varas de largo y, entregándoselo a mis compañeros, les ordené que lo puliesen. Lo hicieron ellos con perfección. Yo me acerqué, agucé uno de sus extremos y calentándolo en el ardiente fuego, lo endurecí rápidamente. Lo dejé, luego, bien oculto bajo el estiercol que, en la cueva, abundaba desparramado por todas partes. Ordené, entonces, que echaran a la suerte para ver quién se atrevería, uniéndose conmigo, a levantar la estaca y clavarla en el ojo del cíclope, cuando le llegase el dulce sueño. Les tocó a los cuatro que yo hubiera elegido y me uní a ellos como el quinto. Al atardecer llegó el cíclope, trayendo las ovejas de hermosa lana. Enseguida empujó al antro todas las gordas ovejas, sin dejar nada

fuera del amplio corral, ya porque algo sospechara, ya porque algún dios se lo mandara así.

334

Levantó en alto la enorme piedra, y tapó la entrada. Sentóse y ordeñó las ovejas y las baladoras cabras, todo convenientemente, y debajo de cada una puso su respectiva cría. Se apresuró en terminar estos quehaceres, y nuevamente agarró dos de mis compañeros y con ellos preparó la cena. Llevando entonces en las manos una copa de oscuro vino, me acerqué al cíclope y le dije:

346



La ofrenda del vino.

—“Toma, cíclope, bebe vino después de haber comido carne humana, para que sepas qué bebida había guardada en nuestra nave. Traía esta libación para ver si te compadecías de mí y me enviabas a mi casa. Pero tú te enfureces de manera insoportable. Cruel, ¿cómo vendrá en lo sucesivo hombre alguno después que no te comportaste como debías?”. Así hablé. El cíclope recibió el vino y se lo bebió. Se admiró sobremanera al saborear el agradable licor y en seguida me pidió más:

354

—“Dame, de buen grado, más vino y dime ahora tu nombre, para que te dé un don de hospitalidad, que te agrade. Pues la generosa tierra produce también para los cíclopes el vino de grandes uvas, que crecen con la lluvia enviada por Zeus. Pero éste que me das es un efluvio de ambrosía y néctar”.

Así habló, y yo le di nuevamente el chispeante vino. Tres veces se lo ofrecí, y las tres veces bebió incautamente. Y así que el vino hizo girar la mente del cíclope, le hablé con melífluas palabras:

—“Preguntas, cíclope, mi ilustre nombre. Te lo diré, pero tú dame el don de la hospitalidad, que acabas de prometer. Mi nombre es Nadie ¹. Y Nadie me llamaban mi madre, mi padre y todos mis compañeros”.

Así hablé. El cíclope me respondió de inmediato, con implacable ánimo:

—“A Nadie me lo comeré al último, después de sus compañeros; a los otros antes que a él. Este será el don prometido”.

Así habló, e inclinándose hacia atrás, cayó boca arriba. Se quedó, luego, doblado sobre el grueso cuello, y fue vencido por el sueño, que todo lo aplaca. Salía de su garganta vino con pedazos de carne humana y, estando cargado de este licor, eructaba. En ese momento puse yo la estaca debajo del abundante rescoldo, para calentarla. Con mis palabras infundía ánimo a todos mis compañeros a fin de que ninguno, asustándose, se acobardara. Cuando la estaca de olivo, a pesar de ser verde, se encontraba a punto de arder y relumbraba intensamente, la retiré un poco del fuego. Me rodeaban mis compañeros y algún dios me infundió gran audacia. Agarraron ellos la estaca de olivo y hundieron su punta en el elevado ojo del cíclope. Y, yo, habiéndome apoyado encima de la estaca, la hacía girar, así, como cuando un hombre perfora con el taladro una viga de navío, otros, con una correa tomada por ambos extremos, mueven el taladro que, de esta manera continuamente da vueltas. De este mismo modo nosotros, tomando la estaca de punta incandescente, la hicimos girar en el ojo del cíclope. Al instante empezó a correr la sangre alrededor de la caliente estaca. El párpado y las cejas fueron quemados por el vapor emanado de la pupila que ardía, mientras sus raíces crepitaban por la acción del fuego. Como cuando un

(1) “Oütis” es la palabra griega utilizada por Homero, que significa Nadie. Se lee “Utis”.

broncista mete en el agua fría, para templar —esta es la fuerza del hierro— una gran hacha o una segur, rechinan éstas ruidosamente, así silbó el ojo del cíclope alrededor de la estaca de olivo.

El cíclope dio un enorme y espantoso grito, retumbó el peñasco en su contorno. Nosotros escapamos aterrorizados, pero el cíclope sacó del ojo la estaca empapada en abundante sangre, la arrojó lejos con las manos, encontrándose fuera de sí por el dolor. Con grandes gritos llamó a los cíclopes que habitaban en otras cuevas alrededor de la suya, en los promontorios sacudidos por los vientos. Escuchando ellos los gritos, concurrieron al punto, cada cual de diverso sitio, parándose en torno a la cueva, le preguntaron qué le había dañado:

—“¿Qué te ha lastimado, Polifemo, para que así grites en medio de la divina noche, haciéndonos despertar? ¿Algún mortal ha sacado tus ovejas contra tu voluntad? ¿Te mata alguien con engaño o por la fuerza?”.

El poderoso Polifemo les respondió desde la cueva:

—“Amigos, Nadie me mata con engaño y no por la fuerza”.

Ellos le contestaron con estas aladas palabras:

—“Si nadie te daña, estando solo, no hay forma de que te libres de la enfermedad que te envía el gran Zeus; sólo te queda rogar a tu padre, el rey Poseidón”.

Así hablaron y se fueron de inmediato, pero mi corazón se rió de la forma como los engañaron mi nombre y mi perfecto ardid. El cíclope gimiendo por el dolor que sufría, tanteando en la oscuridad con las manos, retiró el pedrón de la puerta, y él se sentó junto a ella, desplegando los brazos, por si cogía a alguien que tratara de salir con las ovejas; ¡esperaba que fuera yo tan tonto! Pero meditaba cuál sería el mejor medio de librar de la muerte a mis compañeros y a mí mismo y si encontraría forma de hacerlo.

Tramaba todos los engaños y artificios posibles, puesto que se jugaba nuestra vida, ya que el terrible mal era inminente. Por fin se iluminó mi mente con la mejor resolución: Había unos corderos bien alimentados, de abundante y oscura lana, hermosos y grandes. Los até, en silencio, de tres en tres, con los bien trenzados mimbres que utilizaba para dormir el monstruoso cíclope, maquinador de iniquidades. De esta manera, el cordero que estaba al medio llevaba a un hombre; los otros, los que estaban a los lados,

iban salvando a mis compañeros. Tres corderos llevaban, pues, a cada hombre. Había un cordero que era el mejor de todos; agarrándome yo a su lomo, giré bajo su lanudo vientre y me quedé así. Me sujetaba con las dos manos, sin aflojar, de la abundantísima lana, quedándome pacientemente, boca arriba. Suspirando, esperamos así a la divina aurora.

436 Cuando apareció la hija del alba, la aurora de rosados dedos, el ganado macho se lanzó afuera a pastar, pero las hembras, con las ubres repletas, permanecieron sin ordeñar alrededor del establo. El amo, afligido por terribles dolores, buscaba en el lomo de todas las ovejas, que estaban de pie, y el tonto no se daba cuenta de que mis compañeros estaban atados bajo los pechos de los corderos de abundantísima lana. Mi cordero fue el último del rebaño en atravesar la puerta. Iba abrumado por el peso de su lana y por el peso mío. Mi mente estaba llena de pensamientos.

446 El poderoso Polifemo, palpándolo, le dijo:

—“¿Por qué sales el último del rebaño, cordero querido? Caminas tan lento, que te dejan atrás todas las ovejas, a tí, que siempre eras el primero en llegar a pacer las tiernas flores del pasto, a tí, que andando a grandes pasos llegabas también el primero a beber en las corrientes de los ríos, y el primero eras en volver por la tarde al establo. Ahora eres el último de todos. ¿O es que te encuentras desganado, porque echas de menos el ojo que me cegó un mal hombre llamado Nadie, juntamente con sus perniciosos compañeros, perturbando mi razón con el vino? Y pienso que este hombre no ha escapado de la muerte. ¡Ojalá compartieras mis sentimientos y pudieras decir a dónde huye de mi furor aquel perverso varón! Entonces su encéfalo, triturado contra el suelo salpicaría por uno y otro lado, a través de toda la cueva, y mi corazón se aliviaría de los daños que me ha hecho ese Nadie que no vale nada”.

460 Hablando así, dejó salir al cordero por la puerta. Cuando estuvimos algo alejados de la cueva y del corral, primero me desaté yo del cordero y desaté, luego a mis compañeros.

Rápidamente arreamos las gordas ovejas de largas patas, y después de varios rodeos, llegamos a las naves. Nosotros, los que habíamos escapado de la muerte, nos presentamos a saludar a nuestros queridos compañeros. Ellos gimieron y lloraron por los que murieron. Entonces yo les hice señas para que dejaran de llorar y les ordené que, cargando en la nave el mayor número posible

de esas ovejas de hermosa lana, navegáramos por el salobre mar. Se embarcaron de inmediato y sentándose en los bancos, colocados uno detrás de otro, batían con los remos el espumoso mar. Cuando nos encontrábamos a distancia de la que todavía podía escucharse un grito, me dirigí al cíclope con estas injurias.

—“Cíclope, tú no debiste usar tu enorme fuerza para comerme en tu profunda cueva los compañeros de un hombre que no podía defenderse. Y por cierto que tus malos actos tenían que alcanzarte, desgraciado, ya que no temiste devorar a los huéspedes en tu propia casa. Por esto te castigaron Zeus y los demás dioses”.

Así hablé y él se enfureció más en su corazón. Arrancó la cumbre de una enorme montaña y la arrojó muy cerca de nuestra nave de azul proa. (Poco faltó para que diese en la punta del timón ¹). Se agitó el mar por el peñasco lanzado y el oleaje refluente llevó de nuevo la nave a tierra, obligándola a caer en seco. Entonces agarré yo con las manos una larga lanza y con ella logré botar la nave al mar. Ordené a mis compañeros mediante una señal de cabeza, que echaran los remos a fin de librarnos de aquel peligro. Ellos, encorvándose, empezaron a remar. Pero, cuando avanzando por el mar nos alejamos el doble de distancia a que habíamos llegado anteriormente, otra vez le hablé al cíclope, aunque mis compañeros me rodearon y trataron de disuadirme con dulces palabras:

—“Infeliz, ¿Por qué quieres que irrite a ese hombre salvaje, que hace un momento, lanzando un proyectil al mar, llevó nuevamente la nave al puerto y creímos morir en ese sitio? Si escucha ahora una voz o una palabra, hará chocar nuestras cabezas con el maderamen de la nave, lanzando otro descomunal peñasco. ¡Tan lejos llegan sus tiros!”.

Así hablaron, pero no persuadieron a mi magnánimo corazón, pues volví a hablarle con el ánimo, igualmente irritado:

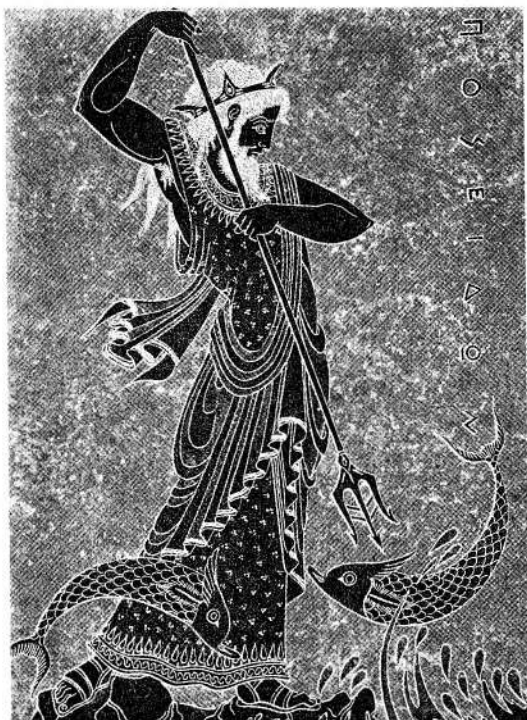
—“Cíclope, si alguno de los mortales te preguntara por la vergonzosa ceguera de tu ojo, dile que te hizo Odiseo Laertiada el destructor de ciudades que tiene su casa en Itaca”.

Así hablé y él, gimiendo, respondió con esta frase:

—“Dioses, se cumplieron en mí los oráculos hace tiempo pronunciados. Hubo aquí un excelente y gran adivino llamado Télemo Eurímida, que sobresalió en la adivinación, y envejeció

(1) El paréntesis encierra un verso que, siendo repetición del 542, no corresponde a este sitio.

profetizando entre los cíclopes. Este fue quien me dijo todas las cosas que ahora se cumplen: que yo sería privado de la vista por la mano de Odiseo. Pero siempre esperé que vendría un hombre grande y hermoso, revestido de gran poder. Y es un hombre pequeño, inservible, débil, quien me privó del ojo, después de haberme subyugado con el vino. Pero, vuelve Odiseo; para que te dé los dones de la hospitalidad, y mueva al glorioso dios que sacuda la tierra a permitirte el regreso a tu patria, pues yo soy hijo de él y él está orgulloso de ser mi padre. Y no habrá dios bienaventurado ni hombre mortal que me cure, a no ser Poseidón, si le place".



El dios de la cabellera azul

Así habló y yo, respondiéndole, le dije:

—“Ojalá pudiera enviarte a la morada de Hades, habiéndote privado del alma y de la vida, como que ni el mismo dios que sacude la tierra te curará el ojo”.

Así hablé y el cíclope oró inmediatamente al rey Poseidón, extendiendo las manos al cielo estrellado:

—“Escucha, Poseidón, que ciñes la tierra, el de cabellera azul: si en verdad soy tu hijo y tú estás orgulloso de ser mi padre, concédeme que Odiseo Laertiada, el destructor de ciudades, que tiene su casa en Itaca, no vuelva a su patria. Pero si el destino ha determinado que vea a sus amigos y que llegue a su bien construida casa y al suelo de su patria, que esto ocurra tarde y mal, sobre una nave ajena, habiendo perdido a todos sus compañeros, y que encuentre sufrimiento en su casa”.

Así imploró; y le escuchó el dios de azul cabellera. El, entonces, alzando nuevamente un peñasco mucho mayor que el anterior, poniendo en tensión su poderoso músculo y haciéndolo girar, lo arrojó muy cerca de nuestra nave de azul proa y poco faltó para que diese en la punta del timón. Se agitó el mar por el peñasco lanzado y las olas, llevándose la nave por delante, hicieron que llegara a tierra firme. Cuando arribamos a la isla junto a la cual habían permanecido reunidas las demás naves de sólidos bancos, nos recibieron los compañeros que se habían sentado llorando alrededor de ellas. Sacamos las naves a la arena y saltamos de ellas a la orilla del mar. Tomamos de la cóncava nave las ovejas del cíclope y las repartimos de modo que ninguno se alejara de mi lado sin que se llevara una parte igual que los demás. Mis compañeros de hermosas grebas me dieron, para mi solo, un cordero extra, además de lo que me correspondía; y yo lo ofrecí en sacrificio a Zeus que cubre el cielo con negras nubes y que reina sobre todos, quemando sus muslos sobre la arena. Pero Zeus no hizo caso de mi sacrificio. Por el contrario, maquinaba la forma como se perderían nuestras naves de sólidos bancos y mis fieles compañeros.

Todo el día, hasta que se puso el sol, estuvimos disfrutando de la abundante carne y del dulce vino. Cuando se puso el sol y sobrevino la oscuridad, nos acostamos en la orilla del mar. Cuando apareció la hija del alba, la aurora de rosados dedos, ordené a mis compañeros que se levantaran, que subieran a las naves y que desataran las amarras. Se embarcaron de inmediato y se sentaron en los bancos. Colocados uno detrás de otro, batían con los remos el espumoso mar. Desde allí navegamos más lejos, con el corazón afligido pero contentos por habernos librado de la muerte en que perecieron algunos fieles compañeros.

CONTROL DE LECTURA

RAPSODIAS DE LA I A LA IV

- ¿Qué consejos da Atenea a Telémaco?
- ¿Qué pide Telémaco a los itacences en el ágora?
- ¿Qué cuenta Néstor de Agamenón?
- ¿Qué sucede con Ajax después de la guerra?

RAPSODIAS V A VIII

- ¿Por qué naufragaba la balsa de Odiseo?
- ¿Cómo llega Odiseo al palacio de Alcínoo?
- ¿Qué labores desempeñan los feacios (hombres y mujeres)?
- ¿Qué historias canta el aeda?

RAPSODIAS IX A XII

Enumera las islas que visita Odiseo desde que sale de Ileón hasta que llega al país de los cíclopes.

- ¿Qué indicaciones da Circe para que Odiseo llegue al Hades?
- ¿Qué castigos se mencionan en el Hades?
- ¿Cómo atraían las sirenas a los navegantes?

RAPSODIAS XIII A XVI

- ¿Cómo se venga Poseidón de los feacios por conducir a Odiseo a Itaca?
- ¿En qué consiste la riqueza de Odiseo?
- ¿Cómo llegó Eumeo a Itaca?
- ¿Reconoce inmediatamente Telémaco a su padre?

RAPSODIAS XVII A XX

- ¿Qué hace Argos al ver a Odiseo?
- ¿Cómo termina el pugilato con Iro?
- ¿Cuál es la razón de la herida que Odiseo tiene en su pierna?
- ¿Qué sueña Penélope?

RAPSODIAS XXI A XXIV

- ¿En qué consiste la propuesta del arco?
- ¿Cómo mueren las esclavas infieles?
- ¿Cómo reconoce Penélope a Odiseo?
- ¿Quién intercede por la paz de Itaca?

VOCABULARIO



La mayor parte de las palabras de nuestro idioma no son bloques de tipo monolítico sino unidades constituídas por varios elementos. Son como artefactos capaces de ser desarmados. Así, por ejemplo, es posible desarmar la palabra *monolítico* —usada poco más arriba—, separando las piezas que la componen: *monos*, *lithos*, *ico*. Las tres son de origen griego y significan, respectivamente: *solo*, *piedra*, *con características de*. De ahí que *monolítico* quiera decir *con las características de una sola piedra*.

Llamaremos “formantes” las *piezas* o elementos que constituyen las palabras. Ellos podrán ser, según la función que desempeñen, *bases* o *formantes básicos*; *prefijos* o *formantes prefijados*; *sufijos* o *formantes sufijados*.

Los *formantes* pueden constituir palabras, entrando en las más variadas combinaciones. Una *base* puede relacionarse sucesivamente con diversos *prefijos* y *sufijos*. A la inversa, un *prefijo* o un *sufijo* tiene la posibilidad de cambiar innumerables veces la base con la que se relaciona. Hay *formantes básicos* capaces de desempeñarse como *prefijos* o *sufijos* y viceversa.

En esta aptitud combinatoria de los *formantes* reside la gran importancia que ellos tienen para efectos del enriquecimiento del léxico o vocabulario. Con un reducido número

de *formantes* se obtiene una apreciable cantidad de palabras y se conoce con precisión el significado de todas. Por eso los consideramos de gran utilidad.

La gran mayoría de los *formantes* del castellano o español son de origen latino y griego. En este segundo tomo de “Lenguaje y Literatura” estudiaremos ciento cincuenta y cinco *formantes* griegos que nos permitirán componer un elevado número de palabras y nos descubrirán los secretos del significado de muchísimas otras.

LÉXICO

Observa la formación de las siguientes palabras:

Antropología

Estudio del hombre

Antropo: hombre, ser humano Logia: estudio, tratado.

Ginecografía: escrito o descripción referente a la mujer.

Gine(co) mujer

Grafia: escrito, descripción.

Androfobia: horror morboso a los varones.

Andr(o/a): hombre, varón

Fobia: horror, aversión.

Pediatría: parte de la medicina que estudia las enfermedades de los niños.

Ped(o/a): niño

Iatría: medicina.

Gerontocomio: asilo para ancianos.

Ger(o/a/onto): anciano

Comio: cuidar.

Somatometría: medición del cuerpo.

Soma(to) cuerpo

Metria: medición.

Psicopatía: enfermedad mental.

Psico: alma, aliento vital

Patia: padecimiento, enfermedad.

Cefalitis: inflamación de la cabeza.

Cefal(o): cabeza

Itis: inflamación.

Oftalmoscopia: observación del ojo.

Oftalmos: ojo

Scopia: observación.

Otalgia: dolor de oído.

Ot(o/a/ida/is): oído

Alg(ia/o): dolor

Odontogenia: origen y desarrollo de los dientes.

Odon(to): diente

Gen(ia), Genos: nacimiento.

Dactiloide: parecido a un dedo.

Dactil(i/o): dedo

Oide: parecido a, con forma de.

Toracotomía: incisión quirúrgica en el tórax.

Torac, Tórax: pecho

Tomía: incisión, corte.

Glosoplastia: cirugía plástica de la lengua.

Glos(o/a), Glot(o/a): lengua

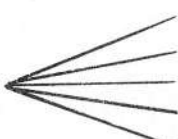
Plastia: formación, modelación.

Dermatorrea: sudor abundante (por la piel).

Derma(to): piel

Rea: fluir.

Observa cómo puede realizarse la combinación de un formante básico con diversos sufijos:

dermato		logía	estudio de la piel.
		grafía	descripción de la piel
		oide	con forma o aspecto de piel.
		tomía	corte quirúrgico en la piel.
		metría	medición de la piel.

Practica en las fichas de trabajo V-1 a V-5.

INFORMACION GRAMATICAL



CONSTRUCCIONES CON ORACIONES DEPENDIENTES

Como ya vimos en el primer libro de esta serie, muchas construcciones se caracterizan por la relación existente entre sus oraciones componentes. Una de ellas, llamada oración dependiente, es parte integrante de la otra denominada oración principal.

Las oraciones dependientes tiene los siguientes rasgos distintivos:

- Dependen de una oración principal o de otra oración dependiente.
- Van introducidas por un *nexo* que puede ser: conjunción subordinante, pronombre relativo o adverbio interrogativo.
- Desempeñan con relación a su oración principal las mismas funciones que el nombre, el adjetivo y el adverbio en una oración simple.

En estas unidades practicaremos el reconocimiento y la elaboración de diversas clases de oraciones dependientes con el propósito de examinar algunos problemas que pueden presentarse en nuestro manejo del idioma.

En primera instancia, revisemos la relación de oración principal y oración dependiente completiva. Una clase de oraciones completivas admite dos formas de construcción: el estilo directo y el estilo indirecto.

Llamamos *estilo directo* al que emplea el narrador cuando cita literalmente las palabras que ha expresado el autor de ellas. Es decir, se reproducen las palabras de otro. Veamos un par de ejemplos:

1. Jaime ha dicho: Ven esta noche a mi casa, te esperaré.
2. De esta manera, replicó Carlos, no podremos salir adelante.

Llamamos *estilo indirecto* al que emplea el narrador para contar por sí mismo lo dicho por otro; o sea, cuando el que habla o escribe expresa a su manera lo que ha dicho otro. A modo de ilustración, cambiemos el primer par de oraciones al *estilo indirecto*:

3. Jaime ha dicho que vayas esta tarde a su casa, que te esperará.
4. Carlos replicó que de esta manera no podrían salir adelante.

Veamos, en forma adicional, otras oraciones extraídas, con algunas modificaciones, del Canto IX de la *Odisea*:

5. El cíclope dijo al animal: "¡Oh carnero querido! Echarás ahora de menos la vista vigilante de tu señor".
6. Dije, gritando al cíclope: "¡Cíclope! no debiste comer la blanca carne de mis compañeros de infortunio".
7. El gigante exclamó: "Aún puedo orar a mi padre Poseidón para que me devuelva la vista".

8. Al día siguiente llamé a junta a mis hombres y les dije que me esperasen en la isla.
9. Mis compañeros me dijeron que tomáramos cuantas ovejas pudiésemos cargar en la nave y nos fuéramos con ellas a la playa.
10. Me ordenó que le diera más vino y yo llené otra vez la jofaina.

Después de haber examinado estas oraciones buscando rasgos diferenciadores, podemos hacer las siguientes observaciones:

En el *estilo directo*:

- No hay nexo intermedio alguno.
- No hay oraciones dependientes.
- Las oraciones en cada caso están simplemente yuxtapuestas.
- Los modos, tiempos y personas verbales de la parte citada no sufren ninguna modificación.
- La expresión que se cita suele ir destacada en la escritura mediante el uso de comillas, rayas, dos puntos.
- Los vocativos y las interjecciones se conservan sin alteración.
- Los pronombres y los adverbios tampoco sufren variación.

En el *estilo indirecto*:

- Hay un nexo intermedio: el de las oraciones completivas.
- Hay dependencia sintáctica.
- Lo citado no se destaca en la escritura de lo principal.
- Los modos, tiempos y personas verbales de la cita se modifican de acuerdo con las perspectivas de pasado, presente o futuro impuestas por el verbo de referencia.

- Si la parte citada es un mandato se convierte en dependiente volitiva u optativa con el verbo en subjuntivo.
- Los vocativos y las interjecciones suelen transformarse.

En base a estos criterios diferenciadores, y a la práctica consiguiente, es posible lograr un buen dominio de ambos estilos tanto en lo productivo (escribir) como en lo receptivo (leer). Asimismo, estos criterios nos guiarán cuando se trate de convertir un estilo en otro.

- En lo que respecta al uso, el *estilo directo* es el indicado en la novela cuando el autor hace hablar a sus personajes, pero tal vez no sea recomendable para narraciones históricas. Por otra parte, el *estilo indirecto*, que es muy común en escritos de otra naturaleza (informes, cartas, etc.), presenta el inconveniente de las oraciones explicativas repetidas que exponen el abuso del nexo *que*, el cual a veces tiene un efecto desagradable.

En el *estilo Indirecto libre*.

En ocasiones el narrador incorpora al relato construcciones propias del estilo directo, conservando su naturaleza en exclamaciones, interrogaciones y otros elementos expresivos, pero sometiéndolos a las transformaciones (personas, tiempo, etc.) que caracterizan al *estilo indirecto*. Se conoce esta construcción con el nombre de *estilo indirecto libre*.

Veamos un par de estos ejemplos:

11. Fátima se puso a pensar. ¿acaso no había sido una buena mujer?
12. Se le ocurre hacernos la siguiente comunicación: "Comenzaba a sentir una irritación profunda contra todo".

Teniendo en cuenta las diferencias que se han indicado para el estilo directo e indirecto, no será difícil distinguirlos del *estilo indirecto libre*.

Ahora prosigue tu trabajo con las fichas G-1 a G-5

APLICACION ESTILISTICA

El estilo directo y el indirecto tienen una aplicación muy importante en el área de la expresión escrita. Constituyen un recurso para obtener una mayor eficacia según la naturaleza del texto que se desea elaborar. Para reforzar tu práctica en el empleo de ambos estilos te ofrecemos dos trozos de la Odisea, que corresponden a la rapsodia V.

Texto I

Calipso, la adivina entre las diosas, hizo sentar a Hermes en un espléndido y luciente trono y le preguntó:

"¿Por qué vienes a mi morada, Hermes, el del bastón de oro, solemne y amigablemente? Antes no solías frecuentarla. Di lo que desees, pues tengo el ánimo de llevar a cabo lo que digas, siempre que esté a mi alcance y que me sea posible. Pero acompáñame, previamente, a fin de que te ofrezca los dones de mi hospitalidad".

Texto II

Poseidón se decía a sí mismo que seguramente los dioses habrían cambiado de parecer en torno a Odiseo, mientras él estaba con los Etíopes. Que el héroe se encontraba ya cerca de la tierra de los feacios, donde su destino era escapar a la desgracia culminante de las que le habían sucedido. Pensaba, sin embargo, que aún lo golpearían bastantes males.

Ver ficha de trabajo G-6 y G-7.

ORTOGRAFIA



ORTOGRAFIA SISTEMÁTICA

La *ortografía*, o sistema de escritura del Español, comprende tres aspectos: puntuación, acentuación y grafemática. En "Lenguaje y Literatura" de segundo medio empezaremos a estudiar el tercer aspecto, que se refiere al uso de *grafemas* o letras. Obviamente, sólo vamos a tratar lo relativo a letras cuyo empleo ofrezca dificultad, por ejemplo *B* y *V*; *S*, *C* y *Z*, etc.

Para el conocimiento de la *grafemática* española, retomaremos el análisis de las palabras utilizado para el *vocabulario*: formantes básicos, prefijados y sufijados. Esta realidad de la estructura de las palabras nos proporcionará grandes beneficios en el campo de la ortografía, si tenemos en cuenta, en primer lugar, que las letras con que se escribe un vocablo son las contenidas en sus formantes y, en segundo término, que la ortografía de los formantes está determinada por su etimología. En el presente tomo de "Lenguaje y Literatura" nos ocuparemos solamente de *prefijos* y *sufijos* que contengan dificultad ortográfica: sufijos con *b*, *v*, *g* y *j*.

Observa los sufijos de las siguientes palabras:

proba	BLE		
mori	BILIDAD	octo (in)	GESIMO
vaga	BUNDO		GENTESIMO
pensat	IVO	carru	AJE
colect		cortin	

Practica llenando las fichas de trabajo O-1 a O-3

ORTOGRAFIA ASISTEMATICA

Observa las palabras que van en cursiva en los siguientes textos:

- "Llegamos a la *tierra* de los *Cíclopes*".
- "La *isla* no está ni muy *cerca* ni muy *lejos* de la *tierra* de los *Cíclopes*".
- "Cayó como *cualquier mortal* con una herida en el *corazón*".
- "Se *apagó* su *frágil voz*".

Hay palabras que llevan *acento natural* y otras llevan *acento escrito*:

Acento natural		Acento escrito
llegamos	lejos	Cíclopes
tierra	cualquier	cayó
isla	mortal	corazón
cerca		apagó
		frágil

Ver fichas de trabajo O-4 a O-6

ANÁLISIS LITERARIO



ASUNTO

En la literatura encontramos diversas novelas, cuentos, epopeyas y obras teatrales que tienen un argumento común o semejante. Esto se debe a que existen fuentes comunes de inspiración (*).

El asunto es el hecho en el que un poeta se inspira; puede ser enfocado desde diferentes puntos de vista e interpretado de diferentes maneras.

Del asunto extrae el poeta gran parte del contenido de la obra.*

Un asunto puede ser fuente de inspiración para diversas artes. Así, por ejemplo, la historia de *Romeo y Julieta* ha dado lugar a la tragedia de Shakespeare, a la obertura de P. Tchaikowsky del mismo nombre, al drama *Los Bandos de Verona* de Francisco de Rojas Zorrilla, al cuadro *El Baile en Casa de los Capuletos* de E. Delacroix, y diversas adaptaciones cinematográficas.

Los asuntos pueden tener fuentes ficticias o reales, históricas o literarias, míticas o vivenciales.

(*) Para ampliar algún aspecto teórico ya tratado, con un asterisco remitiremos al primer volumen de esta colección: "Lenguaje y Literatura", Colección Iniciación Literaria. Vol. I. Ed. Don Bosco. La Paz - Bolivia. 1976, página 205.

El arte de un autor está en la manera de captar y enfocar el asunto, en expresarlo adecuadamente y darle forma nueva.

El asunto que implica una acción que ocurre en el tiempo (se desenvuelve, toma diversos caminos y llega a un desenlace) sirve de base para los géneros épico y dramático. Desde este punto de vista no existe asunto en el género lírico. Este género se nutre de contenidos que provienen de experiencias personales, lo cual dificulta su captación. Mediante el conocimiento del asunto de un poema se llega a comprender mejor la correlación y, en muchos casos, la estrecha dependencia que se da entre la obra y la vida del autor.

De acuerdo con el tipo de asunto una obra, habrá de remontarse, para su estudio, a la historia, a la crónica, a la literatura o a la vida del autor. Por eso se dice que el asunto es el marco de referencia de la obra de arte y es más amplio que el tema.

ODISEA

Asunto

El asunto de la Odisea es el regreso de los héroes luego de concluida la Guerra de Troya. La guerra se originó con el rapto de Helena, esposa del rey Menelao, por París, hijo de Príamo, rey de Troya.

Para rescatar a Helena se unieron reyes y héroes de diferentes regiones griegas al mando de Agamenón. Entre los principales héroes que intervinieron en la contienda tenemos a Aquiles, Patroclo, Odiseo, Ajax, Menelao, Héctor, Néstor, París, etc.

La Guerra de Troya duró diez años. En la Iliada se narran 51 días del noveno año que se refieren a la cólera de Aquiles, héroe principal, y a las funestas consecuencias que ésta tuvo para el ejército griego. El fin de la guerra y la caída de Troya ha llegado a nosotros a través de poemas cíclicos, tragedias y epopeyas posteriores. El retorno de los héroes fue narrado en diferentes obras, una de las cuales es la *Odisea*. Al conjunto de poemas acerca del retorno de los héroes se ha llamado los *nóstoi* o los *poemas del regreso*.

A. En una ficha de trabajo indica a cuál de los campos que se enumeran a continuación pertenece el asunto de la *Odisea*. Tienes que dar razones que fundamenten tu posición:

1. Los mitos y leyendas.
2. La tradición.
3. La historia.
4. Las experiencias personales.

B. Realiza una investigación sobre alguno de los siguientes aspectos:

1. Antecedentes de la Guerra de Troya.
 - a) La manzana de la discordia.
 - b) El rapto de Helena.
 - c) La partida de los ejércitos aqueos a Aulide.
2. La Guerra de Troya.
 - a) El desarrollo de la Guerra.
 1. La cólera de Aquiles.
 2. El papel de Patroclo.
 3. La muerte de Héctor.
 - b) El fin de la Guerra.
 1. El caballo de madera.
 2. Filoctetes.
 3. Pirro o Neoptolemo.
 4. Eneas.
3. El retorno de los héroes.
 - a) Agamenón.
 - b) Menelao.
 - c) Néstor.

Toda obra literaria tiene un *tema*:* La intención del escritor consiste en transmitir algo de su propio interés al lector. Este algo es justamente el *tema*. Un libro en el que no se exponga un *tema* es casi inconcebible. El *tema* da unidad y coherencia a la obra y sentido a los acontecimientos. Así como el sol da unidad y sentido al sistema planetario, en la misma forma el *tema* ilumina y es capaz de explicar todos los acontecimientos de una narración. Una interpretación errónea del *tema* determinará que un conjunto de hechos no se justifiquen o tengan que forzarse para no caer en contradicciones insalvables. Sólo una adecuada interpretación será capaz de explicar hasta los más mínimos detalles de la acción.

Generalmente el *tema* está oculto y es necesario descubrirlo.* Justamente uno de los recursos literarios empleado por el autor consiste en no dar explicitud al *tema*, dejando para el lector la tarea de captarlo o descubrirlo.

El *tema* se puede formular en unas cuantas palabras. Una condición esencial para formular correctamente el *tema* está en su brevedad. Si no podemos expresar el *tema* en forma mas o menos breve, debemos desconfiar de nuestra interpretación. Es también sumamente importante que no queden fuera del *tema* aspectos fundamentales. Además la formulación debe ser lo más clara posible. Así, por ejemplo, el *tema* de la *Odisea* expresado en la forma que sigue, adolece de falta de brevedad y contiene elementos innecesarios (los términos en cursiva).

“El esforzado retorno de Odiseo a su patria Itaca a causa de haber sido retenido por Circe, Polifemo y Calipso”.

Pero también es defectuoso el *tema* que no recoge todos los elementos fundamentales:

"El retorno de Odiseo a su patria Itaca"

Aquí se olvida una nota fundamental de la argumentación. El carácter *esforzado* del retorno, puesto que no se trata de un retorno cualquiera, sino de un retorno erizado de peligros y que se realiza aun contra la voluntad de los dioses.

El *tema* surge como producto de una experiencia y, a pesar de ser singular, tiene validez universal.* El *tema* puede ser recogido fácilmente a través de una palabra que exprese un concepto. Podemos decir que el *tema* de tal o cual libro es el dolor, la angustia, el arrepentimiento, la soledad, el retorno, etc. Mas, a pesar del carácter abstracto de este enunciado, el *tema* es siempre producto de una honda y singular experiencia humana. Son el dolor, la angustia, el arrepentimiento, la soledad, el retorno de un ser humano, los que se muestran a mi consideración y adquieren categoría universal porque tú y yo, todos los hombres, tenemos experiencias similares. En algunos casos el tema puede ser incluso un personaje.

ODISEA

Tema

El esforzado retorno de Odiseo a su patria Itaca

ARGUMENTO

El *argumento* de una obra literaria es una síntesis apretada de los acontecimientos más importantes de la trama.* El *argumento* reproduce el contenido de la obra y recoge sólo lo que es fundamental para la estructura de la acción.

El *argumento* debe proporcionar una clara noción del conflicto central y referirse también a los personajes más importantes.* Justamente por esa razón sólo tienen *argumento* las obras dramáticas y narrativas.

En la elaboración del *argumento* no interesa conservar el orden cronológico de los hechos.* Podemos empezar el *argumento* en cualquier punto del desarrollo de la acción y volver luego al principio o ir al final, según convenga a nuestros propósitos.

El *argumento* debe ser breve y claro.* Tiene una extensión media entre la del tema y la del resumen. Es más amplia que la del tema y más breve que la del resumen.

Aristóteles llama el *argumento* "mythos" * y en literatura se lo conoce también con el nombre de "fábula". *

FICHA DE TRABAJO

Argumento

En base a las especificaciones anteriores escribe el argumento de la Odisea.

RESUMEN

El *resumen* debe recoger los acontecimientos más importantes de la acción con el fin de extraer solamente lo que constituye su esqueleto. La labor del que resume se asemeja al trabajo que realiza aquél que, deseando atravesar un monte, penetra en la maleza provisto de un machete para quitar de su camino las ramas que dificultan su avance y las hojas que impiden su visión. Si se suprime lo que es secundario o no forma parte de la trama central, el *resumen* debe resultar breve.

La importancia del *resumen* radica en su sentido práctico. Así al resumir lecciones, en materias que trabajen principalmente con conceptos, se puede recurrir al propio *resumen* sin tener que regresar necesariamente al libro. La elaboración del propio *resumen* presenta otras ventajas aún más importantes. Toda selección de elementos permite tomar una posición activa frente al texto, evitando que el lector se convierta en simple "recipiente" de ideas ajenas. Conviene que una vez realizado el *resumen* se compare el trabajo con el de algunos compañeros, porque podría suceder que ideas o acontecimientos importantes hubieran escapado a la selección.

El palacio de Alcinoos



El *resumen* debe respetar el orden cronológico de los hechos y la aparición de los personajes más importantes sin alterar el contenido del original. Por esta razón, muchas veces es necesario incluir frases textuales.

ODISEA

Resumen
Primera Rapsodia

Odiseo se halla cautivo en la cueva de la ninfa Calipso. Sus compañeros han muerto por imprudentes.

Atenea, en el monte Olimpo, intercede por Odiseo, el cual no puede volver a su patria a causa del enojo de Poseidón que, de esta manera, venga a su hijo Polifemo, cegado por el héroe. Zeus acepta que Odiseo continúe su viaje.

Atenea toma la forma de Mentor, rey de los tafios, y va en busca de Telémaco. Este le da hospitalidad. En medio del banquete la diosa le aconseja que convoque al ágora para poner fin al acoso de los pretendientes de Penélope; que luego vaya en busca de noticias de su padre a las ciudades de Pilos y Esparta donde viven Néstor y Menelao. Después de darle estos consejos Atenea se va y un aedo canta para los pretendientes el retorno de los héroes de la Guerra de Troya. Penélope baja de su habitación, pero su hijo le ordena que vaya a sus quehaceres. Los pretendientes, luego del banquete, se divierten con cantos y bailes hasta que llega la noche y abandonan palacio. Telémaco va a su habitación donde medita acerca de su próximo viaje.

FICHA DE TRABAJO

Resumen

Resume las rapsodias que señale tu profesor.

ESTRUCTURA FORMAL

Las obras literarias tienen, según su naturaleza, diferentes *estructuras formales*.* Ahora, vamos a examinar brevemente la *estructura formal* de la epopeya griega.

La literatura occidental tiene su origen más remoto en los cantos de los aedos griegos que debían mantener vivas las tradiciones míticas y heroicas de su pueblo. El arte épico empezó, pues, siendo oral. Aunque las grandes epopeyas —*Iliada*, *Odisea*— hayan existido como composiciones organizadas y coherentes desde mucho antes, sólo en el siglo VI a. C. se plasmaron en la forma escrita. La *Iliada* y la *Odisea*, como remate de una larga tradición poética, fijaron su texto definitivo en tiempos de Pisístrato, luego de ser expurgadas de sus múltiples interpolaciones. Posteriormente, la escuela de los alejandrinos (S. III a. C.) dividió los poemas en rapsodias.

ODISEA

Estructura Formal

Los 12.110 versos hexámetros (→) de que se compone la *Odisea* están divididos en veinticuatro rapsodias de más o menos la misma extensión.

PLAN DE LA OBRA

Todo autor planifica su obra. Uno de los aspectos de su planificación se funda en la organización de la *trama*.*

La *trama* es la sucesión de acontecimientos que constituyen el relato o la narración. Estos acontecimientos tienen

(→) Consultar el glosario que se encuentra al final del libro.

un principio, un medio y un final. La *trama* se subdivide, pues, en tres partes: presentación, nudo y desenlace (*).

La *trama* confiere unidad a la obra, es su esqueleto. Además tiene dos elementos fundamentales: el conflicto y el clímax. En una obra pueden presentarse diversos conflictos. Alguno principal y otros secundarios; algunos externos y otros internos.

El clímax es el punto culminante, más intenso, del conflicto.

El autor estructura la *trama* de muy diversas maneras. Justamente, uno de los aspectos creativos de la obra literaria radica en la forma como el autor estructura la *trama*. Sin embargo, muchos autores adoptan la estructura lineal con diferencias más o menos insignificantes. Esta consiste en presentar los acontecimientos en sucesión cronológica, respetando el tiempo de la narración, es decir, el orden en el que ocurren las acciones. Cuando el autor no respeta el tiempo de la narración, la *trama* se estructura de manera diferente. En cada caso particular será necesario examinar cuidadosamente la forma en la que el autor ha estructurado la *trama*.

ODISEA

Plan de la Obra

El *plan* de la *Odisea* se encuentra dentro de los cánones de la armonía clásica griega por la simetría de sus proporciones. Las veinticuatro rapsodias que constituyen el libro se reparten en tres partes iguales de ocho rapsodias cada una, correspondiéndole a cada una de las partes: la presentación, el nudo y el desenlace, respectivamente.

Veamos el siguiente cuadro del *plan de la obra*:

(*) Id., página 37s.

ODISEA

Veinticuatro rapsodias

PRESENTACION

Ocho rapsodias

TELEMAQUIA

Consejos a Telémaco
El ágora y la partida
Lo de Pilos
Lo de Esparta

DEL RETORNO

Partida de Ogigia y naufragio
Odiseo y Nausícaa
Alcínoo y Arete
Agasajos

N U D O

Ocho rapsodias

RELATOS

Ciclopea
Eolo, Lestrigones, etc.
Invocación a los muertos
Las sirenas, Escila, etc.

DE ESQUERIA A ITACA

Partida y arribo
Con Eumeo
Telémaco y Eumeo
Reconocimiento de Odiseo por
Telémaco.

D E S E N L A C E

Ocho rapsodias

PREPARACION DE LA VENGANZA

Odiseo en el Palacio
Odiseo con Iro
Reconocimiento de Odiseo por
Euriclea.
Lo que antecedió a la matanza.

LA VENGANZA

El arco
La matanza
Reconocimiento de Odiseo por
Penélope.
Las paces.

La organización de la trama de la *Odisea* refleja un alto grado de elaboración técnica. Frente a la organización lineal de la *Iliada*, la *Odisea* nos presenta una planificación periférico-concéntrica. Decimos que la estructura es periférica porque las acciones se desarrollan en un comienzo marginalmente, lejos del protagonista. Recordemos, por ejemplo, cómo las cuatro primeras rapsodias se refieren a las acciones de Telémaco. Por otra parte, es concéntrica porque todas las acciones conducen hacia un mismo núcleo que es el protagonista, es decir, Odiseo. Finalmente obser-

vemos que el tiempo de la narración no corresponde al tiempo real, al de los hechos.

La *Odisea* no empieza con el retorno del héroe a la conclusión de la Guerra de Troya, sino nueve años después, cuando Odiseo es liberado por la ninfa Calipso, gracias a las súplicas de Atenea a su padre Zeus. La acción del poema dura apenas unos cuarenta días. Al final del vigésimo primer día, el poeta, genialmente, mediante un recurso que actualmente llamaríamos flash-back (*), nos hace conocer los pormenores del retorno desde Ilión hasta Ogigia. Los diecinueve días restantes, comprendidos entre la partida de Odiseo de Esqueria (país de los feacios) y el final, retoman el cauce lineal de la narración y desencadenan dramáticamente en la matanza de los pretendientes.

La acción tiene, pues, dos hilos fundamentales: El retorno de Odiseo, que es el principal, y los desmanes de los pretendientes de Penélope, el secundario. Ambos hilos se ligan en un nudo común que culmina justamente con la muerte de los pretendientes.

Analícemos, ahora, brevemente, la *presentación*. Afirmamos que la presentación está constituida por ocho rapsodias, que se subdividen en dos partes de cuatro rapsodias cada una. En la primera parte, que hemos llamado *Telemaquía*, se relata la búsqueda de Odiseo por su hijo Telémaco. En la segunda, se narra el viaje de Odiseo desde Ogigia hasta el país de los feacios. En la organización o plan de la *Odisea* estas ocho rapsodias constituyen la *presentación*, por varias razones. Siendo las más importantes:

- 1ra. En estas ocho rapsodias salen los personajes más importantes de la obra: Atenea, Telémaco, Penélope, los pretendientes, Odiseo, etc.
- 2da. Cada uno de ellos es presentado en un ambiente. Así Telémaco, en Itaca, sin tener noticias de su padre y sin saber qué camino seguir para resolver la situación de su casa, cuyos bienes consumen los pretendientes de su madre; y Odiseo, que después de estar retenido durante varios años por Calipso se hace al fin a la mar y es recibido por Nausicaa en el país de los feacios.

(*) Id., página 120.

- A. Demuestra por qué el nudo de la Odisea está constituido por las rapsodias IX a XVI.
- B. Demuestra por qué el desenlace de la Odisea está constituido por las rapsodias XVII a XXIV.
- C. Determina cuál es el clímax de la trama central, es decir, del retorno de Odiseo.
- D. Examina las tres partes (presentación, nudo y desenlace) de la trama secundaria, a la que hemos llamado: los desmanes de los pretendientes.
- E. Busca si hay otras tramas secundarias en la obra y determina su presentación, nudo y desenlace.
- F. Haz una lista de los conflictos tanto internos como externos que encuentres en la obra.

ASPECTO ESTRUCTURAL DOMINANTE

En toda obra narrativa intervienen tres elementos fundamentales que combinados constituyen la estructura.

Esos elementos son:

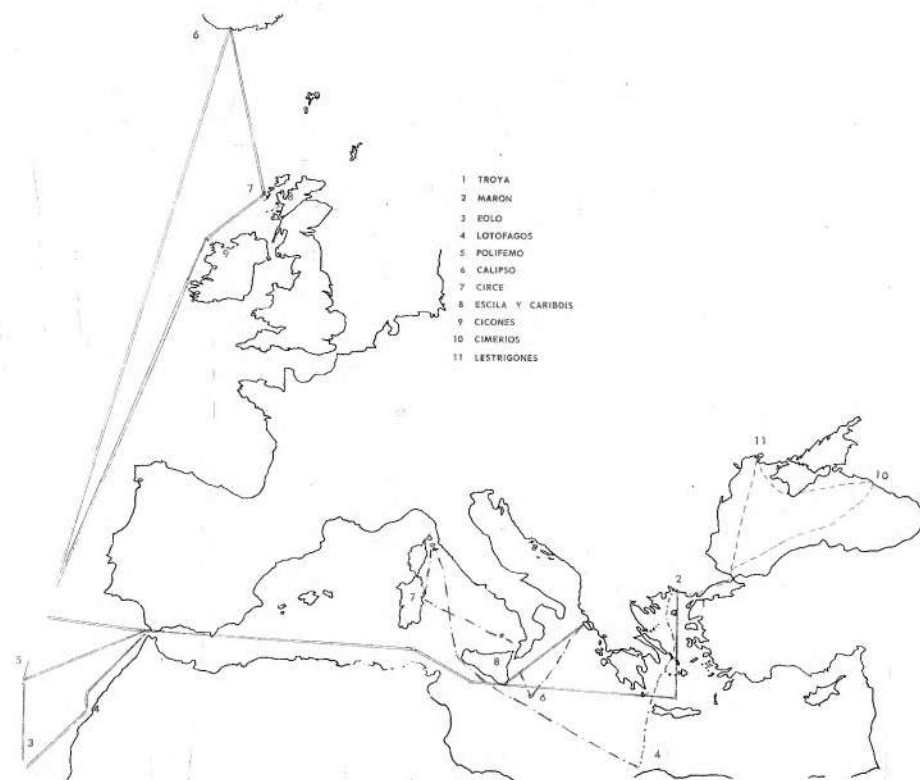
Acción
Personajes
Espacio

Del predominio de alguno de estos elementos sobre los demás resulta una caracterización de la obra como obra de acción, de personajes o de espacio.*

Es posible, sin embargo, que en una obra destaque de manera especial alguno de los otros elementos de la estructura, además del principal.

- A. ¿La Odisea es una obra de acción, de personajes o de espacio? Analiza cuidadosamente tu respuesta y demuéstrela mediante argumentos convincentes.
- B. Determina quién mueve los hilos de la acción y cómo. Haz una lista de cada uno de los episodios en los que ese personaje mueve la acción.
- C. Estudia la importancia del espacio en la Odisea.
- D. Traza en un mapa el itinerario de Odiseo.

El mundo de Odiseo



ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

En la epopeya clásica el personaje más importante es el *héroe épico*. Son sus características más notables:

1. El concepto de héroe está asociado a hazañas guerreras.
2. Se transforma, con el tiempo, de realidad en leyenda. El personaje individual, histórico, va perdiendo sus contornos propios y adquiere las cualidades que le asigna la imaginación popular.
3. Los dioses mitológicos le conceden especial atención, ya sea favoreciéndole o perjudicándole.
4. Representa a la aristocracia de un pueblo.
5. Es el primero entre sus iguales, y su vida constituye una lucha constante por ser el mejor.
6. Es un hombre libre, en contraposición al esclavo.
7. Encierra la idea de excelencia, de singularidad y, precisamente por eso, resalta su individualismo.
8. Aspira a la fama y exige de los demás el reconocimiento de sus virtudes.
9. Constituye un modelo, y la imitación de sus virtudes puede convertirse en el sistema de educación de todo el pueblo.

PERSONALIDAD DE TELEMACO

Veinte años pesan sobre las espaldas del hijo de Odiseo. Cuando los hombres partieron a la guerra, quedó Penélope "recién casada... y daba el pecho a su hijo, infante todavía" (I) (Rap. XI, Pág. 141). Sabemos que es "gallardo y de elevada estatura", "con robustas espaldas" (XV, 191) y posee enorme parecido con su padre: "semejantes eran los pies y las manos, y el mirar de los ojos, y la cabeza y el pelo que la cubría" (IV, 44) "semejantes son, asimismo, sus palabras y no se creería que un hombre tan joven pudiera hablar de modo tan parecido" (III, 31).

(1) *Odisea*, Homero, Ed. Zeus.

Revisemos las situaciones conflictivas que confronta: Telémaco debe cuidar su patrimonio, proteger a su madre y lograr para sí respeto de los itacenses. Más de cien pretendientes se alzan contra él, su fama, sus bienes y su familia.

Estos conflictos se reflejan en su comportamiento ante los que le rodean. Frente a Penélope la situación es tensa. De las cuatro ocasiones en las que habla con su madre, dos veces le ordena que se retire a sus habitaciones, una le increpa por su presunta falta de amor a Odiseo, y, por último, lamenta ante ella la presencia de los pretendientes en palacio. Estos, con el pretexto de cortejar a Penélope, consumen impunemente la hacienda de Telémaco, el cual podría tomar una de las siguientes determinaciones para resolver la situación:

1. Influir en el ánimo de su madre, y decidirla a un matrimonio apresurado.
2. Enviar a Penélope a casa de su anciano padre, Icario.
3. Deshacerse de los pretendientes.
4. Lograr que el pueblo de Itaca contenga a los pretendientes.
5. Esperar a su padre para solucionar el problema.
6. Salir en busca de su padre.

La primera posibilidad repugna a Telémaco. La segunda, además de parecerle odiosa, encierra problemas: supone la gravosa devolución de la dote de Penélope a Icario: el remordimiento que le ocasionaría esta acción; y el consecuente descrédito ante el pueblo. Sería ideal dar muerte a los pretendientes, pero esta hazaña le parece poco menos que imposible. Intenta el cuarto camino al convocar al ágora de los itacenses, pero no consigue ningún resultado, pues los ciudadanos, por razones de parentesco, tenían interés en que se resolviera un rápido matrimonio. Esperar a su padre supone dejar las cosas como están, con el riesgo de perderlo todo. Finalmente sigue el consejo de Atenea y, como sabemos, sale en busca de su padre.

Como se advierte en el episodio de la "propuesta del arco", cuando Telémaco pudo haber tesado el arco de su padre, pero "Odiseo se lo prohibió con una seña", existía otra posible solución. Telémaco pudo haber vencido a los pretendientes en la competencia del arco antes de la llegada de Odiseo, y, de este modo, librado a su madre y a su casa del "funesto mal".

Penélope conoce las debilidades de su hijo. Dice de él: "mi amado hijo se fue en cóncavo bajel, niño aún, inexperto en el

trabajo y en el habla" (IV, 60). También sabe lo que el mismo Telémaco no se atreve a decir: "mi hijo, mientras fue incipiente muchacho no quiso que me fuera de esta mansión de mi esposo; mas ahora que ya es adulto, por haber llegado a la flor de la juventud, desea que desampare el palacio, viendo con indignación, que sus bienes son devorados por los aqueos" (XIX, 252).

Telémaco es respetado por Eumeo y Euriclea, los ancianos servidores, que lo quieren como a un hijo. El recibimiento que le hacen después de una corta ausencia es prueba de este cariño, en cambio los demás esclavos parecen temerle. Eumeo hace una observación que podría confirmar esto: "los siervos (son) siempre temerosos cuando mandan amos jóvenes" (XIV, 178).

El miedo que podía inspirar Telémaco a los esclavos no impide que algunos, como Melantio, expresen desprecio por su amo.

La actitud de Telémaco frente a su abuelo Laertes es de indiferencia y pareciera que el padre de Odiseo está abandonado.

Telémaco tenía quince o dieciséis años cuando llegaron los pretendientes, y es presumible que la actitud de éstos fuera, especialmente al principio, de astuta amistad y confianza. Transcurrido cierto tiempo los pretendientes dominaron el palacio, y también al joven amo; y pudieron cometer "grandes excesos" con la mayor tranquilidad. Telémaco presidía los banquetes y es innegable que se divertía junto a los pretendientes. "No resuelvas en tu ánimo malas acciones o palabras —le dijo Antínoo— y come y bebe conmigo como hasta aquí lo hiciste" (II, 25), pero Telémaco reaccionó cuando comprendió el daño que sufrían su fama y sus bienes llegando incluso a amenazarlos de muerte.

La situación se torna extrema cuando fracasa la emboscada que los pretendientes traman para librarse de Telémaco. La fuerza estaba de parte de los pretendientes, pero el hijo de Odiseo empleará la astucia (más la invalorable ayuda de Atenea) para librarse de ellos. Esto sucedió antes de su viaje a Pilos, cuando dijo a los pretendientes: "pasajero me iré pues no tengo nave ni remadores, que sin duda os pareció más conveniente que así fuera" (II, 25). Pero ya tenía preparada su nave.

El viaje de Telémaco en busca de su padre es un factor que determina la evolución psicológica de nuestro héroe desde la confianza ingenua de la niñez a la seguridad orgullosa del hombre adulto. Esta transformación la advirtió con perspicacia su madre

como se puede comprobar mediante la confrontación de las citas anteriormente transcritas (IV, 60 y XIX, 252).

El frecuente trato con los pretendientes debe haberle privado de la amistad con otros muchachos de modo que en la obra parece tener un sólo amigo: Píreo Clítida, a quien confió los presentes que le hicieron Néstor y Menelao.

Es muy importante la protección que concede Atenea a Telémaco. Le asiste permanentemente mediante consejos y le acompaña durante un largo y dificultoso viaje. A pesar de lo cual Telémaco desconfía de la ayuda divina. Cuando habla con Néstor respecto a un posible retorno de Odiseo dice: "Es muy grande lo que me dijiste y me tienes pasmado, mas no espero que se realice, aunque así lo quieran los mismos dioses". Es la misma Atenea quien se encarga de llamarlo a la cordura: "Qué palabras se te escaparon del cerco de los dientes, fácil le es a una deidad, cuando lo quiere, salvar a un hombre, aún desde lejos". (III, 33).



El reconocimiento

El personaje que mayor importancia tiene para Telémaco es su padre. Es tan importante, que el muchacho es uno antes de conocer a Odiseo y otro después de haberlo encontrado. Era en

un principio inexperto, inseguro y, en cierta manera, vanidoso. Con todas las limitaciones que la situación imponía Telémaco era el verdadero dueño de casa, pero seguramente tenía la certidumbre de estar ocupando un lugar que legítimamente reclamaba la presencia de Odiseo. De ahí que cuando retorna Odiseo, su padre, una nueva e insospechada seguridad surge en el ánimo de Telémaco.

Si al principio su actitud es vacilante, al final ejerce plenamente su autoridad de manera categórica: decreta la inocencia del rapsoda y el heraldo, y condena con cruel severidad a las esclavas infieles.

La personalidad de Telémaco encierra un mensaje de innegable validez: la maduración que alcanza el adolescente gracias a las experiencias enriquecidas por una vida de dolor y búsqueda.

FICHA DE TRABAJO Estudio de los Personajes

Haz un trabajo sobre uno de los siguientes personajes:

A. Dioses

1. Zeus y Poseidón
2. Atenea
3. Circe y Calipso
4. Escila y Caribdis
5. Polifemo
6. Las sirenas

B. Hombres

1. Odiseo
2. Aquiles, Agamenón, Menelao y Ajax.
3. Los pretendientes

C. Mujeres

1. Penélope
2. Arete y Helena
3. Nausícaa

D. Esclavos

1. Eumeo y Euriclea
2. Melantio y las esclavas infieles

ANÁLISIS DE LOS PROBLEMAS

La obra literaria es un pequeño universo en el cual las ideas configuran su contenido problemático. Este contenido refleja consciente e inconscientemente las preocupaciones del autor y de su época.

Los problemas podrían agruparse en dos grandes grupos:

1º Problemas existenciales o metafísicos

Son los problemas relativos al hombre y su destino; al sentido trascendente de la vida y a lo religioso; a la naturaleza, al amor, a la muerte; etc.

2º Problemas histórico - culturales

Son los que se refieren a la sociedad, al estado, a la educación, a la familia, a la política, a la economía, etc.

Para analizar un determinado problema contenido en una obra literaria es necesario seguir cierta metodología (*). Ahora vamos a examinar más cuidadosamente los diversos pasos propuestos en el primer volumen de esta colección.

1º *Seleccionar un problema que por sus características parezca estar bien documentado en la obra.* Después de realizar una lista de algunos problemas que el libro plantea, será necesario elegir aquél que por sus características reúna las condiciones adecuadas de documentación, y que de algún modo nos interese o nos agrade. En el modelo de análisis que proporcionamos en esta sección hemos elegido el tema del *Hades* entre los múltiples problemas que surgían a nuestra consideración.

2º *Reunir todas las citas que se refieran al problema.* El conjunto más o menos numeroso de citas forma parte del llamado "aparato crítico", que sirve de fundamento

(*) Id., página 49.

y respalda la seriedad del trabajo. Cuando no se incluyen citas textuales en la redacción, se dan amplias referencias.

En el análisis del problema del *Hades* hemos conformado el "aparato crítico" con citas de las rapsodias XI y XXIV. Este "aparato crítico", que por su extensión no incluimos en el libro, nos ha servido como base de todas las aseveraciones que hacemos.

- 3^a *Suprimir aquellas citas innecesarias o reiterativas.* Esta labor de criba es indispensable para que el aparato crítico no adquiera un volumen desmesurado, difícil de manipular por contener elementos inútiles.
- 4^a *Proceder a ordenar los datos de acuerdo a un plan de organización.* Esta tarea es de enorme importancia para la elaboración del trabajo. Sin ella, sin una adecuada planificación, sin un esquema mental previo para la investigación, todo esfuerzo se diluye en la esterilidad. Debido al carácter imprescindible de esta etapa, incluimos en el presente volumen una nueva sección: *Invitación a la Escritura*, donde trataremos el problema de la composición y, dentro de ella, la elaboración de esquemas para la redacción de trabajos monográficos.
- 5^a *En la exposición del problema deberá procurarse la mayor claridad y coherencia posibles.* En la sección *Invitación a la Escritura* trataremos igualmente sobre las cualidades que debe reunir la redacción de un trabajo monográfico.

LOS MORADORES DEL HADES

I. Introducción

El destino que le aguarda al hombre después de la muerte ha sido una de las preocupaciones permanentes, no sólo de la religión y de la filosofía sino también de la poesía. Este problema —el de una posible "vida" futura— no podía dejar indiferentes a los griegos. Sea o no Homero el autor de las dos grandes obras épicas: la *Iliada* y la *Odisea*, encontramos que el tema está presente en la segunda de las obras mencionadas. La rapsodia XI, *Evocación de los Muertos*, y parte de la rapsodia XXIV, *Las Paces*, nos permiten aproximarnos al mundo subterráneo, tal como era concebido por los hombres del siglo VIII antes de Cristo.



A e d o

II. Localización del Hades

Los griegos tenían una concepción espacial sumamente limitada del mundo. Su mundo se encuadraba en un marco de referencia que excluía el sentido de lo infinito. Así pues, le asignaron al Hades un lugar que lindaba con los márgenes del mundo conocido. Lo situaban en los confines del Océano (por la región donde se pone el sol), donde está el país de los cimerios, que no conocen la luz (Rap. XI), más allá de la roca de Léucade, las puertas del Sol y el país de los Sueños (Rap. XXIV). Vale tener presente que la geografía a la que se hace referencia aquí no es una geografía física, sino mitológica.

Al Hades "se llega" por "lóbregos senderos" (Rap. XXIV) y lo primero que "se encuentra" es una "pradera de asfódelos" (Rap. XI y Rap. XXIV), lugar en el que vagan las almas del "pueblo de los muertos". Resulta sumamente interesante e ilustrativo examinar la significación etimológica del término "asfódelos". Viene de *a* = no, *spodes* = ceniza y *elos* = valle; es decir, "el valle de lo que no se reduce a cenizas" o, dicho con otras palabras, el valle de las almas, ya que los cuerpos de los héroes fueron cremados en la tierra.

El Hades se encuentra propiamente en el Erebo, el abismo cubierto, de donde emergen las almas cuando son convocadas.

III. El mundo de los muertos

Varias y contradictorias son las teorías acerca del "más allá" que concibieron los griegos. La *Odisea* nos proporciona una de ellas: Las almas de los muertos van al reino de Hades.

A. Características del Hades.

Lamentablemente la *Odisea* sólo nos proporciona una visión incompleta del Hades. Homero nos da su versión empleando un recurso estilístico que podemos apreciar en toda su obra: el uso del *epíteto*,* que es un medio de caracterizar el nombre al que se refiere. Así el Hades es el reino de la obscuridad, de las "tinieblas caliginosas", o sea densas y pesadas. Es la "región desapacible" (que causa una impresión poco agradable), donde resuenan los gritos estridentes" de los muertos.

(*) Id. pág. 184.

B. Moradores del Hades.

1. Cómo son los muertos.

Aunque son pocas las citas que encontramos en las rapsodias XI y XXIV sobre el tema, ellas nos permiten establecer algunas características de los moradores del Hades.

a. Los muertos son sólo imágenes o sombras.

Al respecto es sumamente impresionante el relato de la escena en la que Odiseo trata de asir inútilmente a su madre muerta. "Tres veces me acerqué a ella, pues el ánimo incitábame a abrazarla; tres veces se me fue volando de entre las manos como sombra o sueño". (Rap. XI, Pág. 142)

b. Los muertos son seres privados de sentido.

Cuando Circe aconseja a Odiseo, en la rapsodia X, realizar un viaje al Hades, para consultar al adivino Tiresias, le dice: "A él tan sólo, después de muerto, dióle Persefonea inteligencia y saber; pues los demás revolotean como sombras" (Rap. X, Pág. 134). Este pensamiento se confirma posteriormente en el diálogo que sostienen Aquiles y Odiseo. "¿Cómo te atreves a bajar a la mansión del Hades, donde residen los muertos que están privados de sentido y son imágenes de los hombres que ya fallecieron?" (Rap. XI, 148). El estar privados de sentido significa, si utilizamos el texto griego, que el hombre no tiene posibilidad de pensar, reflexionar, deliberar, idear, proyectar, tramitar, maquinan, percibir darse cuenta de, conocer, etc., como lo puede hacer el hombre que vive.

2. Cómo consideran los vivos a los muertos.

Los muertos inspiran respeto y compasión. Tanto el autor como los personajes se refieren a ellos siempre con respeto. Además, baste recordar el sentimiento de compasión que siente Odiseo para con su madre.

3. Cómo se consideran a sí mismos.

Los moradores del Hades sufren permanentemente su condición y recuerdan con dolor y con angustia las circunstancias de su muerte.

IV. Conclusión.

La consideración del presente tema nos permite establecer algunas conclusiones valiosas sobre el mundo homérico.

A. Concepción dualista del alma.

En primer lugar, a partir de la concepción dualista del ser humano como una unidad compuesta de cuerpo y alma, podemos afirmar que el tránsito de la vida al más allá supone la separación de ambos componentes. Sin embargo, no es posible determinar con exactitud la noción que el autor tiene del alma ni es lícito interpretar esa noción a través de la que nosotros, hombres del siglo XX, tenemos de ella. Lo más que cabe sostener es que el alma es el principio vital del hombre, y que en la *Odisea* se expresa la preocupación acerca de su último destino mediante la imaginación que se nutre de la savia destilada por el fantástico árbol de la mitología.

B. Muerte y Sueño.

En segundo lugar, comprender el alma como imagen o sombra es configurar en una misma realidad la muerte y el sueño. O sea que para el griego homérico la muerte es hermana gemela del sueño.

C. Valor de la vida.

Por otra parte, del valor que le asigna el hombre a la muerte cabe deducir el valor que tiene para él la vida. Al respecto, recordemos el pasaje en el que Odiseo habla con Aquiles, en el Hades, cuando le dice que debe considerarse feliz pues si antes era como una deidad entre los hombres, ahora reina poderosamente sobre los difuntos. A lo cual responde Aquiles con las célebres palabras: "No intentes consolarme de la muerte, esclarecido Odiseo; preferiría ser labrador y servir a otro, a un hombre indigente que tuviera poco caudal para mantenerse, a reinar sobre los muertos" (Rap. XI, Pág. 148). Además, la caracterización que se hace de la muerte a través de los *epítetos* es ilustrativa. Sólo en la rapsodia XI tenemos los siguientes: "aterradora muerte", "fatal muerte", "deplorable muerte". En cambio se habla de la vida como de la "dulce vida". Así se establece la importancia, el enorme valor, que tiene, para el griego homérico, la vida. Precisamente por eso su ideal hay que buscarlo sobre la Tierra, porque es en ella donde se plasma y se agota. La cosmovisión de Homero está muy lejos del sentido trascendente de la vida que, por ejemplo, encierra el cristianismo.

D. Estética de la vida y la muerte.

Por último, es posible deducir el sentido estético del pueblo homérico a través de cómo el autor enfrenta el problema de la muerte. Es fácil establecer que toda idea de belleza está relacionada con la luz y toda idea de fealdad está relacionada con la oscuridad. De ahí se pueden formar dos pares de igual significación: vida —luz, muerte— oscuridad. Así, el Hades está localizado en los confines del mundo por donde se pone (muere) el sol, cerca del país de los cimerios, que no conocen la luz, en las profundidades del abismo. El Hades es el reino de la oscuridad, de las tinieblas, donde vagan los muertos, como sombras. De ese modo, el autor no necesita describir lo feo, lo horrendo, lo macabro; le basta recurrir a los cánones de la estética griega para presentar su concepción de la muerte.

FICHA DE TRABAJO

Análisis de los Problemas

Investiga uno de los problemas que se enumeran a continuación:

- A. Los ideales del mundo homérico que transmite la *Odisea*.
- B. El afán de aventura.
- C. La hospitalidad.
- D. La religión en la *Odisea*.
- E. El destino.
- F. El héroe frente a la inmortalidad.
- G. El trabajo de dioses, héroes y esclavos en la *Odisea*.
- H. Características de la sociedad feacia e itacense.

VALORIZACION

Para emitir un juicio valorativo hay que tener en cuenta varios aspectos:

1. Es necesario haber leído la obra en su integridad, desechando adaptaciones o resúmenes hechos por terceras personas.

2. No parcializarse fijándose solamente en los defectos o en las virtudes.
3. Juzgar al autor y su obra teniendo en cuenta que es producto de un tiempo y un espacio determinados.
4. En muchos casos, la biografía del autor puede aclarar aspectos oscuros de su obra.

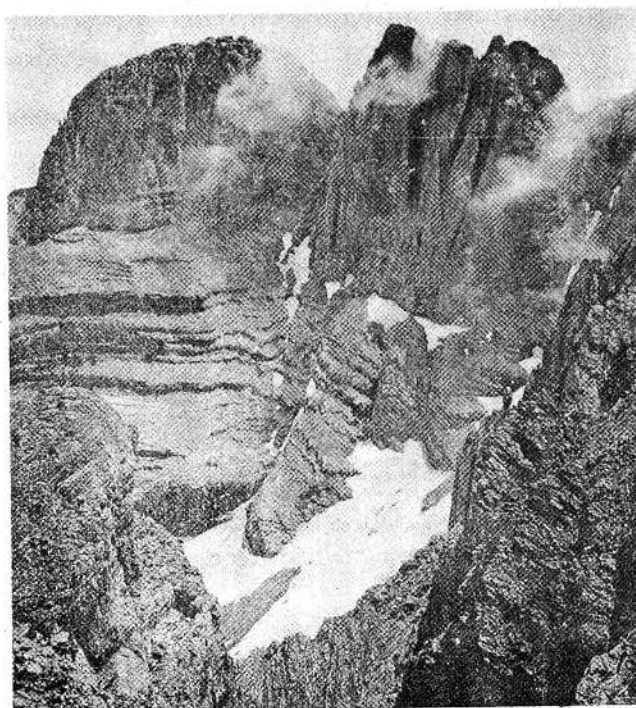
HOMERO

Valorización de G. Thiele

"Homero es final y comienzo a la vez. Final de una larga tradición caballeresca y feudal que, por encima de los siglos, se enlaza, en sagas y mitos y sueños e ideales, con los remotos tiempos micénicos; comienzo de un nuevo concepto del hombre, de un ideal humano que, en muchos matices, iba a ser el tema central y cautivador de filósofos y poetas... Homero es arcaico y moderno a la vez, tradicional y revolucionario. Ese su modo de ser explica el hechizo que ejerció sobre generación tras generación".

Homero y su Ilíada, Guillermo Thiele, Ed. Monte Avila (Colección Estudios), Venezuela, 1969, página 44.

La morada de los dioses



FICHA DE TRABAJO

Valorización

En una ficha de trabajo manifiesta tu opinión sobre la obra. Toma en cuenta las sugerencias que te damos en esta sección y orienta tu trabajo auxiliado por las preguntas que te proponemos. No debes incluir las preguntas en tu ficha, son una simple ayuda. Justifica tus afirmaciones.

A. Trama

- ¿La trama de la *Odisea* tiene unidad?
- ¿Es coherente?
- ¿Está encadenada mediante causas y efectos?
- ¿Es verosímil?
- ¿Tiene interés?
- ¿Es perfecto el desenlace?
- ¿Habría un desenlace más adecuado, más acabado literariamente?
- ¿Qué rapsodia te parece la más lograda?

B. Personajes

- ¿Los personajes están bien caracterizados?
- ¿Qué personajes te impresionaron?
- ¿Con cuál de ellos te identificas más?
- ¿Es necesaria la intervención de los dioses?
- ¿Cómo justificas la intervención de los dioses?

C. Estilo

Sabemos que estilo es el conjunto de rasgos peculiares que caracterizan el lenguaje de un escritor. Estos rasgos se repiten varias veces en la obra. Por ejemplo, Homero ha utilizado una serie de técnicas literarias que pueden reconocerse fácilmente. ¿Has advertido algunos rasgos estilísticos en su obra? Podrías comentar en tu valorización los siguientes aspectos, entre muchos: la función del epíteto (*) para la caracterización de objetos y personajes; el empleo de

las repeticiones para producir una ilusión de realismo; el predominio total de las narraciones sobre las descripciones; el uso de las comparaciones, etc.

INVESTIGACIONES ESPECÍFICAS

La Literatura, como todas las artes, es expresión del hombre. Y, como producto de una determinada época, refleja los ideales, problemas, sentimientos, emociones y ansiedades de su tiempo.

El conocimiento de una obra literaria se enriquece multiplicando los puntos de vista que hacen posible abarcar más amplia y profundamente aspectos sociales, políticos, económicos, religiosos, históricos y artísticos; es decir, su contexto cultural.

Llamaremos *investigaciones específicas* al estudio de los elementos extraliterarios que contribuyen al esclarecimiento de diversos problemas que la obra plantea.

INVESTIGACIONES ESPECÍFICAS

Actualidad de la *Odisea*

Cuando leemos un libro que está de moda o ha sido escrito recientemente, suponemos que trata de temas que nos interesan. En cambio, si tenemos que leer un libro escrito hace mucho tiempo, cuestionamos su interés y su actualidad.

En el caso de la *Odisea*, 3.000 años nos separan de la historia que relata. El mundo y la sociedad han cambiado mucho desde entonces. Pero aún ahora, al leer esta epopeya, personajes y acontecimientos renacen para nosotros con admirable vitalidad. Esto sucede porque se narra la historia de un hombre excepcional, y siempre que reconocemos que los hombres se enfrentan a los temas constantes y fundamentales de la vida humana, nos sentimos solidarios y escuchamos con simpatía sus vicisitudes, porque puede suceder que en la experiencia ajena reconozcamos la propia experiencia, sentida o deseada, frente al amor, la muerte, el temor, la aventura, la amistad o la familia. Naturalmente que la *Odisea* es

producto de una sociedad ya desaparecida y muchos de los valores que muestra son producto de esa sociedad y por lo tanto ajenos a nuestro tiempo. Sirvan como ejemplo: la concepción religiosa y la guerra, como un medio lícito para obtener riquezas y esclavos. A pesar de estas diferencias la *Odisea* nos transmite valores que perduran hasta nuestros días: la búsqueda del conocimiento, el amor a la patria, la fidelidad conyugal, etc. ¿Quién podría negar



Una historia siempre nueva

en el mundo actual la existencia de "vividores" que consumen riquezas, patrimonios o recursos naturales con aparente impunidad? ¿Cómo no reconocer en la sencilla belleza de Nausícaa a alguna muchacha conocida o soñada? ¿Quién no reconoce en Melantio al infaltable prepotente que se considera respaldado por el poderoso de turno? Eumeo es el hombre sencillo, que vive rutinariamente, hasta que asume una posición en una lucha que considera justa, para luego volver a vivir y trabajar como siempre lo había hecho.

Más notoria es la actualidad de la *Odisea* a medida que profundizamos en el personaje. El afán de aventuras que caracteriza a Odiseo ¿no se lo reconoce aún ahora cuando el hombre ha dado un salto del polvo al infinito? ¿no se ha aventurado el hombre también en el microcosmos? ¿no existe acaso el anhelo de cambiar una situación injusta? ¿no encuentran algunos un sentido a su existencia, después de recorrer un largo camino? Odiseo es el hombre que busca el conocimiento, ¿no es acaso la ciencia y la investigación una búsqueda constante y angustiosa del conocimiento? Podría continuarse el paralelismo, más es bueno saber que aún ahora puede el hombre "vivir una odisea" y siempre será, en esta aventura de vivir, nuevo y eterno; común y original.

Señala Javier Martínez Reverte: "Todo ha cambiado mucho desde aquellos primeros días de la historia de Europa. Pero no el espíritu del hombre: no somos ni peores ni mejores que entonces, ni más esencialmente sabios, ni más felices..." ⁽¹⁾. "Odiseo ha perdido todo en los veinte años que vaga lejos de su patria. Pero ha ganado algo fundamental: el orgullo de sentirse hombre" ⁽²⁾.

La *Odisea* no ha perdido actualidad porque ha explotado la veta inagotable del interés humano: el hombre mismo.

FICHA DE TRABAJO

Investigaciones Específicas

Elige uno de los temas que se enumeran a continuación para hacer un trabajo.

- A. La geografía mitológica de la *Odisea*.
- B. El arte griego primitivo.
- C. Influencia de la *Odisea* en la educación del hombre griego.
- D. La mitología griega y la *Odisea*.
- E. La formación de Grecia.

(1) *La aventura de Ulises*. Javier Martínez Reverte. Ed. Libro joven de bolsillo - Doncel, Madrid, España, 1973, página 76.

(2) *Id.*, página 71.

LOCALIZACION ESPACIO - TEMPORAL

Toda obra literaria está necesariamente inmersa en una dimensión espacio - temporal. Por eso es muy importante situarla en el contexto cultural en que fue producida. Sólo si conocemos el mundo que rodeó a determinado autor, podremos entenderlo más críticamente, adoptar con mayor rigor una posición personal frente a la obra y, lo que es más importante, penetrar en su sentido y significación.

ODISEA

Localización espacio - temporal

Al leer hoy los poemas homéricos, debemos situarnos previamente en el mundo en el que se originaron.

Grecia es un país relativamente pequeño. Posee un territorio accidentado, y cadenas montañosas separan valles fértiles. El clima es seco. Parte de Grecia está compuesta por islas y el territorio continental posee abundantes costas.

Grecia creó muchos de los modelos que caracterizan a la cultura occidental. En tiempos de Homero se mantenía y cultivaba una rica tradición que, junto al idioma, forjaba la idea de un

El vinoso mar

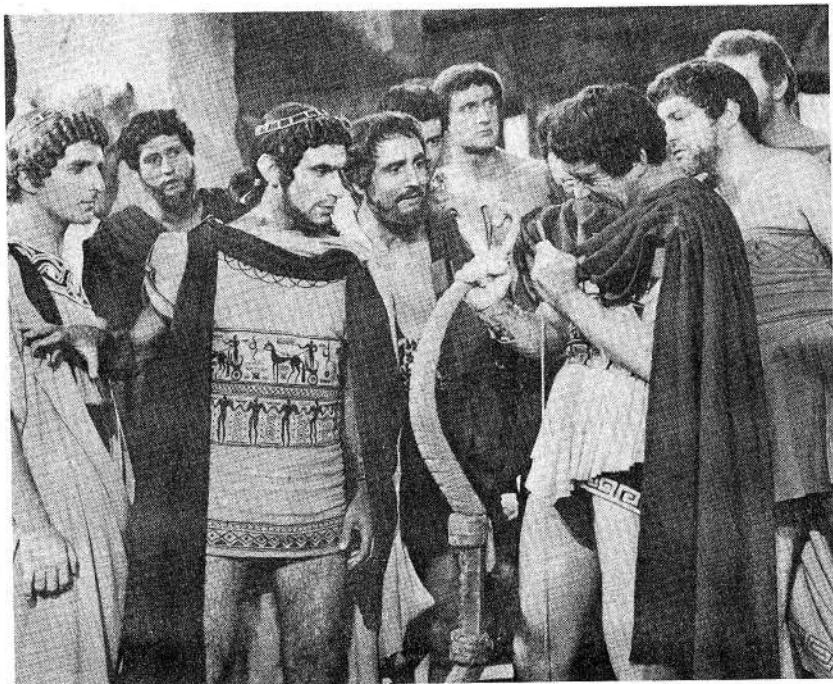


destino común para los distintos pueblos griegos. No obstante, la Hélade estaba compuesta por estados independientes. La riqueza es especialmente agropecuaria, aunque comienzan a surgir sistemas comerciales más complejos. La familia es patriarcal y agrupa un elevado número de esclavos encargados de la realización de las labores manuales. Junto a los grandes señores existían ciudadanos libres que se ocupaban de muy distintas funciones. El cantor de poemas —aedo, si crea; rapsoda, si sólo recita los cantos aprendidos de memoria—, probablemente fue un hombre libre. En esta situación se encontraba Grecia en tiempos de Homero, pero la realidad histórica que narra es muy distinta. Las epopeyas homéricas alcanzaron la forma que conocemos actualmente entre los siglos VIII o VII antes de Cristo. Recordemos que la Troya homérica —arqueológicamente denominada VIIa— fue destruida antes de 1.250 a. C.

Aunque más de cuatrocientos años separan a Homero de la Troya que describe y de sus personajes, es admirable que el poema reconstruya una historia tan distante.

Los poemas homéricos fueron en un principio poesía oral. Este tipo de poesía surge cuando cantores populares relatan, acom-

La propuesta del arco



Sin esfuerzo alguno armó el arco

pañados de música simple, historias referidas a hechos ocurridos en un tiempo no muy lejano. Si estos relatos agradan al auditorio y además tienen una estructura versificada, que impide alteraciones, es probable que conserven su forma originaria aún después de transcurrido mucho tiempo. Por otra parte, si un hombre conoce muchas canciones y posee habilidad en su arte, puede convertirse en un cantor profesional. De ahí que mantener en la memoria un número de versos tan elevado como el que componen la *Iliada* y la *Odisea*, no constituye una hazaña increíble. Además, otro factor ayuda al cantor oral: el carácter formular de este tipo de poesía. Es decir que un rapsoda encuentra, en su repertorio, una serie de fórmulas establecidas tradicionalmente que le permite narrar una enorme gama de situaciones típicas. Si esto es cierto, Homero fue un rapsoda que empleaba una tradición formular creada, en buena parte, en tiempos anteriores, sin que por ello disminuya su originalidad ya que recogió episodios dispersos y los estructuró en torno a un tema común.

Con la escritura, los poemas se consolidaron definitivamente. En tiempos de Pisístrato (560 a. C.) los poemas homéricos expurgados fueron divididos en las veinticuatro rapsodias que conocemos.

HOMERO

Se designa con el nombre de "problema homérico" a la incertidumbre sobre la existencia real o histórica de Homero como autor de la *Iliada* y la *Odisea*.

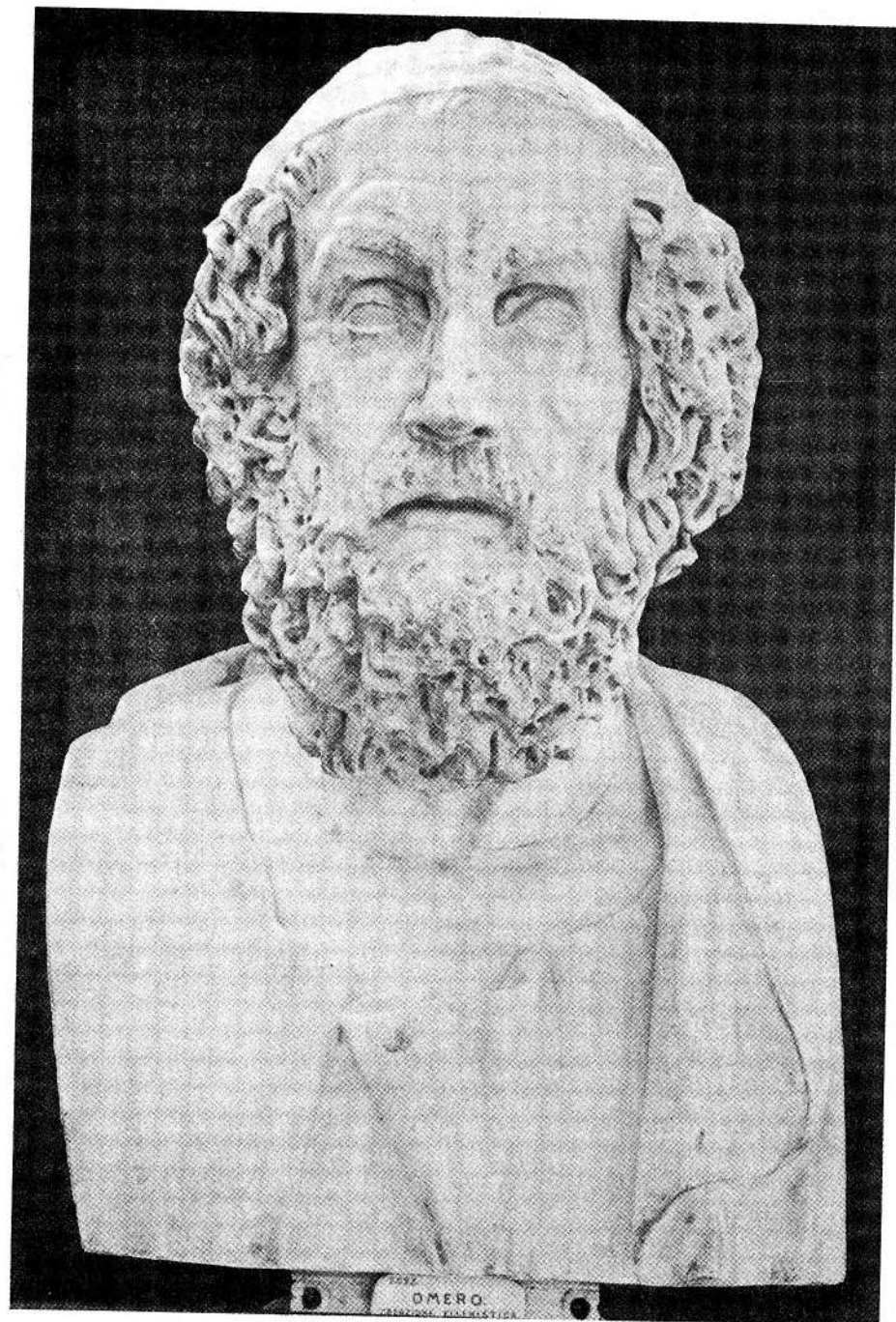
Los datos biográficos que conocemos de Homero se fundan en la leyenda y no en la historia. El busto que tradicionalmente lo representa muestra un anciano ciego. En efecto, el nombre Homero significa etimológicamente "el que no ve". Se dice que era un *aedo* que cantaba sus rapsodias en los palacios. Siete ciudades se dicen cuna del poeta: Colofón, Quíos, Pilos, Esmirna, Itaca, Argos y Atenas. Lo más probable es que sea oriundo de Quíos o Esmirna (por la semejanza existente entre el dialecto que se hablaba en la región y el lenguaje en que están escritos los poemas). Perteneció a la Edad Media Helénica, aproximadamente 800 años antes de Cristo. Aunque los griegos no tenían datos biográficos fidedignos de Homero, no dudaron que fuera el autor de las epopeyas ya mencionadas.

A partir de 1.600 se presentan dos posiciones discutidas hasta nuestros días, que resumimos a continuación:

1. *Homero no ha existido nunca*

Las razones principales que fundamentan esta tesis son las siguientes:

- Las dos epopeyas griegas muestran elementos culturales de épocas distintas. Estas diferencias se pueden notar, por ejemplo, en la caracterización de los dioses y en los ideales planteados.
- No existe un estilo uniforme a lo largo de las epopeyas: hay rapsodias que parecen interpoladas, es decir, que no formaron parte del texto original. Lo cual se advierte tanto desde el punto de vista argumental como estilístico. Sirvan como muestra la rapsodia XXIV (*las paces*) de la *Odisea* y la rapsodia II (*el catálogo de las naves*) de la *Iliada*.
- El origen de la *Iliada* y la *Odisea* está en poemas orales anónimos que corresponden a la "época heroica griega".



En tiempos de Pisistrato fueron recopilados por rapsodas (zurcidores de versos).

2. *Homero es el autor de la Iliada y la Odisea*

Afirmación que se basa en las siguientes razones:

- Ambos libros tienen estructuras literarias coherentes.
- El estilo utilizado es uniforme desde el punto de vista de la técnica y el lenguaje.
- Aunque la *Iliada* muestra ideales distintos de los de la *Odisea*, no es suficiente razón para afirmar que pertenezcan a diferentes autores, porque se podría considerar a la *Iliada* una obra de juventud y a la *Odisea* un libro de madurez.
- La *Iliada* y la *Odisea* eran en su origen pequeños poemas que fueron reelaborados por un poeta-autor: Homero.

ACTIVIDADES

A. *Efectuar debates sobre los siguientes temas:*

1. *Existencia real de Homero.*
2. *Explicación racional de los monstruos de la Odisea.*
3. *Comparación entre la obra literaria y la reproducción cinematográfica de la Odisea.*

B. *Hacer un "collage" sobre uno de los siguientes temas:*

1. *Odiseo hoy.*
2. *Una escena de la Odisea.*

C. *Inventa la carta que hubiera escrito uno de los personajes a otros:*

- 1º. *De Odiseo a Penélope o viceversa.*
- 2º. *De Telémaco a Odiseo o viceversa.*
- 3º. *De Polifemo a su Padre Poseidón.*
- 4º. *De Nausicaa, de Circe o de Calipso a Odiseo.*
- 5º. *De Antínoo a Penélope.*

D. *Fichar todas las referencias míticas que se dan en la obra.*

INFORMACION LITERARIA



NARRATIVA (EPOPEYA CLASICA)

En literatura se emplea frecuentemente el concepto de *género* para referirse a un conjunto de obras que tienen algunas características comunes. La clasificación en *géneros* obedece al propósito de introducir orden en medio de la diversa y múltiple producción literaria.

Los *géneros literarios* son tres: *épico o narrativo*, *lírico* y *dramático*. Hablamos de *épica* cuando se narran acontecimientos reales o imaginarios. La *lírica* tiene como finalidad comunicar al lector los sentimientos, emociones y vivencias de un poeta. Cuando una obra tiene por finalidad ser representada, pertenece al *género dramático*.

En la práctica, se dice que una obra pertenece a tal o cual *género* cuando predominan en ella determinadas características. Por lo tanto, no existen *géneros* puros ya que en toda obra es posible encontrar elementos de los otros *géneros*. Así, por ejemplo, una novela (*narrativa*) intercala, algunas veces, apre-

ciaciones subjetivas del autor (*lirica*) y, otras, presenta diálogos entre personajes (*dramática*).

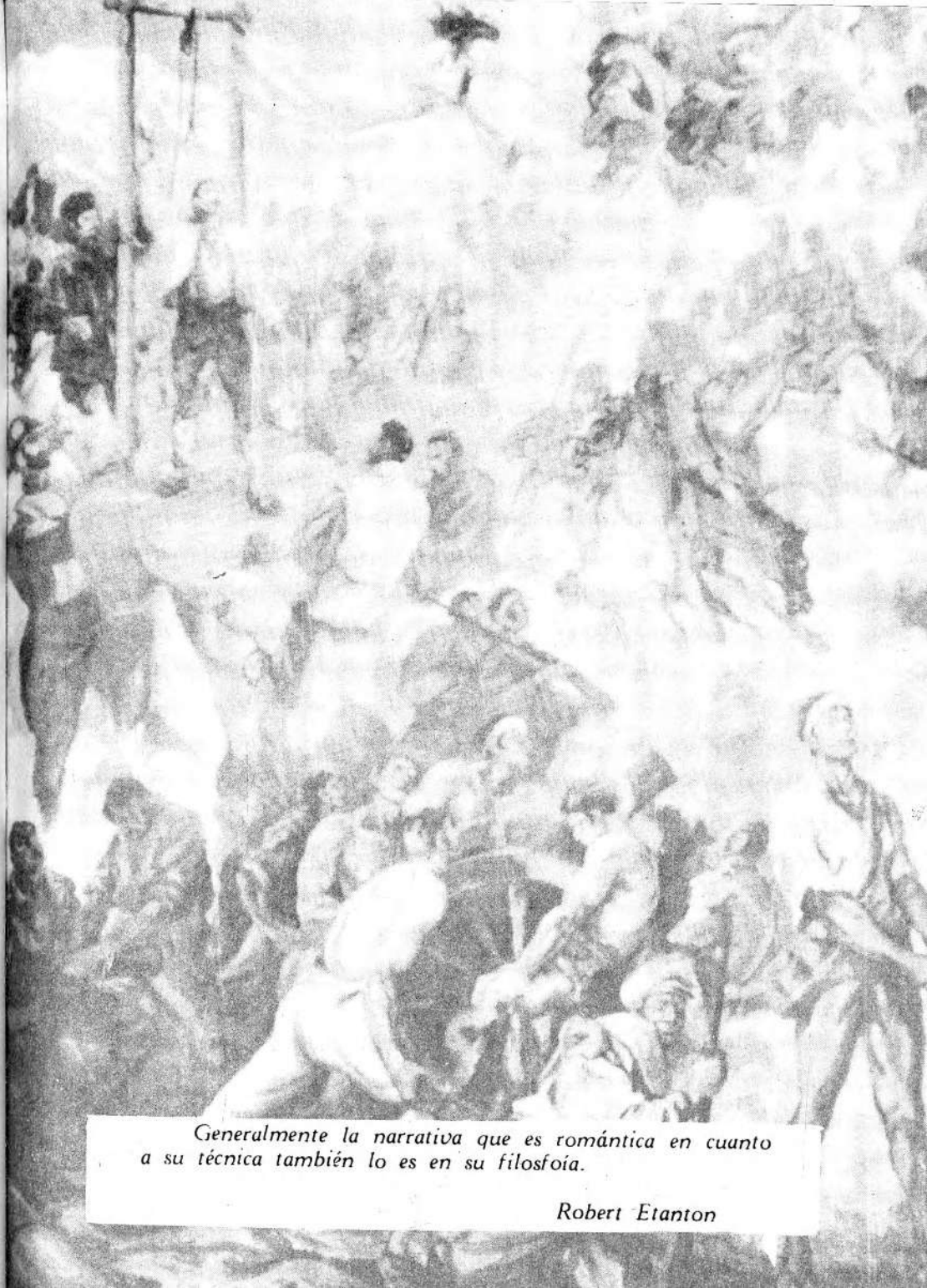
En esta sección del presente volumen trataremos los diversos géneros.

Aparece la *épica* cuando un narrador cuenta a un auditorio hechos que sucedieron. Lo que se dice pertenece al pasado, y es por eso que se idealiza a personajes y acontecimientos. Es la manifestación de todo un mundo, muchas veces legendario.

Son tres los elementos que componen la *épica*: *personajes*, *espacio* y *acontecimientos*. Estos elementos están relacionados entre sí, pero casi siempre predomina uno de ellos sobre los otros dos.

La *épica* comprende la *epopeya*, la *novela* y el *cuento*, como formas más importantes.

Se define a la *epopeya* como a la narración de acontecimientos extraordinarios, que no pueden volver a repetirse, y que son cantados en tono solemne por medio de versos. Tiene como fuente de inspiración las leyendas que cuentan el nacimiento, formación y consolidación de los pueblos; es decir, lo que se llama "época heroica". Tiempo en el cual convivían, según la mitología, los hombres y los dioses. Los hombres, de gran valor, llevaban una vida sencilla en contacto con la naturaleza; enfrentaban ingenuamente los fenómenos ordinarios y luchaban frecuentemente para sobrevivir. En esta época surgen los temas de la epopeya, pero como no hay todavía tradición literaria escrita, llegan hasta las generaciones posteriores por tradición oral, con nostalgia por el tiempo pasado. Por este motivo las "epopeyas" son muchas veces anónimas.



Generalmente la narrativa que es romántica en cuanto a su técnica también lo es en su filosofía.

Robert Etanton

UNIDAD 2

ESQUEMA

- I. Texto Base: Primer capítulo de *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre
- II. Control de Lectura
- III. Vocabulario
- IV. Información Gramatical
- V. Ortografía
- VI. Invitación a la Escritura
- VII. Análisis Literario
- VIII. Información Literaria



El Sueño de Murillo (1909) de Avelino Nogales

JUAN DE LA ROSA

NATANIEL AGUIRRE

CAPITULO I

PRIMEROS RECUERDOS DE MI INFANCIA

Rosita, la Linda Encajera, cuya memoria conservan todavía (1) algunos ancianos de la villa Oropesa (2), que admiraron su peregrina hermosura, la bondad de su carácter y las primorosas labores de sus manos, fue el ángel tutelar de mi dichosa infancia. Su cariño, su ternura y solicitud maternas eran sin límites para conmigo, y yo le daba siempre con gozo y verdadero orgullo el dulce nombre de madre. Pero ella me llamó solamente "el niño", menos dos o tres veces en las que la palabra "hijo" se le escapó, como un grito irresistible de la naturaleza, que parecía desgarrar de un modo muy cruel sus entrañas.

Vivíamos solos en un cuarto o tienda del confín del Barrio de los Ricos, hoy de Sucre, sin más puertas que la que daba a la calle

(1) Comencé a escribir estas memorias en 1848.

(2) Antiguo nombre de la ciudad de Cochabamba.

y otra pequeña, de una sola mano, en el rincón de la izquierda de la entrada. Una tarima, que era nuestro estrado y servía de noche para hacer la cama; una larga mesa sobre la que Rosita planchaba ropa fina de lino, albas y paños de altar; una grande arca ennegrecida por el tiempo; dos silletas de brazos con asiento y espaldar de cuero labrado; un banquito muy bajo y un brasero de hierro, componían lo principal del mueblaje de la habitación. Las paredes, pintadas de tierra amarilla, estaban decoradas de estampas groseramente iluminadas, entre las que resaltaba una pintura original, obra de no muy torpe como atrevida mano, que representaba la muerte de Atahualpa. En la pared fronteriza a la puerta, como en sitio de preferencia, había además un cuadro al óleo, de la Divina Pastora sentada, con manto azul, entre dos candidas ovejas, con el niño Jesús en las rodillas. La puertecita de la izquierda conducía a un pequeño patio enteramente cerrado por elevadas tapias, y en el que un sotechado servía de despensa y de cocina.

Rosita —no creo que me engañen mis recuerdos, ni que mi ternura le preste ahora en mi imaginación encantos que no tenía— era una joven criolla tan bella como una perfecta andaluza, con larga, abundante y rizada cabellera; ojos rasgados, brillantes como luceros; facciones muy regulares, menos la nariz un tanto arremangada; boca de flor de granado; dientes blanquísimos, menudos, apretados, como solo pueden tenerlos las mujeres indias de cuya sangre debían correr algunas gotas en sus venas; manos y pies de hada; talle airoso y gentil que, sin el recato que observaba en todos sus movimientos y la hacía presentarse un poco encogida, le hubiera envidiado la mujer más presumida, esbelta y salerosa de la Península. Su voz, que tomaba fácilmente todas las inflexiones de la pasión, era de ordinario dulce y armoniosa como un arrullo. Había recibido, en fin, la educación más esmerada que podía alcanzarse en aquel tiempo.

Vestía uniformemente basquiña de merino azul hasta cerca del tobillo; jubón blanco de tela sencilla de algodón, muy bordado, con anchas mangas que dejaban ver los brazos hasta el codo, mantilla de color más oscuro, con franjas de pana negra, prendida con grueso alfiler de plata. Sus hermosos cabellos, recogidos en dos trenzas, volvían a unirse a media espalda, anudados por una cinta de lana de vicuña con borlitas de colores. Por todo adorno llevaba grandes aretes de oro en sus delicadas y diminutas orejas y un anillo de marfil encasquillado, en el dedo meñique de la mano izquierda. Sus pies calzados de medias listadas del mismo color predilecto del vestido, se ocultaban en zapatitos de cuero embarnizado, con tacones encarnados.



Por todo adorno llevaba grandes aretes de oro

Me parece que la veo y la oigo, ahora mismo con embeleso, como acostumbraba al despertarme de mi tranquilo sueño. Limpia, aseada, después de haberlo ordenado todo en nuestra habitación, está sentada a la puerta, en su banquito, con la almohadilla de encajes por delante; pero sus ágiles dedos se entorpecen poco a poco hasta abandonar lánguidamente los palillos y se cruzan sobre una de las rodillas; sus bellos ojos buscan no sé qué en la parte de cielo que se descubre más allá de los techos de un feo caserón del otro lado de la calle; canta a media voz para interrumpir mi sueño, en la lengua más tierna y expresiva del mundo, el *yaravi* de la despedida del Inca Manco, tristísimo lamento dirigido al padre sol, de lo alto de las montañas del último refugio, demandando la muerte para no ver la eterna esclavitud de su raza; gotas del llanto que fluye sin sentirlo, ruedan una tras otra por sus pálidas mejillas . . .

Pocas personas se acercaban a nuestra humilde morada, y eran muy contadas las que en ella penetraban. Criados de familias acomodadas y mandaderos de los conventos daban desde la puerta algún recado, dejaban allí mismo las labores que traían, o recibían las que habían sido ya hechas. Algunas veces un caballero anciano de aspecto venerable, envuelto en ancha capa de paño de San Fernando, con el

sombrero calado hasta los ojos y apoyado en un bastón de grueso puño y largo regatón de oro, llegaba a la hora del crepúsculo, y llamando a Rosita con bondadoso acento, le entregaba un bolsillo o un paquetito, que ella recibía besándole la mano, aun cuando él tratase de impedirlo, despidiéndose al momento.

Sólo una tarde calurosa del mes de octubre, en que parecía muy cansado del largo ejercicio, se dignó aceptar una silla, que nos apresuramos a colocar al fresco en la acera, extendiendo a sus pies una manta de lana. Estuvo hablando mucho tiempo con Rosita de la miseria que había sufrido el país hacia dos años, en el de 1804, y la oyó hablar después en voz baja sin interrumpirla más que con algunas preguntas. Cuando ella concluyó me puso entre sus rodillas; me dejó admirar su bastón a mi gusto, mientras él acariciaba mis cabellos, y murmuró dos o tres veces:

—Es una infamia... ¡pobre Juanito!

La noche había cerrado muy oscura encapotándose el cielo de nubes, cuando pensó en retirarse, y Rosita se empeñó y obtuvo de él que le acompañásemos hasta su casa.

—Su merced se apoyará en mi hombro, y el niño irá alumbrando por delante.— le dijo mandándome en seguida que encendiera un farolillo de papel.

Tomamos así una desierta calle que cruzaba más arriba la nuestra, y caminamos gran trecho a la izquierda, entre cercas y tapias de huertas y sembrados, hasta llegar a una puerta muy espaciosa, abierta en un largo paredón, tras de una acequia, en cuyo puente esperaba un criado negro de gigantesca estatura.

Detúvose allí el caballero, y dándome una palmadita en la mejilla, dijo a mi madre:

—Hazle un buen mameluco y cómprale un muñeco para la fiesta de Todos los Santos: pero a condición de que aprenda la cartilla.

—Señor, —contestó ella—, el mameluco se hará y también el muñeco, que nadie ha de hacerlo mejor que yo. En cuanto a recomendarle la cartilla, vuestra merced ignora todavía que el niño sabe ya leer casi de corrido, en un libro muy gracioso que le ha regalado su buen maestro Fray Justo del Santísimo Sacramento.

—¡Oiga!, —repuso el noble anciano, —¿conque este perillán promete ser un hombre de provecho? Bien, hija mía; id con Dios, y no olvidéis que esta puerta nunca estará cerrada para vosotros,

Y dichas estas palabras se entró por la puerta bendita precedido por el criado que, entre tanto, había corrido a proveerse de una luz.

—¿Quién es? ¿por qué nos quiere así, y no huyes tú de él, madre, como de otros caballeros? —pregunté entonces a Rosita que, tomándome de la mano, procuraba ya volverse a pasos precipitados.

—Es, —me contestó, el padre de los desgraciados, el señor gobernador; y me dijo en seguida su nombre venerado hoy mismo a pesar del odio a la dominación española.

Era don Francisco de Viedma, que quiso fundar al morir, en aquella quinta, un asilo para los huérfanos.

El padre agustino Fray Justo, mi oficioso maestro de lectura, venía dos o tres veces por semana, con la capucha calada, los brazos cruzados sobre el pecho, ocultas las manos en las mangas del hábito, con pasos ligeros y silenciosos, como un fantasma; y se dejaba caer en la silla dispuesta siempre al lado de la mesa para recibirle.

Era el hombre más extraordinario que he conocido en mi vida, y fue por mucho tiempo un enigma impenetrable para mi inculto y grosero entendimiento. Alto, seco, amarillo, con ojos como ascuas, muy movibles en sus órbitas, —a primera vista daba miedo. Mirándolo con más espacio, sus nobles facciones muy regulares, su abultada y espaciosa frente coronada de canas prematuras, infundían respeto. Cuando se le oía hablar, cuando se podía penetrar algo de sus ideas y sentimientos, incomprensibles en aquella época para espíritus vulgares, se llegaba a amarle con veneración. Habitualmente melancólico y distraído, sabía mostrarse jovial con los humildes y tenía momentos de expansión, en los que reía a carcajadas como el tonto que se considera más dichoso en este valle de lágrimas.

Desplomado ya en su silla, extendía su larga y huesosa mano a Rosita, que se acercaba a estrecharla entre las suyas y a besarla (cuando él no lo estorbaba, lo que era raro) con cariño fraternal y sumisión religiosa. Hablaba después en voz baja con ella; se enderezaba; la capucha se le caía a las espaldas, y gritaba alegremente:

—¡Juanito, El Quijote! Vamos a reír, muchacho, de las aventuras del Caballero de la Triste Figura y de su escudero el gran gobernador de la Insula Barataria.

Hojeaba el libro que yo le presentaba, y decía cosas cuyo sentido no podía explicarme, como, por ejemplo:

En un lugar de la Mancha



¡Oh, la aventura maravillosa y sin par de los batanes! ¿Será esto lo que nos pasa con tantas cosas que se forja nuestra imaginación y tenemos por verdaderas en las espesas tinieblas, en el misterio que nos rodea? Y esta ínsula Barataria tan monótona y sumisa que llega a tener un buen gobernador por burla ¿no se diría que es imagen de todo un mundo secuestrado en provecho de lejanos señores? . . .

Su descarnado dedo señalaba una tras otra las palabras que yo leía en alta voz, deteniéndose en aquellas que tardaba en descifrar o no pronunciaba correctamente. Satisfecho de la lección, algunas veces, repetía las palabras que oí a don Francisco de Viedma:

—Será un hombre de provecho.

Pero se interrumpía al punto con una sonora carcajada, y continuaba:

¿Qué ha de ser, Dios mío? ¿qué puede ser aquí? ¿Cura? ¿Fraile? Sí, tu serás cura, Juanito; y harás bailar a los indios tambaleándose en las procesiones. Habrá misas cantadas, *alferazgos*, entierros y casa-

mientos; engordarás hasta llegar quién sabe a canónigo; tu pobre madre dejará a lo menos de encorvarse ante la almohadilla y el brasero, y . . . ¡vivirá!

Quedábase en seguida meditabundo, distraído, mirando sin ver los ladrillos del pavimento o las negras vigas de la techumbre; mientras que Rosita, estremecida antes más de una vez al oír sus discursos, absorta ahora igualmente en sus pensamientos, fingía ocuparse tan sólo de su labor, o de endulzar para él una bebida refrigerante de naranja o piña, que de antemano estaba dispuesta en un pequeño cántaro de olorosa arcilla; y mientras que yo continuaba la lectura, sin que ninguno de los dos celebrase entonces la inmortal novela de Cervantes.

La voz de Rosita, o simplemente el ruido de sus pasos, cuando se acercaba a ofrecerle la bebida, en ancho vaso de cristal adornado de flores, ejercía sobre el Padre una fascinación irresistible. Volvía como de un penoso sueño, iluminándose su amarillo semblante de inefable sonrisa; y procuraba al momento disipar cualquier impresión dolorosa o desagradable que pudiera dejarnos al partir. Hablaba a Rosita de sus labores; de una misteriosa alcancía que yo la ví una vez ocultar cuidadosamente en el fondo del arca; me hacía barcos y globos de papel, o, plegando un pedazo de éste de una manera ingeniosa, sacaba de un solo tijeretazo una cruz y todos los instrumentos de la pasión del Salvador.

Un día quiso evocar recuerdos de un tiempo que debió ser mejor sin duda; pero obtuvo un resultado enteramente contrario del que se proponía.

—¿Sabes, Juanito, —comenzó a decir, —que tu madre ha sido mi hermana? Y dirigiéndose a ella, prosiguió: ¿no recuerdas que tú aprendiste a leer más pronto que este rapazuelo?

¿Y cómo yo pudiera haberlo olvidado? Sabes tú . . . Vuestra Paternidad no ignora, —balbuceó mi madre, —que en aquel tiempo pude haber creído en la felicidad que sólo se encuentra en el cielo.

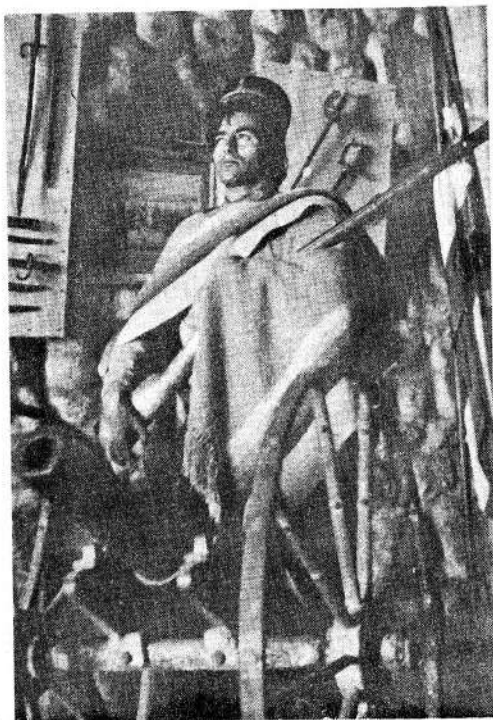
Y callaron entre ambos, no sin que llegase a mi oído un suspiro lastimero de Fray Justo.

Muchos años después comprendí el inmenso dolor que debieron sufrir entre ambos. Un día oí en Lima, al admirable poeta Olmedo, citar en conversación una sentencia que decía encontrarse en un verso del *Infierno* de Dante: "no hay mayor tormento que acordarse del tiempo feliz en la miseria", y el recuerdo de aquella escena, que me conmovió de niño, oprimió mi corazón bajo la casaca de oficial de Granaderos a Caballo, de Buenos Aires.

Otro amigo fiel, más asiduo, que nos visitaba todos los días, en las horas que le permitía su trabajo, era el maestro cerrajero y herrador Alejo, pariente yo no sé en qué grado de mi madre. Cobrizo, de más que mediana estatura, fornido, de cabeza al parecer pequeña enclavada en un cuello de toro; ancho de pechos y un tanto cargado de espaldas, con manos y pies descomunales, parecía la personificación de la fuerza, y la tenía realmente proverbial en la villa. Pero su semblante, de ordinario tranquilo, sus ojos de ingenuo y franco mirar, revelaban un alma naturalmente bondadosa, a no ser que los animase la cólera, en cuyo caso tomaban una expresión bestial, espantosa.

Su traje semejante al de la generalidad de los mestizos, estaba mejor cuidado y era de telas menos groseras. Usaba sombrero de copa redonda y anchas alas, chaqueta de pana enteramente abierta, mostrando la camisa de tocuyo del país nunca abrochada al cuello, como si éste no lo consintiese; calzón de cordellate, sujeto por faja de lana colorada con largos flecos; gruesos zapatos de los llamados rusos, que parecían incomodarle siempre. Hablaba castellano sin estropearlo demasiado; pero prefería el quichua siempre que lo hablase también su interlocutor o fuese éste alguno de sus iguales. Llamaba "la niña" a Rosita y la adoraba como a una santa. Su condescendencia conmigo llegaba a irritar en ocasiones hasta a esa santa, a mi cariñosa madre. Muchas veces le dijo a ella:

Cobrizo de más que mediana estatura



—¡Qué hermosa eres, niña mía! Si quieres hacerte retratar harían un cuadro como el de tu divina Pastora.

Y hablando de mí agregaba:

—Déjele en paz. ¡Qué corra por los campos de Dios! ¡que brinque y grite y se suba a los árboles! Yo no sé cómo tú misma no le acompañas en sus juegos, cuando yo más viejo que tú, le enseño travesuras y las hago con él.

Si oía cantar a Rosita, se quedaba estático, abriendo la boca, como acostumbran todas las gentes sencillas cuando concentran su atención en alguna cosa. Mil veces se hizo repetir los versos de la despedida del Inca o de algún fragmento del Ollantay sin conseguir nunca retenerlos por completo en la memoria. Confesaba humildemente su torpeza. No se obstinaba en sostener sus juicios u opiniones, cuando alguna persona querida los refutaba con calma y dulzura, y comprendiese o no los razonamientos contrarios, parecía quedarse convencido, diciendo: "bueno . . . ¡ahí está!" Todo esto no quiere decir, empero, que dejase de tener, si así convenía a sus intereses, la astucia y socarronería que suelen distinguir en alto grado hasta a los indígenas embrutecidos.

Mi madre que no quería que yo saliese, ni me ocupaba en ningún mandado me permitía a veces pasearme con él. Una tarde me llevó a los toros del Patrono San Sebastián. Terminado el espectáculo, que entonces me divirtió y que después me ha parecido grotesco y repugnante por demás, subimos la suave pendiente del cerrito que se eleva sobre la plaza de aquel nombre. Me compró un cartucho de confites en las tolдерías de refrescos que allí se ponían, y me condujo después algunos pasos más arriba, donde me señaló una planta espinosa, diciéndome estas palabras misteriosas:

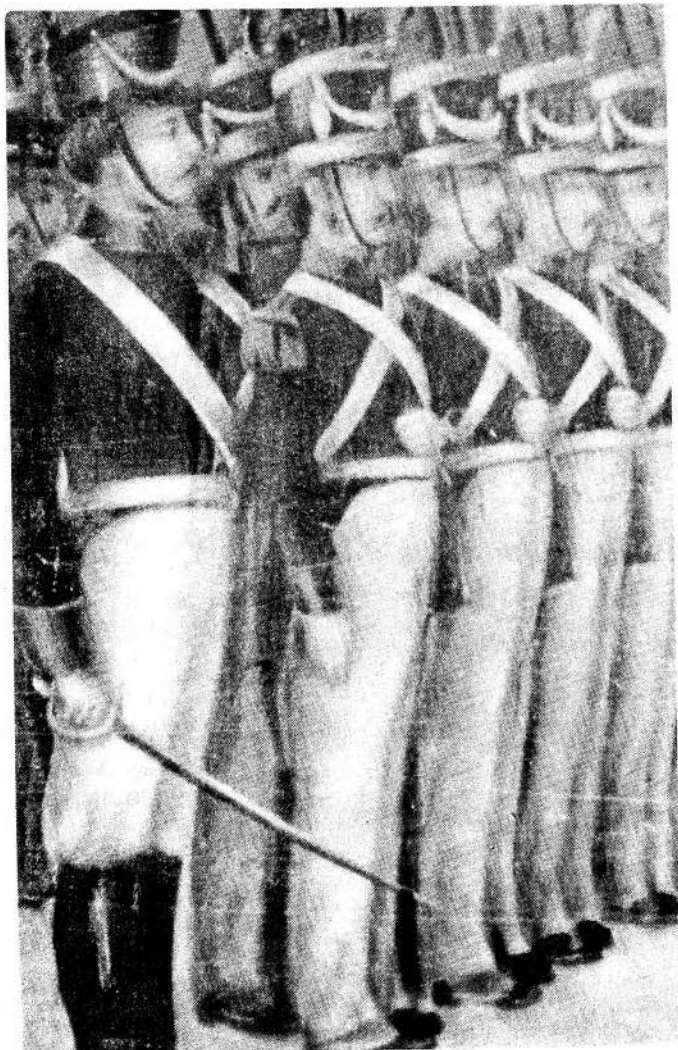
—Allí pusieron su brazo derecho. La abuela lo vió sobre un palo y se quedó desmayada. Lo quería mucho; por eso me hizo poner su nombre.

Pero, al ver el asombro con que yo lo miraba, creyó que había alguna torpeza, y tomándome de la mano, para alejarse precipitadamente conmigo, añadió:

—No le cuentes esto que te he dicho a la niña Rosita, ni me preguntes ya nada porque sólo he querido asustarte.

Algunas infelices mujeres vestidas de tosca bayeta del país, descalzas y desgredadas, venían, por último, a ayudar a Rosita en alguna labor sencilla o el cuidado de la casa, y nunca salían de ésta sin ben-

decir a "la niña", que era decían, tan bella y buena como la santa limeña cuyo nombre llevaba. Sólo recuerdo yo el de una de ellas: María Francisca. Más tarde comprendí que, pobres como éramos viviendo del trabajo diario de mi madre, enseñados a leer por oficioso maestro podíamos considerarnos, respecto a las comodidades materiales y al cultivo de la inteligencia, mil veces más afortunados que la gran masa del pueblo, compuesta de indios y mestizos. Los únicos felices, a su manera, debieron ser los españoles y algunos criollos, que se contentaban con vegetar en la indolencia, durante "los buenos tiempos del rey nuestro señor".



CONTROL DE LECTURA

CAPITULOS DEL I AL IX

- ¿Qué visitas recibía Rosita frecuentemente?
- ¿Quién era el maestro de Juanito?
- ¿Qué dice la carta que recibe Fray Justo?
- ¿Qué encuentran Juanito y el Overo detrás del cuadro de la Divina Pastora?
- ¿Por qué decide el Overo que Juanito sea el capitán?
- ¿Quiénes encabezan el alzamiento?
- ¿Quién era y qué hizo Alejo Calatayud?
- ¿Cuáles son las causas mediatas y cuáles las inmediatas del alzamiento?
- ¿Qué propone el Padre Arredondo a Rosita?
- ¿Por qué muere Rosita?
- ¿Quiénes componen la familia Márquez y Altamira?
- ¿Cómo consigue Don Fernando el título de nobleza?
- ¿Qué cuenta Alejo de los patriotas?
- ¿Por qué castigan a Juanito?
- ¿Quién trata bien a Juanito en casa de Doña Teresa?
- ¿Quiénes visitan a Doña Teresa?
- ¿De qué habla Juanito con Fray Justo en las clases de los jueves?
- ¿Qué sucedió en Huaqui el 21 de Junio de 1811?

CAPITULOS DEL X AL XVIII

- ¿Quiénes viven en "Las Higueras"?
- ¿Por qué Pancho manda a Juanito a los altos?
- ¿Cómo mueren los arrendatarios de "Las Higueras"?
- ¿Quién vence en la batalla de Amiraya?

¿Qué promete Doña Teresa a Juanito?
 ¿Por qué rechaza Goyeneche los manjares enviados por Doña Teresa?
 ¿Qué sucesos históricos impiden que Juanito viaje a Sucre?
 ¿Quiénes se encuentran en la celda de Fray Justo y qué comentan?
 ¿Por qué el Overo no va a visitar a Juanito?
 ¿Qué hacen los patriotas en el taller de Alejo?
 ¿Qué muestran a la abuela Alejo y Dionisio?
 ¿Qué ofrece Juanito a la abuela y su familia?
 ¿Cómo estaba formado el ejército de niños?
 ¿Cómo recibe Doña Teresa a Agustín luego del desfile de los niños y cómo el Gringo a su hijo?
 ¿Qué hacía Juanito en los meses de marzo y abril?
 ¿Por qué castiga el Padre Arredondo a Juanito?
 ¿Por qué Goyeneche no quiere abandonar Cochabamba?
 ¿Qué hace Esteban Arze después de la derrota?

CAPITULOS DEL XIX AL XXVII

¿Por qué renuncian los rebeldes al saqueo de las casas de los chapetones?
 ¿Por qué Juanito se va a la casa de la abuela?
 ¿Quién comanda a las mujeres en el alzamiento del 27 de mayo?
 ¿Cómo convence Fray Justo a la multitud para que no lleven a la Virgen?
 ¿Cómo es herido Fray Justo?
 ¿Qué hace el ejército de Goyeneche en Cochabamba luego de la victoria?
 ¿Qué parentesco unía a Doña Teresa con Fray Justo?

¿A quiénes se refiere el título del Capítulo XXII: el lobo, la zorra y el papagayo?
 ¿Cómo es apresado y cómo muere Mario Antezana?
 ¿Por qué el pueblo celebra tristemente la fiesta de Corpus Cristi?
 ¿Qué legado deja Fray Justo para Juanito?
 ¿Cuál es la descripción que Carmencita hace de Cañete?
 ¿Quién era Pedro de Alcántara y Altamira?
 ¿Cuál es el destino que fija Don Pedro para cada uno de sus hijos y cuál el que la vida les depara?
 ¿Cómo encuentra Juanito a Luisito?
 ¿Por qué escapa Juanito de la casa de Doña Teresa?
 ¿Cómo encuentra Juanito a su padre?
 ¿Quién quiere rescatar la cabeza del gobernador Antezana?

VOCABULARIO



Observa la formación de las siguientes palabras:

Hepático: lo concerniente o relativo al hígado

Hepat(o): hígado

Ico(a): relativo a

Nefrocele: Hernia de los riñones

Nefr(o): Nefria: riñón

Cele: hernia, tumor

Gastromalacia: enfermedad por reblandecimiento del estómago

Gastr(o); Gastero: estómago Malacia: reblandecimiento

Enterolisis: liberación quirúrgica del intestino y de sus adherencias

Enter(o): intestino

Lisis: disolución

Cardiectasia: dilatación total o parcial del corazón

Cardio(a): corazón

Ectasis: dilatación

Neumococo: microbio que causa la neumonía

Neumo: pulmón

Coco: grano

Flebonarcosis: anestesia por inyección intravenosa

Fleb(o): vena

Narcosis: adormecimiento

Sarcoblasto: célula primitiva, origen de un elemento muscular

Sarc(o): carne

Blastos: germen

Neurorrafia: sutura de un nervio seccionado

Neur(o): nervio

Rafe: sutura

Miobradia: lentitud de reacción muscular al estímulo eléctrico

Mio(a): músculo

Bradis: lento

Osteosclerosis: endurecimiento anormal de los huesos

Oste(o): hueso

Sclerosis: endurecimiento

Hemodinámica: teoría mecánica de la circulación de la sangre

Hemo(a); Hemato: sangre

Dinamis: fuerza

Citocromía: procedimiento autotípico para obtener impresiones en cuatro colores

Cito: célula

Cromos: color

Histonomía: conjunto de leyes que rigen el desarrollo de los tejidos orgánicos.

Histo(io) tejido

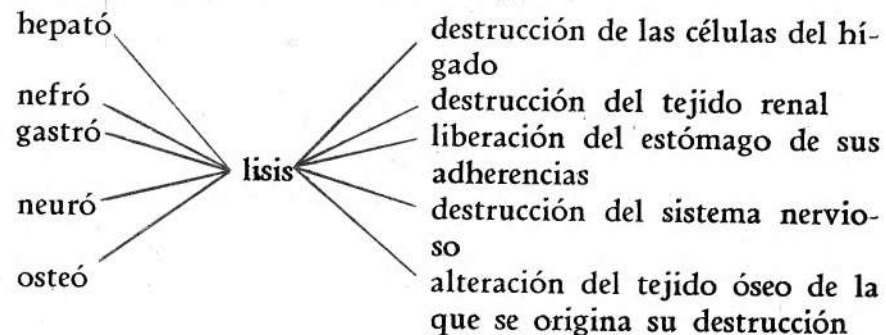
Nomos: ley

Urolito: cálculo en la orina

Uro: orina

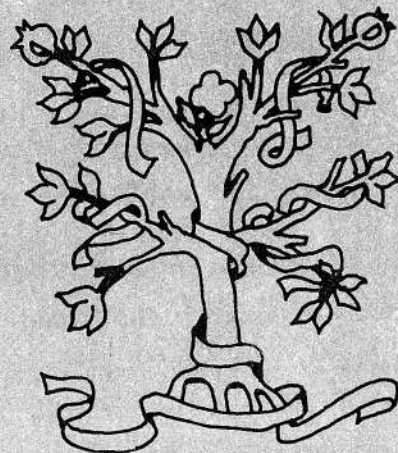
Litos: piedra

Observa cómo diversos formantes básicos pueden estar combinados con un mismo sufijo:



Practica en las fichas de trabajo V-6 a V-10.

INFORMACION GRAMATICAL



CONSTRUCCIONES CON ORACIONES DEPENDIENTES

Consideremos ahora otro grupo de oraciones dependientes. Estas oraciones cumplen en la oración compuesta la función que el *complemento circunstancial* en la oración simple, es decir indican la circunstancia en que se realiza la oración principal. Agruparemos estas construcciones bajo el nombre de *oraciones dependientes circunstanciales* y para un mejor tratamiento las dividiremos en dos clases.

Descriptivas: las que describen:

- tiempo
- lugar
- modo
- comparación

Causativas: las que guardan relación "causa - efecto".

- causales
- condicionales
- concesivas
- consecutivas
- finales

En esta unidad y las siguientes de este libro vamos a examinar el grupo de las descriptivas, o sea las oraciones dependientes circunstanciales temporales, locales, modales y comparativas.

Oraciones dependientes circunstanciales de tiempo.

Considera las siguientes *oraciones simples*:

1. Alberto trabajó ayer
2. No lo he visto desde entonces

Observa, a continuación, las siguientes construcciones con oraciones dependientes:

3. Alberto trabaja cuando tiene necesidad
4. No lo he visto desde que se fue.

Las partes subrayadas de las cuatro oraciones son complementos circunstanciales de tiempo, sin embargo es importante mencionar la siguiente distinción:

En las oraciones 1. y 2. la función de complemento circunstancial es desempeñada por simples adverbios. Estos complementos tienen el fin de concretar las circunstancias de tiempo en que se desarrolla el verbo de la oración simple. En cambio en las oraciones 3. y 4. la función de complemento circunstancial es asumida por oraciones dependientes y éstas tienen como objeto especificar las circunstancias temporales en que tiene lugar la oración principal.

Indiquemos, en forma adicional, que con frecuencia este tipo de oraciones dependientes ocurre en primer lugar alterando el orden regular. Modifiquemos el orden regular de 3. y 4.

5. *Cuando tiene necesidad*, Alberto trabaja.
6. *Desde que se fue*, no lo he visto.

Diversa relación temporal

La relación temporal entre el hecho de la oración principal y el de la oración dependiente tiene varios matices o grados, observa:

7. Apenas le avisé, Rosita se puso en camino (Inmediatez)
8. Debes explicarme antes de que te vayas (Anterioridad)
9. Después que terminó de hablar, todos estaban confundidos (Posterioridad)
10. Siempre que llegues a la ciudad, avísanos (Reiteración)
11. Hizo la señal convenida en cuanto me vio (Simultaneidad)
12. Présteme atención cuando les esté mirando (Duración)

NEXOS

Los nexos, con doble subrayado arriba, son muy variados y no suelen especificar exclusivamente un determinado grado de relación temporal. El nexo *cuando* es prácticamente un comodín y puede reemplazar a la mayoría de los nexos en las oraciones 7. a 12. A continuación te ofrecemos una lista de los nexos más comunes en este tipo de construcciones:

Nexos simples: cuando, mientras, según, como, apenas, cuanto, entretanto, etc.

Nexos compuestos: en tanto, entre tanto, siempre que, no bien, tan pronto como, según que, luego como, a medida que, en tanto que, desde que, primero que, hasta que, antes (de) que, después (de) que, a tiempo que, ya que, al paso que, al punto que, mientras (tanto) que, así que, así como, luego que,

aún apenas, aún no, para cuando, desde cuando, por cuanto, sin que, de que, etc.

GIROS TEMPORALES

Ciertas formas verbales pueden asumir la función de complementos circunstanciales. Examinemos algunos casos:

1. Infinitivo

El *infinitivo* precedido de expresiones como: al, en, hasta, antes de, antes que, al tiempo de, etc., suele cumplir con la función de complemento circunstancial de tiempo. Veamos:

13. *Al sentir el temblor*, salimos apresuradamente.

14. *Antes de viajar*, quiero dejar todo aclarado.

2. Participio

El *participio* a veces precedido por expresiones como: después de, una vez, etc., igualmente puede desempeñar la función de complemento circunstancial de tiempo. Observemos:

15. *Después de terminada la tarea*, se puso a escuchar música.

16. *Clausurado el lugar*, se fue de viaje.

3. Gerundio

El *gerundio*, ya sea en forma simple o compuesta, puede también asumir la función de complemento circunstancial de tiempo. Ejemplifiquemos:

17. *Abriendo su libro*, se quedaba mirando el índice por varios minutos.

18. *Habiendo convocado a los trabajadores*, les iba asignando tareas a cada uno.

Cualquiera de estos giros temporales puede transformarse a oración dependiente con la misma función circunstan-

cial. Asimismo, el proceso inverso es generalmente posible. Re-elaboremos, a continuación, las oraciones 13. a 18. transformando el *infinitivo*, *participio* o *gerundio* en oración dependiente con función de complemento circunstancial de tiempo.

Una posibilidad es la siguiente:

19. *No bien sentimos el temblor*, salimos apresuradamente.
20. *Antes de que yo viaje*, quiero dejar todo aclarado.
21. *Después que terminó su tarea*, se puso a escuchar música.
22. *Tan pronto como clausuró el lugar*, se fue de viaje.
23. *Luego que abría su libro*, se quedaba mirando el índice por varios minutos.
24. *Así que hubo convocado a los trabajadores*, les iba asignando tareas a cada uno.

Prosigue ahora tu trabajo con las fichas G-8 a G-12.

APLICACION ESTILISTICA

Comparemos las oraciones a. con las oraciones b.:

- 1a. *Cuando llegamos a nuestra casita*, encontramos todo el claro delante de ella ocupado por los caballos.
- 1b. *En ese momento* encontramos todo el claro delante de ella ocupado por los caballos.
- 2a. *Así que llegamos a la puerta de la antesala*, el señor edecán nos dijo que entregásemos esas cosas al mayordomo.
- 2b. Entonces el señor nos dijo que entregásemos esas cosas al mayordomo.

La comparación de estas oraciones nos lleva a las siguientes conclusiones:

Oraciones compuestas como 1a. y 2a. permiten una expresión más rica en detalles pero ocasionan mayor complejidad sintáctica.

Por el contrario, las oraciones simples como 1b. y 2b. restringen los detalles pero posibilitan construcciones más simples.

	ORACION COMPUESTA	ORACION SIMPLE
PRECISION	mayor	menor
SIMPLICIDAD	menor	mayor

Esta relación inversa de mayor precisión a menor simplicidad y de menor precisión a mayor simplicidad nos da la alternativa de escribir en "estilo ampuloso" o en "estilo cortado". El estilo ampuloso nos permite dar muchos datos y ser muy precisos en la expresión. El estilo cortado, en cambio, pasa por alto muchos detalles, bien porque el autor no los considera importantes, bien porque los deje intencionalmente librados a la imaginación del lector.

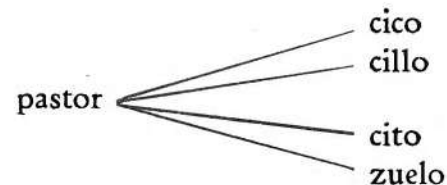
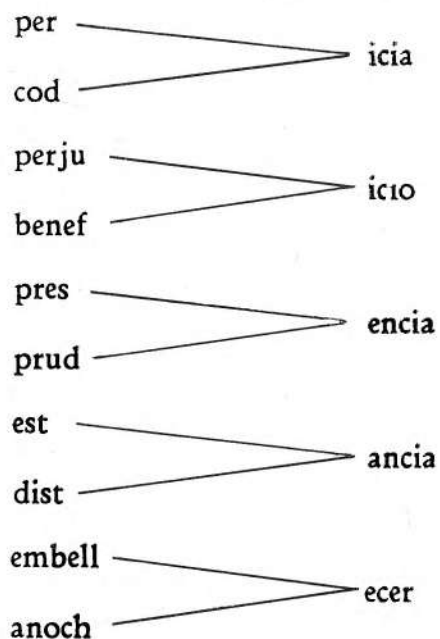
Trabaja en las fichas G-13 y G-14.

ORTOGRAFIA



ORTOGRAFIA SISTEMATICA

Observa los sufijos de las siguientes palabras:



Practica llenando las fichas de trabajo O-7 a O-9.

ORTOGRAFIA ASISTEMATICA

A. Observa las siguientes oraciones:

- Gritamos con más ganas no bien los vimos a la luz de la luna.
- Las tropas y la multitud de curiosos formaban cola de más de tres cuerdas cuando el general llegó a la esquina del Barrio Fuerte.
- Los oficiales fueron arrojando en el aire los petardos apenas entramos en la calle.
- No le fue difícil adivinar al autor cuando mi padre supo lo ocurrido.

B. Observa qué ocurre ortográficamente cuando se traslada la oración dependiente temporal:

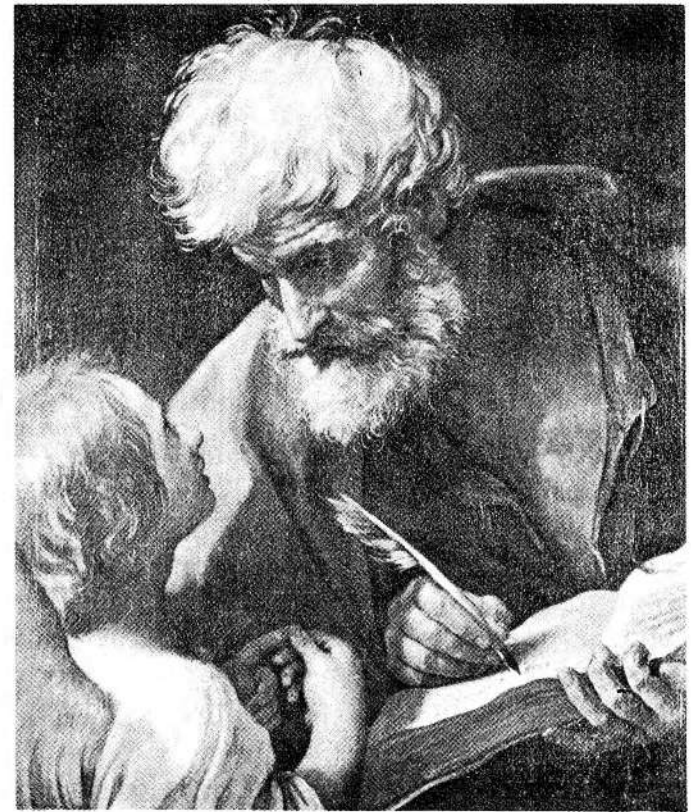
- No bien los vimos a la luz de la luna, gritamos con más ganas.
- Cuando el general llegó a la esquina del Barrio Fuerte, las tropas y la multitud de curiosos formaban cola de más de tres cuerdas.
- Apenas entramos en la calle, los oficiales fueron arrojando en el aire los petardos.

- Cuando mi padre supo lo ocurrido, no le fue difícil adivinar al autor.

C. Como puedes comprobar, cuando se invierte el orden regular de la oración dependiente —a semejanza de los ejemplos indicados arriba— debe ponerse una coma al final de la oración dependiente.

Sin embargo, la Gramática de la Real Academia Española prescribe que “en las transposiciones cortas y muy perceptibles no se ha de poner esta señal”, es decir: la coma.

Ver fichas de trabajo: O-10 a O-12.



INVITACION A LA ESCRITURA

¿Te has preguntado alguna vez cuántas veces hablas durante un solo día? Seguramente no. Pero si marcaras una línea pequeñita por cada palabra que pronuncias, la reunión de estas líneas daría fácilmente la vuelta al mundo. Tenemos que hablar tanto durante toda nuestra vida que lo mejor que podemos hacer es tratar siempre de mejorar nuestro lenguaje.

Cuando hablamos, muchos errores pasan inadvertidos; pero cuando escribimos no sucede lo mismo: el error queda fijado y permanece en el papel durante mucho tiempo. Por eso, para evitar errores, es importante trabajar con el mayor cuidado cuando escribimos.

Los errores pueden ser formales y conceptuales.

- Son errores formales aquellos que se refieren a la *expresión*. Los errores formales suelen ser ocasionados por:
 - El desconocimiento del significado de las distintas palabras utilizadas.
 - Las dificultades ortográficas (acentuación, grafemática, puntuación).
 - Una equivocada construcción sintáctica.
 - El desconocimiento de algunos recursos prácticos y técnicos que ayudan en la organización de un trabajo.

El mejor conocimiento del lenguaje permite superar errores formales. En este volumen encontrarás secciones dedicadas al vocabulario, la ortografía y la gramática. No se debe olvidar que los errores formales frecuentemente son causa de errores conceptuales; por el contrario, una clara y adecuada ordenación del trabajo permite detectar fácilmente errores que están relacionados con las ideas.

- Son errores conceptuales aquellos que se refieren al *contenido*. Para evitar los errores conceptuales es necesario proceder con cierta metodología (*).

(*) Id. pág. 49.

ANÁLISIS LITERARIO



GUÍA DE TRABAJO

JUAN DE LA ROSA

Con los elementos de juicio que ya tienes, puedes resolver acertadamente los diversos aspectos que te proponemos en la siguiente *guía de trabajo*.

A. Asunto

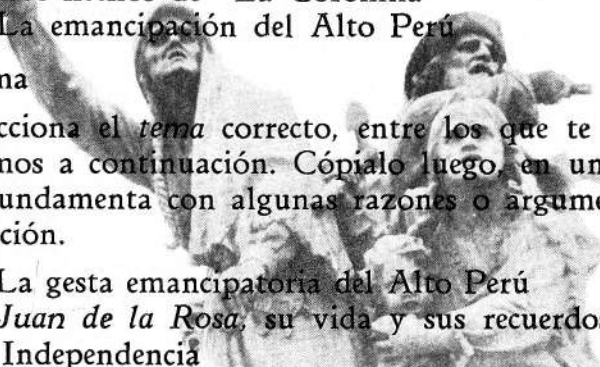
Copia en una ficha el *asunto* que consideras corresponde a la novela que estamos estudiando.

1. Los alzamientos indígenas
2. Los hechos de "La Coronilla"
3. La emancipación del Alto Perú

B. Tema

Selecciona el *tema* correcto, entre los que te proponemos a continuación. Cópialo luego, en una ficha, y fundamenta con algunas razones o argumentos tu elección.

1. La gesta emancipatoria del Alto Perú
2. Juan de la Rosa, su vida y sus recuerdos de La Independencia



3. La heroica acción de "La Coronilla"
4. Patriotas y realistas

C. Argumento

Escribe el argumento de *Juan de la Rosa*.

D. Resumen

Resume algunos o todos los capítulos de la novela, según lo determine tu profesor.

E. Estructura formal

Determina cuál es la estructura formal de *Juan de la Rosa*.

F. Plan de la obra

¿Cómo está organizada la trama?

¿Qué se puede decir acerca del paralelismo de la trama?

¿De qué modo se conectan las dos tramas; a través de qué?

¿Cuál de las dos tramas es más amplia?

¿Cuál es la presentación, cuál el nudo, cuál el desenlace de cada una?

¿Cuál es el conflicto principal de cada una de las tramas?

¿Cuál es el clímax de cada una de las tramas?

¿Cuál sería el gráfico de las dos tramas?

¿Hay algunas subtramas? ¿cuáles son?

¿Qué conflictos internos y externos se dan en la obra?

¿Cómo es la estructura de la trama?

¿La narración es en primera, segunda o tercera persona?

G. Aspecto estructural dominante

¿La obra es de acción, de personajes o de espacio?

Hay dos acciones: ¿En cuál de ellas hay expectativa, en cuál no hay expectativa?

¿Cuál es el protagonista?

¿Cuáles son los personajes más importantes?

¿Cuáles son los personajes secundarios?

Selecciona los personajes según la siguiente clasificación:

1. Reales o históricos

- a. Realistas
 - Buenos
 - Malos
- b. Patriotas
 - Buenos
 - Malos

2. Ficticios o creados

- a. Realistas
 - Buenos
 - Malos
- b. Patriotas
 - Buenos
 - Malos

¿Cuál es el espacio en el que se desarrollan las acciones?

¿Cómo es? ¿Cómo lo ve el protagonista?

H. Estudio de los personajes

Haz un trabajo sobre uno de los siguientes temas:

1. Juanito
2. Fray Justo y el Padre Arredondo
3. Rosita y Doña Teresa
4. Alejo y los Nina
5. Goyeneche y Mariano Antezana
6. Burgulla, Imas y Cañete
7. Los niños de la villa de Oropesa.

I. Análisis de los problemas

Realiza un trabajo sobre uno de los siguientes temas:

1. Características de la familia chapetona y de la familia patriota.
2. El papel de la religión y de la Iglesia en la novela.
3. El concepto de patria en *Juan de la Rosa*.
4. Características de la dominación española.
5. Papel del pueblo en la Guerra de la Independencia.
6. Las costumbres de la época.
7. Ideología de la revolución emancipatoria.
8. Los conflictos de clase.
9. Relación entre autor, narrador y protagonista.
10. Enigma y reconocimientos en la vida de Juanito.
11. Importancia de la educación en *Juan de la Rosa*.

J. Valorización

1. Opiniones ajenas.

Elabora fichas valorativas basándote en la siguiente bibliografía:

Historia de la literatura boliviana, Enrique Finot, 2da. ed., Ed. Gisbert, La Paz, 1955.

La novela en Bolivia, Augusto Guzmán, Ed. Juventud, La Paz, 1955.

Nataniel Aguirre, Porfirio Díaz Machicao, Ed. Los Amigos del Libro, 2da. ed., Cochabamba - Bolivia, 1972.

Interpretación y análisis de Juan de la Rosa, Walter Navia, UMSA La Paz, 1966.

2. Emite tu opinión sobre la novela en una ficha de trabajo.

K. Investigaciones específicas

Elige uno de los siguientes temas de investigación:

1. Los alzamientos indígenas

- a. Túpac Amaru
- b. Túpac Katari y Bartolina Sisa
- c. Alejo Calatayud

2. Los alzamientos en las ciudades

- a. 25 de mayo de 1809 (Sucre)
- b. 16 de julio de 1809 (La Paz)
- c. 24 de septiembre de 1809 (Cochabamba)

L. Autor

Elabora la biografía y la bibliografía del autor basándote en los siguientes libros:

Nataniel Aguirre, Porfirio Díaz Machicao, Ed. Los Amigos del Libro, 2da. ed., Cochabamba - Bolivia, 1972.

Diccionario de la literatura latinoamericana. Bolivia, Unión Panamericana, Washington D. C.

M. Localización espacio temporal

Ubica a la novela *Juan de la Rosa* en los cuatro aspectos que se enuncian a continuación:

1. La novela histórica

Puedes basarte en la sección *Información Literaria*.

2. El romanticismo

Puedes basarte en alguna buena enciclopedia o diccionario de literatura. Nosotros te damos una posibilidad:

Diccionario literario, Gonzáles Porto Bompiani, Ed. Montaner y Simón S. A., Barcelona

3. La novela en Bolivia

Consulta los siguientes libros:

La novela en Bolivia, Augusto Guzmán, Ed. Juventud, La Paz, 1955.

Diccionario de literatura latinoamericana. Bolivia, Unión Panamericana, Washington D. C.

4. El contexto histórico de la época

Puedes consultar las siguientes obras:

La dramática insurgencia de Bolivia. Charles Arnade, Ed. Juventud 2da. ed. La Paz, 1972.

Ultimos días coloniales en el Alto Perú. Gabriel René-Moreno.

Diario de un soldado de la Independencia. Tambor Mayor Vargas USFX XVI y XVII Sucre 1950, 1952.

ACTIVIDADES.

1. Invitar a un historiador o profesor de historia para que dicte una charla sobre la fundación de la República o el papel de los indígenas en la Guerra de la Independencia.
2. Realizar un debate sobre pasado, presente y futuro de la nueva nación.
3. Hacer un periódico mural sobre la participación de la mujer en la guerra de la independencia.
4. Realizar un debate sobre el tema: el mensaje de la novela *Juan de la Rosa*.



NATANIEL AGUIRRE

INFORMACION LITERARIA



LA NOVELA HISTORICA

Surge en Europa a principios del siglo XIX. La ilustración, el Enciclopedismo y la Revolución Francesa favorecen su aparición y desarrollo. También cabe señalar la influencia que ejerció la filosofía hegeliana sobre el pensamiento de la época.

La novela histórica es heredera de la novela social y realista del siglo XVIII. Pero su antecedente inmediato es la corriente romántica. Por esta razón se la suele clasificar dentro de esta corriente literaria aunque se pueden establecer notables diferencias.

Son características de la novela histórica:

1. La representación artísticamente fiel de un periodo histórico concreto.
2. La singularidad de los personajes que está condicionada por su época.
3. La extensa descripción de las costumbres y de las circunstancias que rodean los acontecimientos.
4. El carácter dramático de la acción, y, como consecuencia, un mayor diálogo en la novela.

En Europa se advierte además:

1. La esperanza de un renacimiento nacional que se nutre parcialmente en la resurrección de la pasada grandeza (Alemania).
2. El legitimismo que intenta justificar la monarquía y anular la Revolución Francesa. De ese modo, nace un pseudohistoricismo, una ideología de la inmovilidad, del retorno a la Edad Media que tiene repercusión en la literatura (Francia).

En América la novela histórica:

1. Es una prolongación de la corriente iniciada en Europa.
2. Carece, generalmente, de documentación y no tiene la perspectiva histórica adecuada.
3. Se encuentra enraizada más en la corriente romántica que en la corriente realista.
4. A veces plantea en el tema conflictos raciales.

El representante más notable de la novela histórica es el inglés *Walter Scott* (1771-1832), autor de poemas, baladas y novelas.

Entre sus muchas obras citaremos: *La dama del Lago*, *Marmión*, *Ivanhoe*, *El talismán*, *Quintín Durward*, *Las aventuras de Nigel*, *Woodstock*, *Waverley*, *El anticuario*, *Rob-Roy*, *La novia de Lamermoor*, *El pirata*, etc.

Scott se caracteriza por la construcción de las novelas alrededor de un personaje mediocre, lo cual manifiesta una renuncia al romanticismo.

Es característica, en su obra, la representación de tipos histórico-sociales.

Nunca muestra cómo surge una gran figura histórica sino que la muestra ya concluida. Jamás moderniza la psicología de sus personajes.

Otros autores que escribieron también novelas históricas son:

Alejandro Pushkin, poeta ruso (1799-1837). Sus dos novelas históricas más importantes son: *La hija del capitán* y *El moro de Pedro el Grande*.

Leon Tolstoi, novelista ruso (1828-1910) escribió *Guerra y paz*, obra monumental que ha sido considerada "la más vasta epopeya de nuestro tiempo" (Romain Rolland).

Alejandro Manzoni (1785-1873) novelista italiano autor de *Los novios*.

James Fenimore Cooper, norteamericano (1779-1841), escribió: *Los pioneros*, *El último mohicano*, *El jefe*, etc.

En América la novela histórica surgió algo más tarde. Muy influida por la novela europea, se inspira en el pasado indígena o colonial de nuestro continente. Algunos representantes de la novela histórica en América son:

Manuel Jesús Galván (1834-1910), nació en Santo Domingo y escribió *Enriquillo* obra notable en el género.

Santiago Vaca Guzmán, boliviano, autor de *Su Excelencia y su Ilustrísima*, novela ambientada en el siglo XVI en el Paraguay.

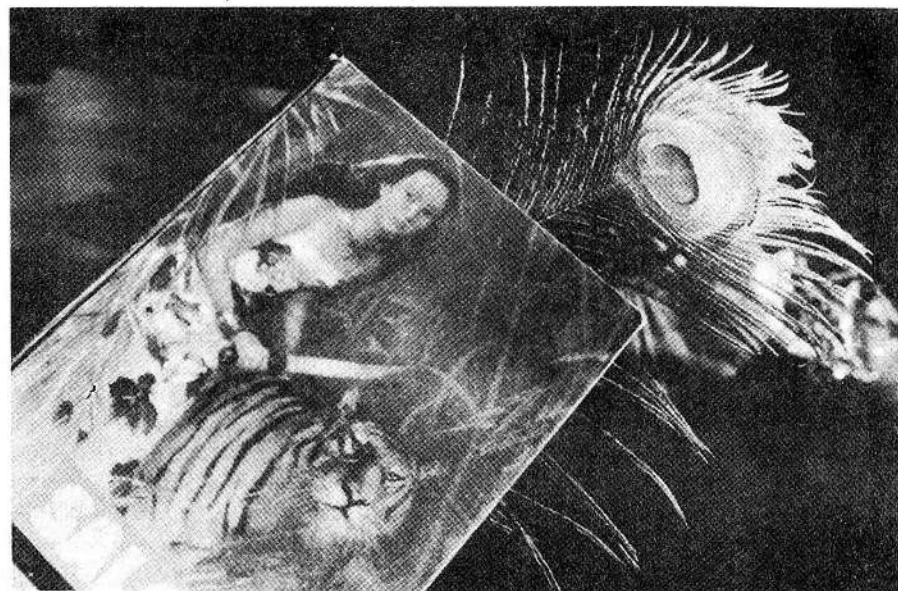
Nataniel Aguirre (1843-1888), boliviano, cuya novela histórica *Juan de la Rosa* es el tema de la presente unidad.



UNIDAD 3

ESQUEMA

- I. Texto Base: **Los venenos** de Julio Cortázar
- II. Vocabulario.
- III. Información Gramatical.
- IV. Ortografía.
- V. Invitación a la Escritura.
- VI. Análisis Literario.
- VII. Texto Base: **El Diario de Mafalda** de Gastón Suárez.
- VIII. Información Literaria.



LOS VENENOS

JULIO CORTAZAR

El sábado llegó tío Carlos a mediodía con la máquina de matar hormigas. El día antes había dicho en la mesa que iba a traerla, y mi hermana y yo esperábamos la máquina imaginando que era enorme, que era terrible. Conocíamos bien las hormigas de Banfield, las hormigas negras que se van comiendo todo, hacen los hormigueros en la tierra, en los zócalos, o en ese pedazo misterioso donde una casa se hunde en el suelo, allí hacen agujeros disimulados pero no pueden esconder su fila negra que va y viene trayendo pedacitos de hojas y los pedacitos de hojas eran las plantas del jardín, por eso mamá y tío Carlos se habían decidido a comprar la máquina para acabar con todas las hormigas.

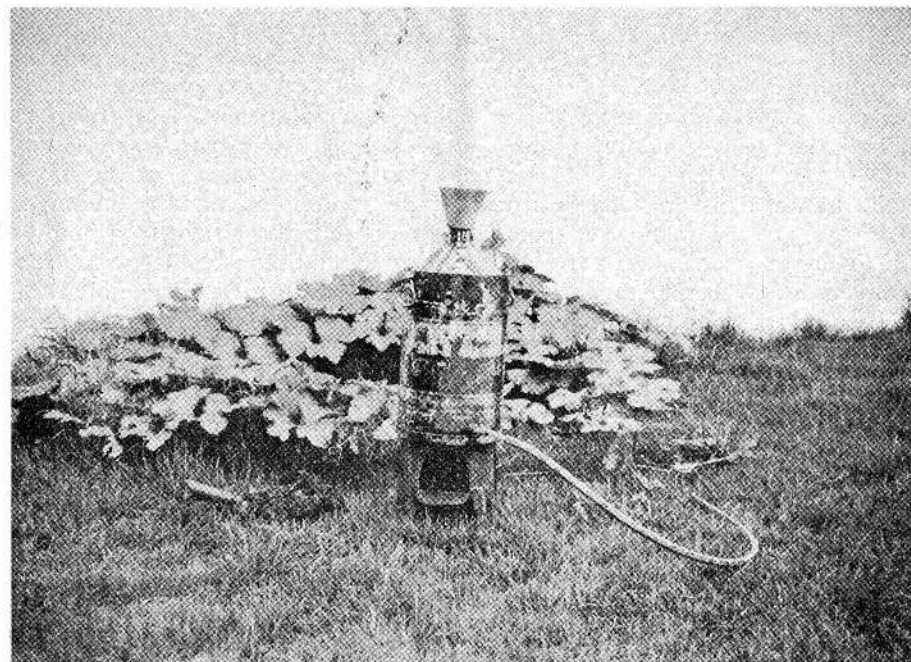
Me acuerdo que mi hermana vió venir a tío Carlos por la calle Rodríguez Peña, desde lejos lo vió venir en el tílbury de la estación, y entró corriendo por el callejón del costado gritando que tío Carlos traía la máquina. Yo estaba en los ligustros que daban a lo de Lila, hablando con Lila por el alambrado, contándole que por la tar-

de íbamos a probar la máquina, y Lila estaba interesada pero no mucho, porque a las chicas no les importan las máquinas y no les importan las hormigas, solamente le llamaba la atención que la máquina echaba humo y que eso iba a matar todas las hormigas de casa.

Al oír a mi hermana le dije a Lila que tenía que ir a ayudar a bajar la máquina, y corrí por el callejón con el grito de guerra de Sitting Bull, corriendo de una manera que había inventado en ese tiempo y que era correr sin doblar las rodillas, como pateando una pelota. Cansaba un poco y era como un vuelo, aunque nunca como el sueño de volar que yo siempre tenía entonces, y que era recoger las piernas del suelo, y con apenas un movimiento de cintura volar a veinte centímetros del suelo, de una manera que no se puede contar por lo linda, volar por las calles largas, subiendo a veces un poco y otra vez al ras del suelo, con una sensación tan clara de estar despierto, aparte que en ese sueño la contra era que yo siempre soñaba que estaba despierto, que volaba de verdad, que antes lo había soñado pero esta vez iba de veras, y cuando me despertaba era como caerme al suelo, tan triste salir andando o corriendo pero siempre pesado, vuelta abajo a cada salto. Lo único un poco parecido era esta manera de correr que había inventado, con las zapatillas de goma Keds Champion con puntera daba la impresión del sueño, claro que no se podía comparar.

Mamá y abuelita ya estaban en la puerta hablando con tío Carlos y el cochero. Me arrimé despacio porque a veces me gustaba hacerme esperar, y con mi hermana miramos el bulto envuelto en papel madera y atado con mucho hilo sisal, que el cochero y tío Carlos bajaban a la vereda. Lo primero que pensé fue que era una parte de la máquina, pero en seguida ví que era la máquina completa, y me pareció tan chica que se me vino el alma a los pies. Lo mejor fue al entrarla, porque ayudando a tío Carlos me dí cuenta que la máquina pesaba mucho, y el peso me devolvió confianza. Yo mismo le saqué los piolines y el papel, porque mamá y tío Carlos tenían que abrir un paquete chico donde venía la lata del veneno, y de entrada ya nos anunciaron que eso no se tocaba y que más de cuatro habían muerto retorciéndose por tocar la lata. Mi hermana se fue a un rincón porque se le había acabado el interés por todo y un poco también por miedo, pero yo la miré a mamá y nos reímos, y todo aquel discurso era por mi hermana, a mí me iban a dejar manejar la máquina con veneno y todo.

No era linda, es decir que no era una máquina, máquina, por lo menos con una rueda que da vueltas o un pito que echa un chorro de vapor. Parecía una estufa de fierro negro, con tres patas combadas,



una puerta para el fuego, otra para el veneno y de arriba salía un tubo de metal flexible (como el cuerpo de los gusanos) donde después se enchufaba otro tubo de goma con un pico. A la hora del almuerzo mamá nos leyó el manual de instrucciones, y cada vez que llegaba a las partes del veneno todos la mirábamos a mi hermana, y abuelita le volvió a decir que en Flores tres niños habían muerto por tocar una lata. Ya habíamos visto la calavera en la tapa, y tío Carlos buscó una cuchara vieja y dijo que ésa sería para el veneno y que las cosas de la máquina las guardarían en el estante de arriba del cuarto de las herramientas. Afuera hacía calor porque empezaba enero, y la sandía estaba helada, con las semillas negras que me hacían pensar en las hormigas.

Después de la siesta, la de los grandes porque mi hermana leía el *Billiken* y yo clasificaba las estampillas en el patio cerrado, fuimos al jardín y tío Carlos puso la máquina en la rotonda de las hamacas donde siempre salían hormigueros. Abuelita preparó brasas de carbón

para cargar la hornalla, y yo hice un barro lindísimo en una batea vieja, revolviendo con la cuchara de albañil. Mamá y mi hermana se sentaron en las sillas de paja para ver, y Lila miraba entre el ligustro hasta que le gritamos que viniera y dijo que la madre no la dejaba pero lo mismo veía. Del otro lado del jardín ya se estaban asomando las de Negri, que eran unos casos y por eso no nos tratábamos. Les decían la Chola, la Ela y la Cufina, pobres. Eran buenas pero pavas, y no se podía jugar con ellas. Abuelita les tenía lástima pero mamá no las invitaba nunca a casa porque se armaban líos con mi hermana y conmigo. Las tres querían mandar la parada pero no sabían ni rayuela ni bolita ni vigilante y ladrón ni barco hundido, y lo único que sabían era reirse como sonsas y hablar tanta cosa que yo no sé a quién le podía interesar. El padre era concejal y tenía Orpington leonadas. Nosotros criábamos Rhode Island que es mejor ponedora.

La máquina parecía más grande por lo negra que se la veía entre el verde del jardín y los frutales. Tío Carlos la cargó con brasas, y mientras tomaba calor eligió un hormiguero y le puso el pico del tubo; yo eché barro alrededor y lo apisoné pero no muy fuerte, para impedir el desmoronamiento de las galerías como decía el manual. Entonces mi tío abrió la puerta para el veneno y trajo la lata y la cuchara. El veneno era violeta, un color precioso, y había que echar una cucharada grande y cerrar en seguida la puerta. Apenas la habíamos echado se oyó como un bufido y la máquina empezó a trabajar. Era estupendo, todo alrededor del pico salía un humo blanco, y había que echar más barro y aplastarlo con las manos. "Van a morir todas", dijo mi tío que estaba contento con el funcionamiento de la máquina, y yo me puse al lado de él con las manos llenas de barro hasta los codos, y se veía que era un trabajo para que lo hicieran los hombres.

—¿Cuánto tiempo hay que fumar cada hormiguero?— preguntó mamá.

—Por lo menos media hora —dijo tío Carlos—, Algunos son larguísimos, más de lo que se cree.

Yo entendí que quería decir dos o tres metros, porque había tantos hormigueros en casa que no podía ser que fueran demasiado largos. Pero justo en ese momento oímos que la Cufina empezaba a chillar con esa voz que tenía que la escuchaban desde la estación, y toda la familia Negri vino al jardín diciendo que de un cantero de lechuga salía humo. Al principio yo no lo quería creer pero era cierto, porque en el mismo momento Lila me avisó desde los ligustros que en su casa también salía humo al lado de un duraznero, y tío Carlos se quedó pen-

sando y después fue hasta el alambrado de los Negri y le pidió a la Chola que era la menos haragana que echara barro donde salía el humo, y yo salté a lo de Lila y taponé el hormiguero. Ahora salía humo en otras partes de casa, en el gallinero, más atrás de la puerta blanca, y al pie de la pared del costado. Mamá y mi hermana ayudaban a poner barro, era formidable pensar que por debajo de la tierra andaba tanto humo buscando salir, y que entre ese humo las hormigas estaban rabiando y retorciéndose como los tres niños de Flores.

Esa tarde trabajamos hasta la noche, y a mi hermana la mandaron a preguntar si en las casas de otros vecinos salía humo. Cuando apenas quedaba luz la máquina se apagó, y al sacar el pico del hormiguero yo cavé un poco con la cuchara de albañil y toda la cueva estaba llena de hormigas muertas y tenía un color violeta que olía a azufre. Eché barro encima como en los entierros, y calculé que habrían muerto unas cinco mil hormigas por lo menos. Ya todos se habían ido adentro porque era hora de bañarse y tender la mesa, pero tío Carlos y yo nos



quedamos a repasar la máquina y a guardarla. Le pregunté si podía llevar las cosas al cuarto de las herramientas y dijo que sí. Por las dudas me enjuagué las manos después de tocar la lata y la cuchara, y eso que la cuchara la habíamos limpiado antes.

Al otro día fue domingo y vino mi tía Rosa con mis primos, y fue un día en que jugamos todo el tiempo al vigilante y ladrón con mi hermana y Lila que tenía permiso de la madre. A la noche tía Rosa le dijo a mamá si mi primo Hugo podía quedarse a pasar toda la semana en Bánfield porque estaba un poco débil de la pleuresía y necesitaba sol. Mamá dijo que sí, y todos estábamos contentos. A Hugo le hicieron una cama en mi pieza, y el lunes fue la sirvienta a traer su ropa para la semana. Nos bañamos juntos y Hugo sabía más cuentos que yo, pero no saltaba tan lejos. Se veía que era de Buenos Aires, con la ropa venían dos libros de Salgari y uno de botánica, porque tenía que preparar el ingreso a primer año. Dentro del libro venía una pluma de pavorreal, la primera que yo veía, y él la usaba como señalador. Era verde con un ojo violeta y azul, toda salpicada de oro. Mi hermana se la pidió pero Hugo le dijo que no porque se la había regalado la madre. Ni siquiera se la dejó tocar, pero a mí sí porque me tenía confianza y yo la agarraba del canuto.

Los primeros días, como tío Carlos trabajaba en la oficina no volvimos a encender la máquina, aunque yo le había dicho a mamá que si ella quería yo la podía hacer andar. Mamá dijo que mejor esperaríamos al sábado, que total no había muchos almácigos esa semana y que no se veían tantas hormigas como antes.

—Hay unas cinco mil menos— le dije yo, y ella se reía pero me dió la razón. Casi mejor que no me dejara encender la máquina, así Hugo no se metía, porque era de esos que todo lo saben y abren las puertas para mirar adentro. Sobre todo con el veneno mejor que no me ayudara.

A la siesta nos mandaban quedarnos quietos, porque tenían miedo de la insolación. Mi hermana desde que Hugo jugaba conmigo venía todo el tiempo con nosotros, y siempre quería jugar de compañera con Hugo. A las bolitas yo les ganaba a los dos, pero al balero Hugo no se cómo se las sabía todas y me ganaba. Mi hermana lo elogiaba todo el tiempo y yo me daba cuenta que lo buscaba para novio, era cosa de decírselo a mamá para que le plantara un par de bifes, solamente que no se me ocurría cómo decírselo a mamá, total no hacían nada malo. Hugo se reía de ella pero disimulando, y yo en esos momentos lo hubiera abrazado, pero era siempre cuando estábamos jugando y había que ganar o perder pero nada de abrazos.

La siesta duraba de dos a cinco, y era la mejor hora para estar tranquilos y hacer lo que uno quería. Con Hugo revisábamos las estampillas y yo le daba las repetidas, le enseñaba a clasificarlas por países, y él pensaba al otro año tener una colección como la mía pero solamente de América. Se iba a perder las de Camerún que son con animales, pero él decía que así las colecciones son más importantes.

Mi hermana le daba la razón y eso que no sabía si una estampilla estaba del derecho o del revés, pero era para llevarme la contra. En cambio Lila que venía a eso de las tres, saltando por los ligustros, estaba de mi parte y le gustaban las estampillas de Europa. Una vez yo le había dado a Lila un sobre con todas las estampillas diferentes, y ella siempre me lo recordaba y decía que el padre le iba a ayudar en la colección pero que la madre pensaba que eso no era para chicas y tenía microbios, y el sobre estaba guardado en el aparador.

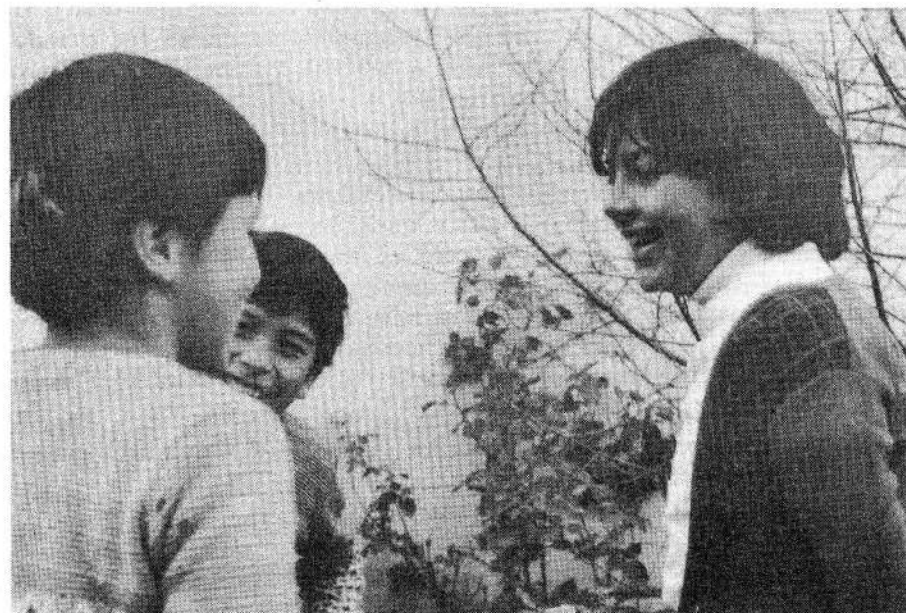
Para que no se enojaran en casa por el ruido, cuando llegaba Lila nos íbamos al fondo y nos tirábamos debajo de los frutales. Las de Negri también andaban por el jardín de ellas, y yo sabía que las



tres estaban locas con Hugo y se hablaban a gritos y siempre por la nariz, y la Cufina sobre todo se la pasaba preguntando: "¿Y dónde está el costurero con los hilos?" y la Ela le contestaba no sé qué, entonces se peleaban pero a propósito para llamar la atención, y menos mal que de ese lado los ligustros eran tupidos y no se veía mucho. Con Lila nos moríamos de risa al oírlas, y Hugo se tapaba la nariz y decía: "¿dónde está la pavita para el mate?" Entonces la Chola que era la mayor decía: "¿Vieron chicas cuántos groseros hay este año?", y nosotros nos metíamos pasto en la boca para no reírnos fuerte, porque lo bueno era dejarlas con las ganas y no seguirlas así después cuando nos oían jugar a la mancha rabiaban mucho más y al final se peleaban entre ellas hasta que salía la tía y las mechoneaba y las tres se iban adentro llorando.

A mí me gustaba tener de compañera a Lila en los juegos, porque entre hermanos a uno no le gusta jugar si hay otros, y mi hermana lo buscaba en seguida a Hugo de compañero. Lila y yo les ganábamos a las bolitas, pero a Hugo le gustaba más el vigilante y ladrón y la escondida, siempre había que hacerles caso y jugar a eso, pero también era formidable, solamente que no podíamos gritar y los juegos así sin gritos no valen tanto. A la escondida casi siempre me tocaba contar a mí, no sé por qué me engañaban vuelta a vuelta, y piedra libre uno detrás de otro. A las cinco salía abuelita y nos retaba porque estábamos sudados y habíamos tomado demasiado sol, pero nosotros la hacíamos reír y le dábamos besos, hasta Hugo y Lila que no eran de casa. Yo me fijé en esos días que abuelita iba siempre a mirar el estante de las herramientas, y me di cuenta que tenía miedo de que anduviéramos hurgando con las cosas de la máquina. Pero a nadie se le iba ocurrir una pavada así, con lo de los tres niños de Flores y encima la paliza que nos iban a dar.

A ratos me gustaba quedarme solo, y en esos momentos ni siquiera quería que estuviera Lila. Sobre todo al caer la tarde, un rato antes que abuelita saliera con su batón blanco y se pusiera a regar el jardín. A esa hora la tierra ya no estaba tan caliente, pero las madre-selvas olían mucho y también los canteros de tomates donde había canaletas para el agua y bichos distintos que en otras partes. Me gustaba tirarme boca abajo y oler la tierra, sentirla debajo de mí, caliente con su olor a verano tan distinto de otras veces. Pensaba en muchas cosas, pero sobre todo en las hormigas, ahora que había visto lo que eran los hormigueros me quedaba pensando en las galerías que cruzaban por todos lados y que nadie veía. Como las venas en mis piernas, que ape-



nas se distinguían debajo de la piel, pero llenas de hormigas y misterios que iban y venían. Si uno comía un poco de veneno, en realidad venía a ser lo mismo que el humo de la máquina, el veneno andaba por las venas del cuerpo igual que el humo en la tierra, no había mucha diferencia.

Después de un rato me cansaba de estar solo y estudiar los bichos de los tomates. Iba a la puerta blanca, tomaba impulso y me largaba a la carrera como Búffalo Bill, y al llegar al cantero de las lechugas lo saltaba limpio y ni tocaba el borde de gramilla. Con Hugo tirábamos al blanco con la Diana de aire comprimido, o jugábamos en las hamacas cuando mi hermana o a veces Lila salían de bañarse y venían a las hamacas con ropa limpia. También Hugo y yo íbamos a bañarnos y a última hora salíamos todos a la vereda, o mi hermana tocaba el piano en la sala y nosotros nos sentábamos en la balaustrada y veíamos vol-

ver a la gente del trabajo hasta que llegaba tío Carlos y todos lo íbamos a saludar y de paso a ver si traía algún paquete con hilo rosa o el *Billiken*. Justamente una de esas veces al correr a la puerta fue cuando Lila se tropezó en una laja y se lastimó la rodilla. Pobre Lila, no quería llorar pero le saltaban las lágrimas y yo pensaba en la madre que era tan severa y le diría machona y todo cuando la viera lastimada. Hugo y yo hicimos la sillita de oro y la llevamos del lado de la puerta blanca mientras mi hermana iba a escondidas a buscar un trapo y alcohol. Hugo se hacía el comedido y quería curarla a Lila, lo mismo mi hermana para estar con Hugo, pero yo los saqué a empujones y le dije a Lila que aguantara nada más que un segundo, y que si quería cerrara los ojos. Pero ella no quiso y mientras yo le pasaba el alcohol ella lo miraba fijo a Hugo como para mostrarle lo valiente que era. Yo le soplé fuerte en la lastimadura y con la venda quedó muy bien y no le dolía.

—Mejor andate en seguida a tu casa— le dijo mi hermana—, así tu mamá no se cabrea.

Después que se fue Lila yo me empecé a aburrir con Hugo y mi hermana que hablaban de orquestas típicas, y Hugo había visto a De Caro en un cine y silbaba tangos para que mi hermana los sacara en el piano. Me fuí a mi cuarto a buscar el album de las estampillas, y todo el tiempo pensaba que la madre la iba a retar a Lila y que a lo mejor estaba llorando o que se le iba a infectar la matadura como pasa tantas veces. Era increíble lo valiente que había sido Lila con el alcohol, y cómo lo miraba a Hugo sin llorar ni bajar la vista.

En la mesa de luz estaba la botánica de Hugo, y asomaba el canuto de la pluma de pavorreal. Como él me la dejaba mirar la saqué con cuidado y me puse al lado de la lámpara para verla bien. Yo creo que no había ninguna pluma más linda que ésa. Parecían las manchas que se hacen en el agua de los charcos, pero no se podía comparar, era muchísimo más linda, de un verde brillante como esos bichos que viven en los damascos y tienen dos antenas largas con una bolita peluda en cada punta. En medio de la parte más ancha y más verde se abría un ojo azul y violeta, todo salpicado de oro, algo como no se ha visto nunca. Yo de golpe me daba cuenta por qué se llamaba pavorreal, y cuanto más la miraba más pensaba en cosas raras, como en las novelas, y al final la tuve que dejar porque se la hubiera robado a Hugo y eso no podía ser. A lo mejor Lila estaba pensando en nosotros, sola en su casa (que era oscura y con sus padres tan severos) cuando yo



me divertía con la pluma y las estampillas. Mejor guardar todo y pensar en la pobre Lila tan valiente.

Por la noche me costó dormirme, no sé por qué. Se me había metido en la cabeza que Lila no estaba bien y que tenía fiebre. Me hubiera gustado pedirle a mamá que fuera a preguntarle a la madre pero no se podía primero, con Hugo que se iba a reír, y después que mamá se enojaría si se enteraba de la lastimadura y que no le habíamos avisado. Me quise dormir tantas veces pero no podía, y al final pensé que lo mejor era ir por la mañana a lo de Lila y ver cómo estaba, o llamar por el ligustro. Al final me dormí pensando en Lila y Búffalo Bill y también en la máquina de las hormigas, pero sobre todo en Lila.

Al otro día me levanté antes que nadie y fuí a mi jardín, que estaba cerca de las glicinas. Mi jardín era un cantero nada más que mío, que abuelita me había dado para que yo hiciese lo que quisiera. Una vez planté alpiste, después batatas, pero ahora me gustaban las flores y sobre todo mi jazmín del Cabo, que es de olor más fuerte so-

bre todo de noche, y mamá siempre decía que mi jazmín era el más lindo de la casa. Con la pala fui cavando despacio alrededor del jazmín, que era lo mejor que yo tenía, y al final lo saqué con toda la tierra pegada a la raíz. Así fui a llamarla a Lila que también estaba levantada y no tenía casi nada en la rodilla.

¿Hugo se va mañana? —me preguntó, y le dije que sí, porque tenía que seguir estudiando en Buenos Aires el ingreso a primer año. Le dije a Lila que le traía una cosa y ella me preguntó qué era, y entonces por entre el ligustro le mostré mi jazmín y le dije que se lo regalaba y que si quería la iba a ayudar a hacerse un jardín para ella sola. Lila dijo que el jazmín era muy lindo, y le pidió permiso a la madre y yo salté el ligustro para ayudarla a plantarlo. Elegimos un cantero chico, arrancamos unos crisantemos medio secos que había, y yo me puse a puntear la tierra, a darle otra forma al cantero, y después Lila me dijo dónde le gustaba que estuviera el jazmín, que era en el mismo medio. Yo lo planté, regamos con la regadera y el jardín quedó muy bien. Ahora yo tenía que conseguir un poco de gramilla, pero no había apuro. Lila estaba muy contenta y no le dolía nada la lastimadura. Quería que Hugo y mi hermana vieran en seguida lo que habíamos hecho, y yo los fui a buscar justo cuando mamá me llamaba para el café con leche. Las de Negri andaban peleándose en el jardín y la Cufina chillaba siempre. No sé cómo podían pelearse con una mañana tan linda.

El sábado por la tarde Hugo se tenía que volver a Buenos Aires y yo dentro de todo me alegré porque tío Carlos no quería encender la máquina ese día y lo dejó para el domingo. Mejor que estuviéramos él y yo solamente, no fuera la mala pata que Hugo se saliera envenenado o cualquier cosa. Esa tarde lo extrañé un poco porque ya me había acostumbrado a tenerlo en mi cuarto, y sabía tantos cuentos y aventuras de memoria. Pero peor era para mi hermana que andaba por toda la casa como sonámbula, y cuando mamá le preguntó qué le pasaba dijo que nada, pero ponía una cara que mamá se quedó mirándola y al final se fue diciendo que algunas se creían más grandes de lo que eran y eso que ni sonarse solas sabían. Yo encontraba que mi hermana se portaba como una estúpida, sobre todo cuando la ví que con tiza de colores escribía en el pizarrón del patio el nombre de Hugo, lo borraba y lo escribía de nuevo, siempre con otros colores y otras letras, mirándome de reojo, y después hizo un corazón con una flecha y yo me fui para no pegarle un par de bifos o ir a decírselo a mamá. Para peor esa tarde Lila se había vuelto a su casa temprano, diciendo que la madre no la dejaba quedarse por culpa de la lastima-

dura. Hugo le dijo que a las cinco venían a buscarlo de Buenos Aires, y que por qué no se quedaba hasta que él se fuera, pero Lila dijo que no podía y se fue corriendo y sin saludar. Por eso cuando lo vinieron a buscar, Hugo tuvo que ir a despedirse de Lila y la madre, y después se despidió de nosotros y se fue muy contento diciendo que volvería al otro fin de semana. Esa noche yo me sentí un poco solo en mi cuarto, pero por otro lado era una ventaja sentir que todo era de nuevo mío, y que podía apagar la luz cuando me daba la gana.

El domingo al levantarme oí que mamá hablaba por el alambrado con el Señor Negri. Me acerqué a decir buen día y el señor Negri estaba diciéndole a mamá que en el cantero de las lechugas donde salía el humo el día que probamos la máquina, todas las lechugas se estaban marchitando. Mamá le dijo que era muy raro porque en el prospecto

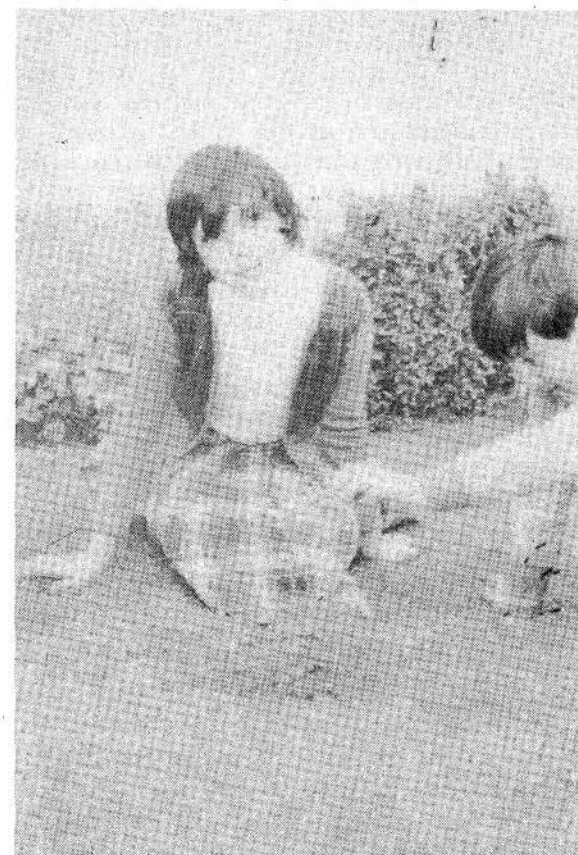


de la máquina decía que el humo no era dañino para las plantas, y el señor Negri le contestó que no hay que fiarse de los prospectos, que lo mismo es con los remedios que cuando uno lee el prospecto se va a curar de todo y después a lo mejor acaba entre cuatro velas. Mamá le dijo que podía ser que alguna de las chicas hubiera echado agua de jabón en el cantero sin querer (pero yo me dí cuenta que mamá quería decir a propósito, de chusmas que eran y para buscar pelea) y entonces el señor Negri dijo que iba a averiguar pero que en realidad si la máquina mataba las plantas no se veía la ventaja de tomarse tanto trabajo. Mamá le dijo que no iba a comparar unas lechugas de mala muerte con el estrago que hacen las hormigas en los jardines, y que por la tarde la íbamos a encender, y si veían humo que avisaran que nosotros iríamos a tapar los hormigueros para que ellos no se molestaran. Abuelita me llamó para tomar café y no sé qué más se dijeron, pero yo estaba entusiasmado pensando que otra vez íbamos a combatir las hormigas, y me pasé la mañana leyendo Raffles aunque no me gustaba tanto como Buffalo Bill y muchas otras novelas.

A mi hermana se le había pasado la loca y andaba cantando por toda la casa, en una de esas le dió por pintar con los lápices de colores y vino a donde yo estaba, y antes de darme cuenta ya había metido la nariz en lo que yo hacía, y justo por casualidad yo acababa de escribir mi nombre, que me gustaba escribirlo en todas partes, y el de Lila que por pura casualidad había escrito al lado del mío. Cerré el libro pero ella ya había leído y se puso a reír a carcajadas y me miraba como con lástima, y yo me le fui encima pero ella chilló y oí que mamá se acercaba, entonces me fui al jardín con toda la rabia. En el almuerzo ella me estuvo mirando con burla todo el tiempo, y me hubiera encantado pegarle una patada por abajo de la mesa, pero era capaz de ponerse a gritar y a la tarde íbamos a encender la máquina, así que me aguanté y no dije nada. A la hora de la siesta me trepé al sauce a leer y a pensar, y cuando a las cuatro y media salió el tío Carlos de dormir, cebamos mate y después preparamos la máquina, y yo hice dos palanganas de barro. Las mujeres estaban adentro y hacía calor, sobre todo al lado de la máquina que era a carbón, pero el mate es bueno para eso si se toma amargo y muy caliente.

Habíamos elegido la parte del fondo del jardín cerca de los gallineros, porque parecía que las hormigas se estaban refugiando en esa parte y hacían mucho estrago en los almácigos. Apenas pusimos el pico en el hormiguero más grande empezó a salir humo por todas partes, y hasta por entre los ladrillos del piso del gallinero salía. Yo iba de un lado a otro taponando la tierra, y me gustaba echar el barro

encima y aplastarlo con las manos hasta que dejaba de salir el humo. Tío Carlos se asomó al alambrado de las de Negri y le preguntó a la Chola, que era la menos sonsa, si no salía humo en su jardín, y la Cufina armaba gran revuelo y andaba por todas partes mirando porque a tío Carlos le tenían mucho respeto, pero no salía humo del lado de ellas. En cambio oí que Lila me llamaba y fui corriendo al ligustro y la ví que estaba con su vestido de lunares anaranjados que era el que más me gustaba, y la rodilla vendada. Me gritó que salía humo de su jardín, el que era solamente suyo, y yo ya estaba saltando el alambrado con una de las palanganas de barro mientras Lila me decía afligida que al ir a ver su jardín había oído que hablábamos con las de Negri y que entonces justo al lado de donde habíamos plantado



el jazmín empezaba a salir humo. Yo estaba arrodillado echando barro con todas mis fuerzas. Era muy peligroso para el jazmín recién trasplantado y ahora con el veneno tan cerca, aunque el manual decía que no. Pensé si no podría cortar la galería de las hormigas unos metros antes del cantero, pero antes de nada eché el barro y taponé la salida lo mejor que pude. Lila se había sentado a la sombra con un libro y me miraba trabajar. Me gustaba que me estuviera mirando, y puse tanto barro que seguro por ahí no iba a salir más humo. Después me acerqué a preguntarle dónde había una pala para ver de cortar la galería antes que llegara al jazmín con todo el veneno. Lila se levantó y fue a buscar la pala, y como tardaba yo me puse a mirar el libro que era de cuentos con figuras, y me quedé asombrado al ver que Lila también tenía una pluma de pavorreal preciosa en el libro, y que nunca me había dicho nada. Tío Carlos me estaba llamando para que taponara otros agujeros, pero yo me quedé mirando la pluma que no podía ser la de Hugo pero era tan idéntica que parecía del mismo pavorreal, verde con el ojo violeta y azul, y las manchitas de oro. Cuando Lila vino con la pala le pregunté de dónde había sacado la pluma, y pensaba contarle que Hugo tenía una idéntica. Casi no me dí cuenta de lo que me decía cuando se puso muy colorada y contestó que Hugo se la había regalado al ir a despedirse.

—Me dijo que en su casa hay muchas— agregó como disculpándose pero no me miraba, y tío Carlos me llamó más fuerte del otro lado de los ligustros y yo tiré la pala que me había dado Lila y me volví al alambrado, aunque Lila me llamaba y me decía que otra vez estaba saliendo humo en su jardín. Salté el alambrado y desde casa por entre los ligustros la miré a Lila que estaba llorando con el libro en la mano y la pluma que asomaba apenas, y vi que el humo salía ahora al lado mismo del jazmín, todo el veneno mezclándose con las raíces. Fuí hasta la máquina aprovechando que tío Carlos hablaba de nuevo con las de Negri, abrí la lata del veneno y eché dos, tres cucharadas llenas en la máquina y la cerré; así el humo invadía bien los hormigueros y mataba todas las hormigas, no dejaba ni una hormiga viva en el jardín de casa.

VOCABULARIO



Observa la formación de las siguientes palabras:

Cosmopolita : persona que considera a todo el mundo como patria suya.

Cosmos : mundo

Polites: ciudadano

Geocíclico : movimiento de traslación de la tierra.

Geo : tierra

Ciclos: círculo, órbita

Hidrósfera : conjunto de las aguas que forman la parte líquida que cubre la superficie del globo terráqueo.

Hidro(a) : agua

Sfera: esfera

Talasocracia : dominio o hegemonía naval.

Talaso(a) : mar

Cracia: poder, dominio

Pirotecnia : arte que trata de todo género de invenciones de fuego.

Pir(o) : fuego

Tecnia: arte, habilidad

Termostato : aparato para la regulación automática del calor.

Termo : calor

Statos: estable, constante

Heliolatría : culto o adoración al sol.

Helio : sol

Latría: adoración

Cronófono : aparato destinado para dar una señal a determinada hora.

Cronos : tiempo

Fone: voz

Hemeroteca : sitio destinado a guardar colecciones de publicaciones periódicas.

Hemer(o) : día

Teca: caja, armario

Anemomancia : adivinación supersticiosa por la observación de los vientos.

Anemo : viento

Manteia: adivinación

Nefelopia : defecto de la visión por enturbamiento de las córneas.

Nefo : Nefel(o) : nube

Ops: ojo

Actinopraxis : empleo de sustancias radioactivas.

Actis : rayo

Praxis: acción

Argiritrosa : sulfoantimoniuro de plata, se presenta en forma de cristales de color rojo.

Argiri(o) : Argirio : plata

Eritros: rojo

Crisopeya : arte con que se pretendía convertir los metales en oro.

Criso : oro

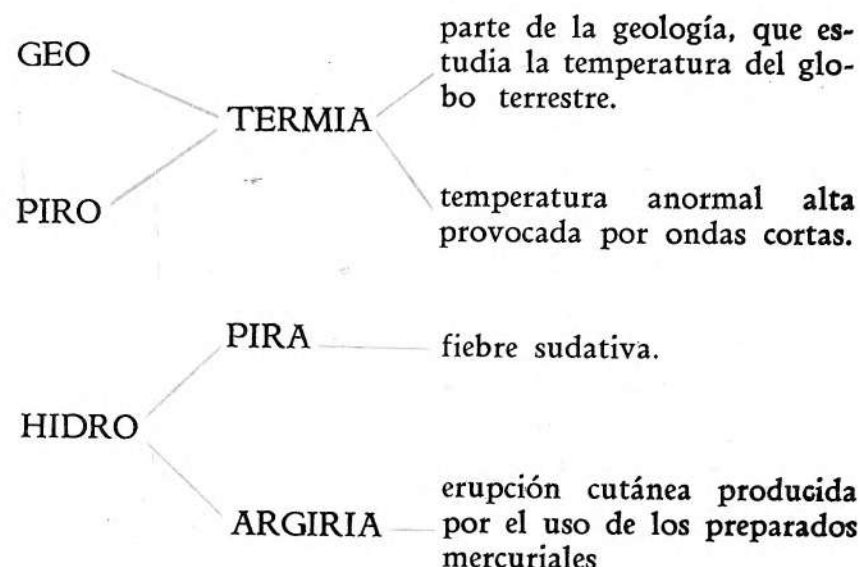
Poieo: hacer

Siderúrgica : arte de extraer el hierro y de trabajarlo.

Sideros : hierro

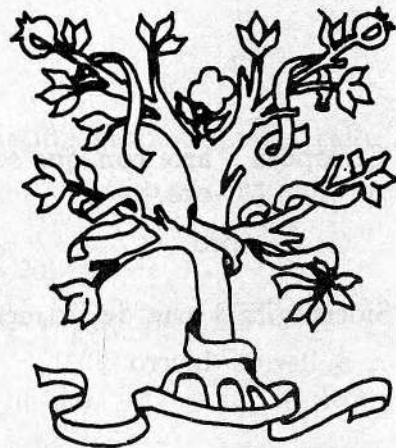
Ergon: obra

Observa cómo pueden combinarse formantes básicos entre sí:



Ver fichas de trabajo V-11 a V-15.

INFORMACION GRAMATICAL



CONSTRUCCIONES CON ORACIONES DEPENDIENTES

Oraciones circunstanciales de lugar

Otro grupo de oraciones dependientes con función circunstancial es el que se refiere a las circunstancias de lugar. Estas oraciones cumplen en la oración compuesta la misma función que el *complemento circunstancial de lugar* en la oración simple.

Considera las siguientes oraciones:

1. Plantamos muchos árboles *en ese lugar*.
2. Se trasladó *hasta aquí*.
3. Tu amigo pasó imprudentemente *por ahí*.

Observa ahora las siguientes construcciones en las que oraciones dependientes reemplazan a los complementos circunstanciales de lugar de las oraciones anteriores:

4. Plantamos muchos árboles *en donde nos sugirieron*.
5. Se trasladó *hasta donde se encontraba su familia*.
6. Tu amigo pasó imprudentemente *por donde estaba prohibido*.

Fíjate que las partes *en cursiva* de 4., 5., 6. son oraciones dependientes que tienen similar función a los complementos circunstanciales de lugar en que se concreta la oración principal.

NEXOS

Los nexos que relacionan estas oraciones dependientes con la principal se limitan a formas variantes de *donde* o combinaciones de *donde* con preposiciones. Veamos algunos de los nexos más comunes:

Adverbios: *donde, adonde, dondequiera, doquiera.*

Combinaciones adverbiales: *a donde, en donde, de donde, por donde, desde donde, hasta donde, etc.*

ADVERBIOS INDEFINIDOS

Con frecuencia estas oraciones dependientes concurren con adverbios indefinidos, es decir, demostrativos de lugar como: *aquí, ahí, acá, allá*, etc. Veamos algunos ejemplos:

7. Se dirigió *ahí* adonde su tía Rosa le dijo.
8. El veneno llegó hasta *aquí* donde las hormigas se creían a salvo
9. Lo dejamos *allí* donde Hugo no lo podía ver.

Observa que los adverbios indefinidos, destacados en color, más las oraciones dependientes constituyen la complementación circunstancial de lugar.

En estas construcciones puede aplicarse una transformación que elimine el adverbio indefinido sin alterar el significado básico de la oración.

Transformemos en este sentido las oraciones anteriores:

10. Se dirigió adonde su tía Rosa le dijo.
11. El veneno llegó hasta donde las hormigas se creían a salvo.
12. Lo dejamos donde Hugo no lo podría ver.

Es importante reiterar que las oraciones dependientes, tanto en 7., 8. y 9. como en 10., 11. y 12. cumplen la función de complemento circunstancial de lugar.

ORACIONES DEPENDIENTES CON ANTECEDENTE NOMINAL

Existen otras construcciones con oraciones dependientes que por concurrir con antecedente nominal (sustantivo) desempeñan diferente función.

Examinemos las siguientes oraciones:

13. El humo blanco llegó hasta *el jardín* donde estaba la familia Negri.
14. Se quedó toda la semana *en Bánfield* donde tenían el problema de las hormigas.
15. Plantó el jazmín *en el medio* donde Lila le indicó.

Observa que en estas oraciones el antecedente nominal, destacado en color, cumple la función de complemento circunstancial de lugar. En cambio las oraciones dependientes están directamente relacionadas con estos antecedentes nominales ya sea complementándolos o modificándolos.

Mostremos gráficamente esta relación:

13. El humo blanco llegó hasta *el jardín* donde estaba la familia Negri.

14. Se quedó toda la semana en *Bánfield* donde tenían el problema de las hormigas.

15. Plantó el jazmín en *el medio* donde Lila le indicó.

Por lo tanto, estas oraciones dependientes no son complementos circunstanciales de lugar, pues su función es mas bien *relativa o adjetiva* con relación al antecedente nominal.

Habrà que tomar razón de esta diferencia y distinguir estos casos de los otros con adverbios indefinidos donde las oraciones sí cumplen la función de concretar las circunstancias de lugar en que se realiza la oración principal.

En estas construcciones con antecedente nominal el nexo *donde* es muy productivo, tanto en la lengua oral como escrita, con cualquier nombre de lugar, alternando algunas veces con el nexo *que*.

Indiquemos, asimismo, que en estas oraciones el antecedente nominal con función de complemento circunstancial de lugar puede ser eliminado de la oración ocasionando un cambio de función para la oración dependiente: al no existir el antecedente nominal, la oración dependiente que hacía de relativo o adjetivo asume la función de complemento circunstancial de lugar.

Modifiquemos las oraciones 13., 14. y 15. para comprobar este cambio de función:

16. El humo blanco llegó hasta donde estaba la familia Negri.
17. Se quedó toda la semana en donde tenían el problema de las hormigas.
18. Plantó el jazmín en donde Lila le indicó.

Prosigue con tu trabajo en las fichas G-15 a G-19.

APLICACION ESTILISTICA

Considera las siguientes oraciones:

1. Mamá y tío Carlos abrieron un paquete.
2. La lata del veneno venía en ese paquete.

Observa que estas oraciones simples pueden combinarse en una oración compuesta:

3. Mamá y tío Carlos abrieron un paquete donde venía la lata del veneno.

Veamos un segundo caso:

4. Tío Carlos puso la maquina en la rotonda de las hamacas.
5. En ese lugar siempre salían hormigueros.

Y la combinación correspondiente:

6. Tío Carlos puso la máquina en la rotonda de las hamacas donde siempre salían hormigueros.

De acuerdo con lo indicado en la *Unidad 2*, es posible expresar el mismo hecho o la misma idea con mayor o menor precisión y simplicidad mediante el empleo de un "estilo cortado" como en el caso de las secuencias 1, 2, y 4, 5:

Mamá y tío Carlos abrieron un paquete chico. La lata del veneno venía en ese paquete.

Tío Carlos puso la máquina en la rotonda de las hamacas. En ese lugar siempre salían hormigueros.

O el uso de un "estilo ampuloso" como se puede apreciar en las oraciones 3 y 6 que son combinaciones de oraciones simples.

Trabaja en las fichas G-20 y G-21.

ORTOGRAFIA



ORTOGRAFIA SISTEMATICA

Observa los sufijos de las siguientes palabras:

hojar — ASCA

borr

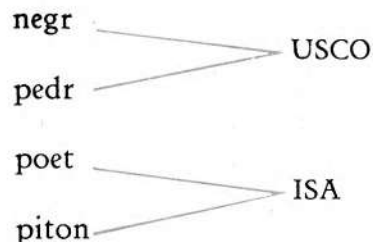
ateni — ENSE

canadi

comun — ISMO
— ISTA
— ISIMO

bondad — OSO

labori



Continúa tu trabajo en las fichas O-13 a O-15.

ORTOGRAFIA ASISTEMATICA

A. OBSERVACION:

Lee en voz alta el siguiente texto y observa que en los lugares donde aparece la flecha descendente, bajas dos tonos e inmediatamente haces una pausa:

"A la siesta nos mandaba quedarnos quietos, porque tenían miedo de la insolación. Mi hermana, desde que Hugo jugaba conmigo, venía todo el tiempo con nosotros, y siempre quería jugar de compañera de Hugo.

A las bolitas yo les ganaba a los dos, pero al balero Hugo no sé cómo se las sabía todas y me ganaba. Mi hermana lo elogiaba todo el tiempo y yo me daba cuenta que lo buscaba para novio, era cosa de decírselo a mamá, para que le plantara un par de bifes.

B. CONCLUSION:

Bajada de tono y la pausa inmediata se marcan en la escritura con el "punto".

C. PRACTICA:

Llena las fichas de trabajo O-16 a O-18.

INVITACION A LA ESCRITURA



Para redactar un trabajo habíamos sugerido elegir un tema y reunir material mediante la técnica del fichaje. (*) Esta técnica supone la elección de un criterio organizativo. Si elegimos el criterio temático, deberemos agrupar el material de acuerdo con su importancia. Agrupar el material significa encontrar ciertas características generales entre diversos elementos. Realicemos una comparación.

Si observamos una casa advertimos que:

- Es una totalidad.
- Se compone de varios elementos: piedra, madera, ladrillos, hierro, vidrio, etc.
- Estos elementos pueden agruparse de acuerdo con cierto orden; por ejemplo, elementos que corresponden a los cimientos (piedra, arena, cemento), a las paredes (ladrillos), al techo, etc.
- Además, estos elementos tienen diversa importancia: no puede asignarse el mismo valor al clavo que sostiene un cuadro que a la viga maestra que soporta el peso del techo. La importancia depende de la función de un elemento dentro del conjunto.

(*) Id., pág. 3.

- Existen aspectos comunes en distintos lugares de la estructura. Encontramos clavos, soportes, simetrías, proporciones en las distintas partes de la casa.
- Existen muy diversas estructuras. Muchos tipos de casas y edificios que sirven como habitación humana.

La noción de estructura (elementos + orden, + importancia relativa) puede aplicarse a diversos campos. En la escritura todo texto posee una estructura, la cual es reflejada en el *esquema*.

Antes de elaborar el esquema de tus trabajos es conveniente que aprendas a descubrir el de algunos textos ya conocidos.

Por ejemplo, en *Los moradores del Hades*, podemos descubrir algunas características estructurales.

- *Es una totalidad* porque tiene un tema común que unifica los elementos que la integran.
- *Se compone de varios elementos*: signos lingüísticos (palabras) y signos ortográficos (coma, punto, guiones, etc.).
- *Estos elementos pueden agruparse de acuerdo con cierto orden*: El trabajo se compone de cuatro partes que están marcadas con números de la siguiente manera:

- I Introducción
- II Localización del Hades
- III El mundo de los muertos
- IV Conclusión

Fíjate que estas partes llevan un título y están relacionadas entre sí. Además, tienen aproximadamente el mismo valor conceptual (no significa que tengan la misma extensión). Denominaremos a esta cualidad *paralelismo*.

FICHA DE TRABAJO

Invitación a la escritura

Determina ahora cuántas partes (números romanos) componen la explicación teórica del Vocabulario (página . . . de este libro).

Analiza críticamente si se cumple el paralelismo en las partes de alguno de los trabajos que realizaste.

ANÁLISIS LITERARIO

GUIA DE TRABAJO

LOS VENENOS

A continuación te proponemos una serie de preguntas para que las resuelvas y un conjunto de trabajos para que los realices.

A. Tema.

Elige, entre los temas que a continuación te proponemos, aquel que consideras corresponde al cuento. Cópialo en una ficha de trabajo y fundamenta tu elección con unas cuantas razones.

1. La vida cotidiana de una familia.
2. Los niños son unos tontos.
3. Desengaño amoroso.
4. Amor a primera vista.
5. Rivalidad.

B. Argumento.

Escribe en una ficha de trabajo el argumento de *Los Venenos*.

C. Resumen.

Elabora el resumen del cuento que nos ocupa.



D. Estructura formal.

Señala cuál es la estructura formal de este cuento.

E. Plan de la obra.

- ¿Cómo está organizada la trama? Es decir:
- ¿Cuál es el principio, cuál el medio o nudo y cuál el desenlace de este cuento?
- ¿Hay una distribución proporcional de estos elementos? Es decir:
- ¿La presentación, el nudo y el desenlace son de la misma extensión o no? ¿Cuál es más extenso?
- ¿Cuál más breve?
- Dibuja el gráfico de la trama
- ¿La trama es verosímil?
- ¿La trama está conectada causalmente?
- ¿En qué momento cabe situar el clímax?
- ¿Cuál es el conflicto fundamental?
- ¿Hay otros conflictos? ¿Cuáles?
- ¿El cuento tiene rupturas en el tiempo de la narración?
- ¿La narración se realiza en primera, segunda o tercera persona?

F. Aspecto estructural dominante.

En este cuento ¿hay predominio de la acción, de los personajes o del espacio?

G. Estudio de los personajes.

Haz un trabajo sobre uno de los siguientes temas:

1. El protagonista y Hugo.
2. La hermana y Lila.
3. Las de Negri
4. Las personas mayores.

H. Análisis de los problemas.

Realiza un trabajo sobre uno de los siguientes temas:

1. Analiza Las relaciones humanas del protagonista frente a:

- a. Las personas mayores.
- b. Hugo.
- c. Su hermana.
- d. Las de Negri y Lila.

2. Los niños del cuento y la naturaleza.

3. Las familias del cuento.

4. El amor en el cuento.

5. Técnica del relato:

- a. La ausencia de diálogo.
- b. Los tiempos verbales y su importancia en la narración.

6. ¿Por qué el cuento lleva el título de *Los Venenos*?

I. Valorización.

1. Opiniones ajenas.

Elabora fichas valorativas basándote en la siguiente bibliografía:

Historia de la literatura hispanoamericana. Enrique Anderson Imbert, Ed. Fondo de Cultura Económica, 6ta. ed., Breviarios, México, 1967.
Los nuestros, Luis Hars, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

2. Emite tu opinión sobre el cuento que has analizado.

J. Investigaciones específicas.

Elige uno de los siguientes temas de investigación:

1. Nuestra realidad (campo - ciudad) y la del cuento.

2. Psicología de un niño ciudadano y un pueblerino.

3. Afán de figuración de los niños.

4. La fantasía del niño.

K. Localización espacio temporal.

En el primer volumen de esta colección (*) habíamos citado tres corrientes literarias en la literatura latinoamericana actual:

1. Realismo crítico.

2. Realismo mágico.

3. Corriente psicologista.

Revisa esa sección y ubica este cuento en la corriente literaria que corresponda.

ACTIVIDADES

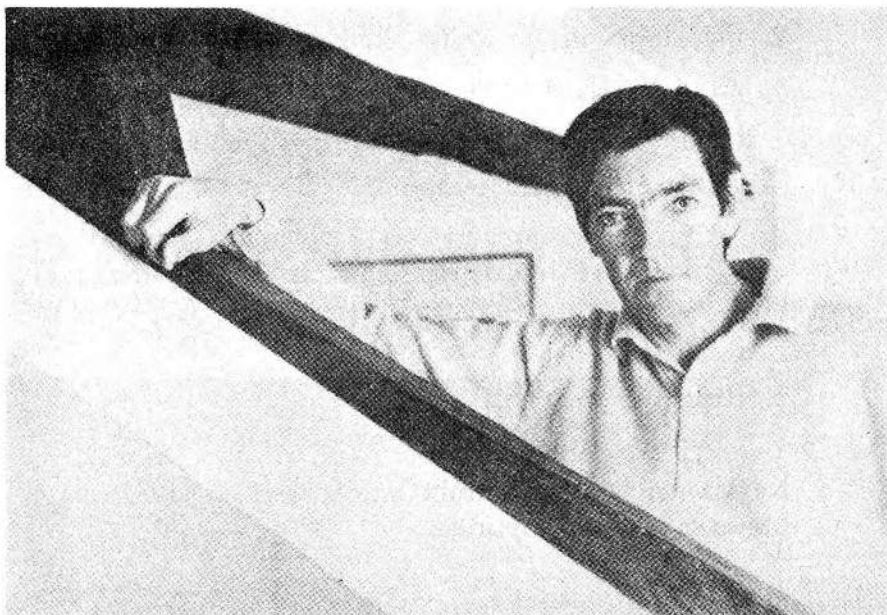
1. Dibuja una historia gráfica del cuento en *doce cuadros*.

2. Escribe la carta que Lila dirigiría a Hugo.

3. Realizar un debate sobre el tema: "la maldad en los niños" y otro sobre "el sentido del deber del niño en el cuento"

4. Conferencia a cargo del profesor sobre el tema: "psicología comparada entre el niño y el adulto".

(*) N° Pág. 107.



AUTOR

JULIO CORTÁZAR BIOGRAFÍA

Nació en Bruselas en 1914, bajo la bandera argentina (su padre era agregado comercial en esa ciudad). Vivió en la Argentina desde los 4 hasta los 37 años. Radicó en Bánfield, pueblo suburbano de Buenos Aires, (*Los Venenos* es un cuento autobiográfico de esta época). Estudió en Buenos Aires. Egresó en 1932 de maestro normal y en 1935 de profesor normal en letras. Enseñó durante siete años en pueblos y ciudades de campo, luego de los cuales vivió en Buenos Aires dedicado a escribir y traducir. En 1951 viajó a París donde reside actualmente, aunque por su trabajo viaja constantemente.

BIBLIOGRAFÍA

Dramas

Los reyes (1949).

Novelas

Los premios (1960).

Rayuela (1963).

62, modelo para armar (1968).

El libro de Manuel (1973).

Relatos

Bestiario (1951).

Final del juego

Las armas secretas (1958).

Historia de cronopios y de famas (1962).

Todos los fuegos el fuego (1966).

La vuelta al día en 80 mundos (1967).

Octaedro (1974).

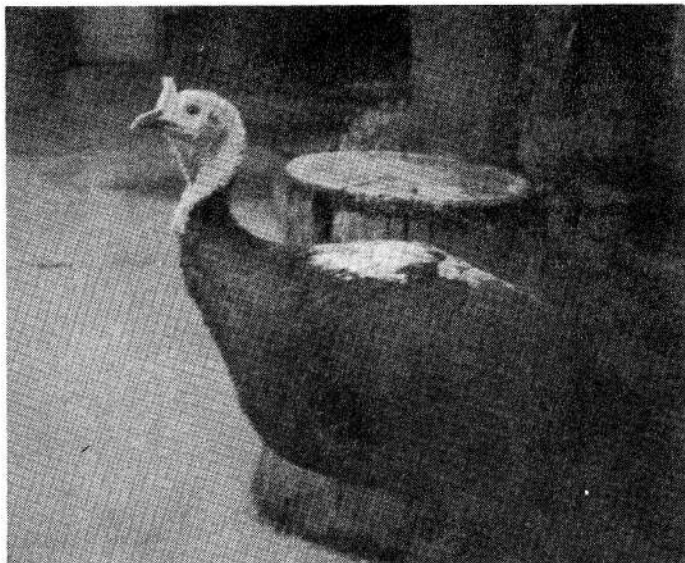
VALORIZACION

LOS VENENOS

Valorización de Graciela de Sola

"*Los Venenos* está escrito en un lenguaje infantil: es una recuperación de la óptica de un niño... Un relato de aparente ingenuidad, en primera persona, comunica vivamente la entrega amorosa infantil, sutilmente entretrejida en el episodio de la matanza de las hormigas y el desengaño que desemboca en el gesto final del chico... No hay comentario: las imágenes hablan su propio lenguaje, en un relato de gran contención que señala el encauce de su emotividad".

"*Julio Cortázar y el hombre nuevo*", Graciela de Sola Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1978, página 50.



EL DIARIO DE MAFALDA

GASTON SUAREZ

El 15 de diciembre la trajeron y la soltaron en el jardín. Desde ese día fue objeto de mi atención cotidiana, pues en el estado en que me encontraba, cualquier cosa que ocurriera en el jardín de la familia Zafioyanco, por el hecho de que la ventana de mi dormitorio —en el tercer piso de una casa de departamento— daba sobre el mismo, tenía que ser, casi con seguridad, observada por mí. Porque además de estar tullido por una poliomielitis tardía que me clavó en la silla de ruedas, trataba de seguir los consejos de mi maestro de metapsíquica, quien decía que la observación constante, minuciosa, era la mejor manera de aprehender la realidad.

Así que aquella pavita, al aumentar los elementos de mi inofensivo entretenimiento, vino a darme oportunidad de practicar con más regularidad el tal ejercicio. Y llegó a ser la preferida de mis especulaciones imaginativas porque al contrario de los otros pobladores o vi-

sitantes del jardín: pájaros, mariposas, hormigas, musarañas, abejorros, libélulas, etc., ella estaba siempre a mi disposición. Claro, que a decir verdad, no me era simpática. Tenía las patas largas, rugosas, como espalda de sapo; andaba con un vaivén grotesco, como de vieja que moviera el trasero con ridículas intenciones; en su cabeza pequeña, semi-pelada, una plumita blanca hacía contraste con el pico: negro, pringoso, de punta obtusa; en fin, con su pechuga flácida y sus ojillos de vidrio opaco, era un bicho feo, cuya fealdad se completaba con sus graznidos desgraciados.

Pero, gracias a ella, pude olvidarme, por algunos días, de mi nada bella estampa de lisiado. Y llegué a interesarme tanto por el avechicho que hasta se me ocurrió hacer algunas anotaciones en una suerte de diario, como un juego, que no estaba, por cierto, exento de emociones. Dicho diario comenzaba así:

Día 15. Hoy a las cuatro de la tarde, mientras miraba al jardinero con pata de palo, realizar amorosamente su trabajo semanal: cortar el pasto, regar, abonar, hacer injertos, etc., en el jardín de la familia Zafioyanco, entró la sirvienta y soltó la pavita que atrajo por completo mi atención. Después de observar cómo inspeccionaba su nueva morada: torciendo una y otra vez la cabecita frente a un capullo; o empinándose en sus patas para tentar con leves picotacitos el borde superior del seto; o cruzar a paso lento y emitiendo su dísono graznido, en todas direcciones, la extensión del jardín; después de solazarme bien en su apariencia, haciendo comparaciones con toda la gente que me era conocida y viendo que a quien más se parecía, era a una tía lejana, narigona, que torcía la cabeza chata, sin pelos, una, dos, tres veces, antes de dar su asentimiento a cualquier sugerencia, a tiempo que emitía una especie de graznido, decidí, en recuerdo suyo, bautizarla con su nombre: Mafalda.

Día 16. He visto en los ojos de mi madre —maestra jubilada con cuyo sueldo malvivíamos en ese departamento— un brillo de esperanza, al ver que me acercaba a la ventana con inusitada animación. Allí está Mafalda, caminando con sus pasos largos, agachándose de rato en rato, dando unos picotazos cortitos en el pasto menudo, metiendo la cabeza por entre los setos de pinitos. Ea, acaba de dar un saltito con las alas entreabiertas como queriendo alcanzar una mosca. Me pareció advertir en sus ojillos un destello de felicidad. ¿Sentirán los animales la dicha de vivir? Ella es dueña de todo un jardín. El cojito volverá al cabo de una semana. Pero, allí entra la sirvienta. Robusta, morena, con el cabello negrísimo, recogido en una trenza

que le cae más abajo de media espalda. Pollera rosada y delantal blanco. ¿Qué nombre tendrá? Le daré uno: Vicuña, por sus ojos oscuros, en forma de almendras.

Día 17. Mi madre me dijo que sólo puedo estar poco tiempo en la ventana. Anoche no pude dormir. Se me desarregló el estómago. Bueno, allí, está Mafalda. ¡Um! Vicuña le echa nada menos que nueces. Gran cantidad. Tanto como maíz. ¿Y ahora? Ah, le dan una mano de DDT en polvo. Vicuña se ríe con voz límpida. Es lo menos feo en esa casa. Hasta es graciosa cuando está junto a la señora y los hijos Zafioyanco. ¿Cómo será el señor? Nunca le he visto. ¿Será turco, eslavo, iranio? Lo que es ella, bien nacional. Tez oscura, pómulos salientes, ojos achinados, nariz chata. Mucho dinero. Siempre salen en los periódicos. Aniceta de Zafioyanco viajó a Viacha. Marlene Zafioyanco M., —¿qué será la M?— dió un té a sus amigos. Ramiro Zafioyanco M., viajará en breve a Oruro. Sí, es gente conocida.



Día 18. Hoy recién caí en cuenta sobre el destino de Mafalda. La están engordando para Navidad. Y la tonta, sin duda, pensó que lo hacían porque se lo merecía. Si se da unos aires que me sacan de quicio. Es cierto que en tres días ha mejorado su apariencia. Su plumaje se ha vuelto más negro y brillante. Pero no es para tanto. Pava estúpida. ¿Para qué esos humos? Mejor harías en cultivar tus propias posibilidades. Aprender a volar, por ejemplo. No creas que ese tu pequeño reino lo es todo. Más allá de tu jardín hay un mundo tan hermoso que ni te imaginas. Anda, inténtalo. Yo ví pavas voladoras por



el Yapacaní, cuando era ingeniero de caminos. Pero, no. Eres demasiado estúpida y vanidosa ¿Eh? Así otra vez. Vamos, salta, abre las alas. Bah, las bates sólo porque estás satisfecha.

Día 19. Hoy sólo puedo dar un vistazo a Mafalda. La tarde está fría y opaca. Allí está. Tiene las plumas encrespadas. Parece triste. Glú... glú... ¿Así es la onomatopeya pavuna? Glú... Una rana canta mejor que tú, pobre tontita. Pero, anda, ámate. Vicuña te trae algo bueno. Arroz, maíz, avena, todo macerado en leche. Para ti sola. ¿Gime el asno junto a su yerba? Bueno, a esperar la inspección. Primero la señora Zafioyanco. Ahí viene. ¿Ves cómo te mira? Hasta parece que le inspiras cierta ternura. Pero tu no comprendes por qué lanza ese suspiro de satisfacción. Tiene una poderosa dentadura. No quisiera estar en tu pellejo Mafalda, te lo digo honradamente. Ahora le toca a Ramiro. Es grande, el bruto. Usa zapatos americanos. Baila sheik. Cogote de becerro. ¿Qué pasará por su cabezota? Mira esos saltos, oye esos alaridos que da el salvaje. Es la manera de expresar su contento. Porque estás engordando que da gusto, Mafalda. Allí se va con su cara llena de espinillas. Y ahora, Marlene. ¿Qué está comiendo? Ah, chocolate. Come, Mafalda, a tí también te gustará. Viéndola bien, no es tan fea. No, si hasta parece bonita. Pero claro, al lado de Vicuña...

Día 20. Hoy me tocó a mí estar un poco triste. Más por la aflicción de mi madre. Se había hecho tantas ilusiones con su aguinaldo. Le dieron una suma ridícula. Sé que deseaba halagarme como cuando era niño pequeño. Ese es el amor entre madre e hijo. Ella sufre por mí y yo por ella. Y si supiera que no me entusiasma en absoluto comer manjares en Nochebuena. Mafalda sólo atrajo mi atención por un momento, cuando la ví toda alborotada despanzurrar a picotazo limpio un pequeño sapo. Y no sé si logró tragarse algo del batracio, porque apareció Vicuña blandiendo una escoba y la hizo correr por todo el jardín. Me puse a pensar en la alimentación de los humanos. No es nada edificante, por cierto...

Día 21. ¿Qué te pasa estúpida? Estás destruyendo esas rosas por perversa. Sí, a mí no me engañas. Ya te crees tan dueña de este mundo, como si fueras a vivir eternamente. Destruyes esas rosas porque su belleza te da la medida de tu fealdad. Tonta y soberbia. Si al menos volaras como un cóndor. ¡Por nada! Eres soberbia por nada. Y estando en esa situación. Condenada. Yo sólo me pregunto: ¿en qué te convertirás después de muerta?

Día 22. Hay alboroto en el jardín. Lo están arreglando. La señora Zafioyanco dirige las operaciones como un coronel. Podar los setos, cortar el pasto, enderezar el rosal, distribuir los cables de luz eléctrica, adornar el arbolito del centro con focos de color, con bom-

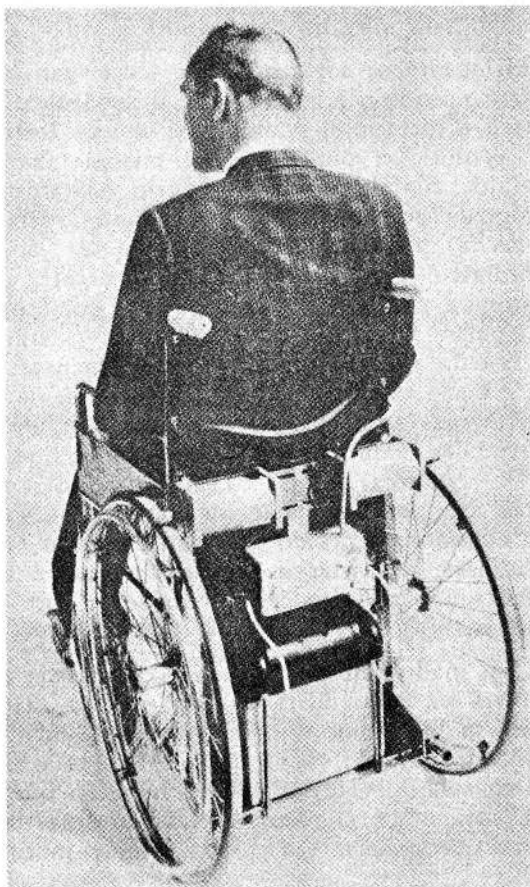
bitas de oro, de plata, de fuego, de mar, de cielo, de nieve. Intuí los planes. Si hacía buen tiempo, la cena navideña sería allí, en el jardín. Miré a Mafalda. Movía la cabeza de un lado a otro y emitía despacito su glú glú. ¿Estaría adivinando?

Día 23. Hoy a las cinco de la tarde ensayaron las luces intermitentes del arbolito. Funcionaban bien. Vicuña apilaba cajones en un rincón del jardín. Bebidas, galletas, carnes frías. Para que no moleste a Mafalda la habían atado de una pata junto al rosal que ella destruyó. Gorda, reluciente, con su pechuga de diva jubilada, comía y comía las nueces desmenuzadas, las uvas pasadas, el arroz con leche. A las risas de los humanos ella mezclaba su estridente glú-glú. Contenta, se movía pesadamente, acentuando el vaivén de su trasero. "Ahora sí, pensé, te será muy difícil aprender a volar".

Día 24. Mi madre se sorprendió de verme tan temprano junto a la ventana. Pero no advirtió mi tristeza al servirme el desayuno. Yo quería verlo desde el principio. Mafalda se movía lentamente, a todo lo largo que le permitía el piolín, con el mismo talante que si estuviera libre. "Mafalda, Mafalda, ensaya tu vuelo, Mafalda", le grité mentalmente. Mi corazón aceleró sus latidos cuando apareció el jardinero portando una hacha de mango corto. Dejé a un lado el desayuno. Vicuña y el jardinero, riéndose sin motivo aparente, con pasitos arteros se acercaron a Mafalda y la cogieron por sorpresa. Pataleó, graznó, agitó las alas. Inútilmente. Cuando estuvo inmóvil, vino Ramiro con una botella oscura y abriéndole el gástrico volcó todo su contenido en su cuerpo indefenso. Después de vaciar la botella la soltaron. Y las carcajadas estallaron al unísono. Mafalda cayó al suelo con las alas extendidas. Con el pico abierto, parecía respirar con dificultad. Vicuña la ayudó a pararse. Temblorosa, dió tres pasos adelante y dos atrás. No pudo manejar sus patas y nuevamente cayó de costado. Apenas emitía su conocido glú-glú. Luego la cosa se apresuró. Vicuña y el jardinero la sujetaron de nuevo, Ramiro estiró su cuello sobre el pequeño tronco y de un solo hachazo le cortó la cabeza. Ya no quise mirar más.

Esa noche, mi madre, antes de irse a la cama, me abrazó con ternura, como si fuera un niño de tierna edad. "Una madre desea siempre lo mejor para su hijo", me dijo, aguantándose de llorar. Le dí un beso en la mejilla y también, para qué negarlo, tragándome mis lágrimas, traté de consolarla: ¿Hay algo más hermoso que nuestro amor? Fue como un bálsamo. Con el rostro extrañadamente iluminado se fue a dormir. Yo me quedé en mi cuarto a oscuras, junto a la ventana.

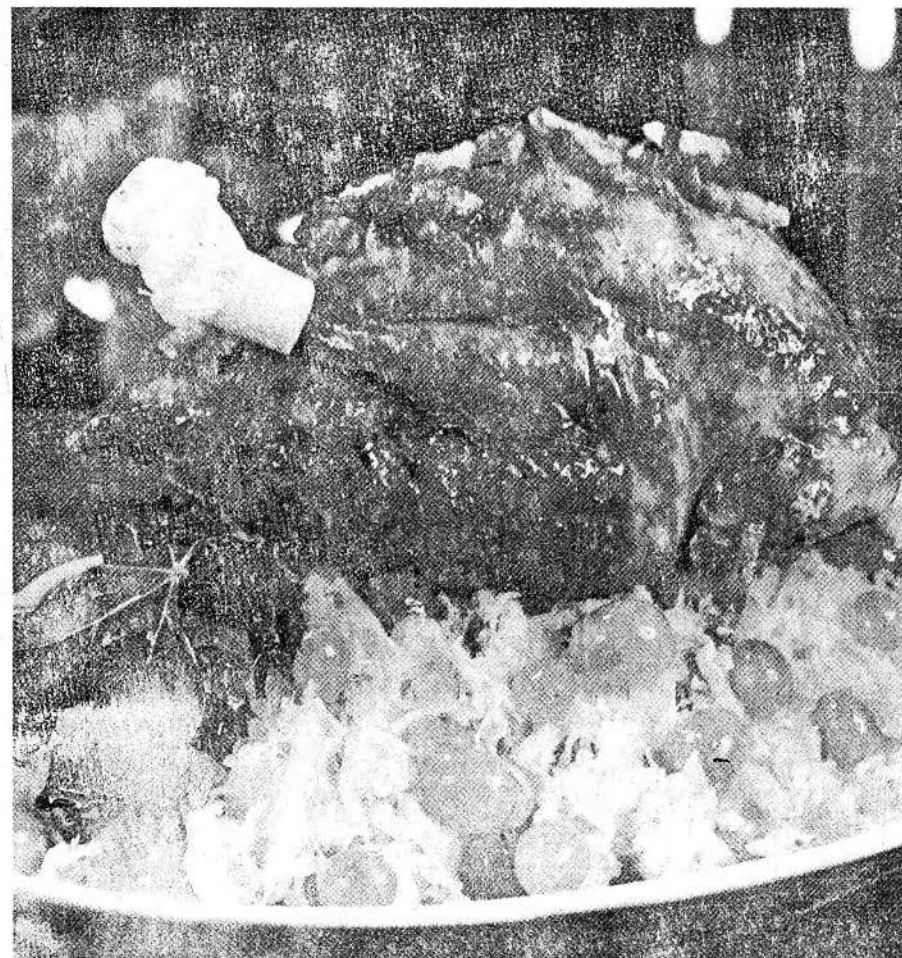
En el jardín había mucha gente. Sin duda parientes e invitados de la familia Zafioyanco. El arbolito del centro esplendía con sus luces multicolores que se encendían y se apagaban. En la mesa había una cantidad impresionante de manjares que eran devorados por los comensales. Las copas transportaban el licor de las botellas a las bocas en un juego reverberante. Algunos niños jugaban con los regalos recibidos. Un altoparlante mimetizado entre las flores expandía una música suave. Nochebuena. De pronto, por toda la ciudad, irrumpió el estallido de cohetes, petardos, sirenas, bocinazos. Y el cielo se llenó de luces de bengala. En el jardín todos se abrazaron. Ramiro, disimuladamente, besó la boca a una muchacha rubia. Y mientras del altoparlante salía ahora la melodía Noche de Paz, levantaron las copas y se bebieron



de golpe su contenido. Luego, entre exclamaciones de gozo, de apretones de manos, de votos de felicidad, se sentaron a la mesa.

Cerré los ojos por un segundo y ví, mentalmente, a un niño recién nacido, sufriendo su primer contacto con el mundo, en el olor del heno, de las vacas, de los asnos. Y su trayectoria llena de dolor, hasta culminar con su muerte. Abrí los ojos: la música, las risas, el tintinear de las copas y el rumor de los dientes, me produjo un extraño aturdimiento. ¿Dónde estaba la relación? Cerré la ventana a tiempo que una multitud de pensamientos, ninguno hermoso, por cierto, me cruzó vertiginosamente por la cabeza.

Y, cosa curiosa: cuando Vicuña, tocada con un gorro blanco, metía en una descomunal fuente, el cuerpo dorado, humeante de Mafalda, sentí náuseas y un deseo irreprímible de llorar.



EL DIARIO DE MAFALDA

A continuación te planteamos una serie de preguntas para que las resuelvas y un conjunto de trabajos para que los realices.

A. Tema

Elige, entre los temas que a continuación te proponemos, aquel que consideras corresponde al cuento. Cópialo en una ficha de trabajo y fundamenta tu elección con unas cuantas razones.

1. Navidad de ricos y pobres.
2. El sinsentido de una celebración religiosa.
3. Las observaciones de un lisiado.
4. Cómo cebar un pavo navideño.

B. Argumento

Escribe en las fichas de trabajo el argumento de *El Diario de Mafalda*.

C. Resumen

Elabora el resumen del cuento que nos ocupa.

D. Estructura formal

Señala cuál es la estructura formal de este cuento.
¿Cuántas partes tiene?

¿Esta estructura es semejante a la del cuento anterior?

E. Plan de obra

¿Cuál es el principio, cuál el medio y cuál el desenlace de este cuento?

¿Hay una distribución proporcional de estos elementos?

Dibuja el gráfico de la trama

¿La trama es verosímil?

¿Hay un clímax en este cuento?

¿La trama está conectada causalmente?

¿Cómo está estructurada la trama?

¿La narración se realiza en primera, segunda o tercera persona?

F. Aspecto estructural dominante

¿En este cuento hay predominio de la acción, de los personajes o del espacio?

G. Estudio de los personajes

1. El narrador y su madre.
2. La familia Zafioyanco.
3. Mafalda.

H. Análisis de los problemas

Realiza un trabajo sobre uno de los siguientes temas:

1. La celebración de la Navidad en el cuento.
2. Profundidad y superficialidad de los personajes.

I. Valorización

1. Opiniones ajenas.

Busca valorizaciones sobre el autor del cuento que estás analizando.

2. Opinión propia.

En una ficha de trabajo emite tu opinión sobre *El diario de Mafalda*.

J. Investigaciones específicas

Elige uno de los siguientes temas de investigación:

1. Significación religiosa de la Navidad.
2. Ricos y pobres en Navidad.

ACTIVIDADES

1. Dibuja una historia gráfica del cuento en menos de diez cuadros.
2. Escribe una carta a uno de los siguientes personajes:

El narrador

Vicuña

Mafalda

Uno de los miembros de la familia Zafioyanco.

LOCALIZACION ESPACIO TEMPORAL

El diario de Mafalda fue publicado en un periódico pacheño en la Navidad de 1966. (...) en el que sobresale aguda penetración psicológica en el tratamiento de ribetes amables y enternecedores.



AUTOR

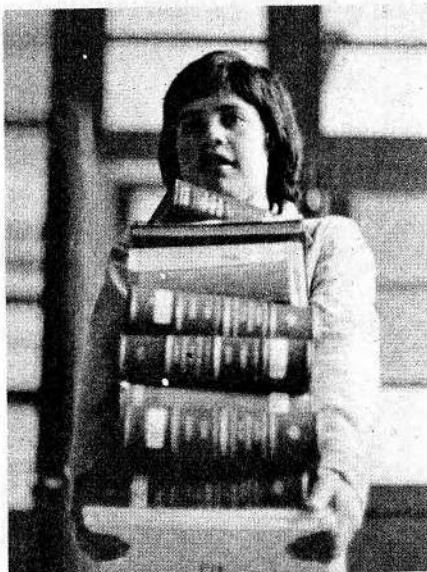
GASTON SUAREZ
B I O G R A F I A

Joven escritor boliviano, nació en Tupiza (Potosí) en 1928. Alterna su vocación literaria con sus labores gráficas. Ha incurrido en el campo de la poesía, el cuento y el teatro.

BIBLIOGRAFIA

Vigilia para el último viaje
Vértigo
Mallcu

INFORMACION LITERARIA



EL CUENTO Y SUS CARACTERISTICAS

En el primer tomo de esta colección(*) se vieron las semejanzas y diferencias que hay entre cuento y novela. En el presente volumen profundizaremos la teoría del cuento.

El cuento se caracteriza por ser un relato breve de una sola trama. Su extensión está determinada por la intensidad de la acción y por la economía expresiva del relato. El nudo ocupa la mayor parte de la trama; la presentación —cuando existe— es mínima y el desenlace se resuelve en pocas líneas. El cuento omite todo detalle innecesario para ganar en profundidad. Utiliza los recursos técnicos de la narrativa en general: relato en primera o tercera persona, estructura epistolar o de diario, forma de diálogo, monólogo interior, etc.

Julio Cortázar ha dicho que “la novela y el cuento se dejan comparar con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un ‘orden abierto’, nove-

(*) Id. página 98.

lesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación (...) Mientras en el cine, como en la novela, la captación de una realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento”. (*)

El cuento es una creación oriental, desconocida por los griegos. Llega a Europa por la vía musulmana a través de España. En la Edad Media fue utilizado con fines didácticos, por ello no se interesa tanto por la estética como por la enseñanza. Los cuentos basados en tradiciones literarias se enriquecen gracias a las fuentes latinas clásicas. El autor más famoso del Renacimiento es Boccaccio, autor del *Decamerón*.

Durante el romanticismo, sirve para expresar el nacionalismo de los escritores, los mismos que toman temas universales. Inician esta corriente los hermanos Grimm que rápidamente encuentran seguidores en diversos países europeos.

Los cuentos *folklóricos* o *tradicionales* se caracterizan por estar enraizados en las leyendas de los países; son relatos de hechos cotidianos ambientados en un mundo sobrenatural. Su fuerza radica en la ambigüedad y en la sospecha. En muchos

“¿Qué es el cuento?”, Mariano Baquero Coyanes, Ed. Columbia, Colección Esquema, 2da. Ed., Buenos Aires, 1974, pág. 51.



de ellos la sorpresa juega un papel importante. Deben ser verosímiles para poder impresionar al lector. Tiene una fuente inagotable en los sueños y ensueños (cuentos de hadas y aparecidos).

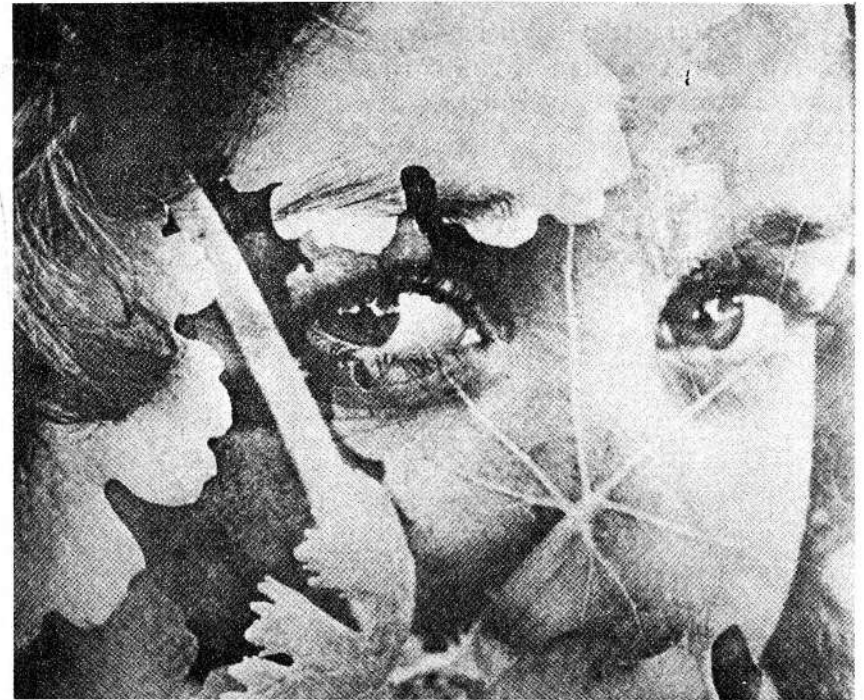
En el siglo XIX se elaboran teorías sobre este género y se cimentan las características que tiene actualmente. Además, el periodismo lo incorporó en sus ediciones cotidianas por su brevedad, fácil lectura e interés que despierta en el lector, favoreciendo su difusión.

En este siglo destaca la corriente *naturalista*. Los escritores *naturalistas franceses* reflejan episodios simples y habituales con estilo objetivo, sencillo y minucioso. Sus relatos están llenos de ternura, ironía y agudeza. El representante más importante de esta corriente es Guy de Maupassant.

Los naturalistas rusos retratan personajes ridículos, narran episodios sutiles e intrascendentes que derivan de la interpretación de la miseria y la naturaleza humana. La técnica es sencilla. Tienen un enfoque social amargo. Entre los principales representantes tenemos a Nicolai Gogol y a Antón Chejov.

Los cuentos pueden ser de diversos tipos, lo mismo que la novela (*).

Actualmente el cuento ha adquirido mucha importancia. Son muchos los autores que prefieren este tipo de narración.



(*) Id. página 145.

Los principales autores hispanoamericanos son:

Octavio Amorteguí, colombiano; Miguel Angel Asturias, guatemalteco; Mario Benedetti, uruguayo; Fernando Benítez, mexicano; Jorge Luis Borges, argentino; Alejo Carpentier, cubano; Julio Cortázar, argentino; Esteban Echeverría, argentino; Gabriel García Márquez, colombiano; Jorge Icaza, ecuatoriano; Joaquín María Machado de Assis, brasileño; Horacio Quiroga, uruguayo; Augusto Roa Bastos, paraguayo; Manuel Rojas, chileno; Arturo Uslar Pietri, venezolano; Pedro Jorge Vera, ecuatoriano; y muchos otros.

Entre los cuentistas bolivianos podemos citar a:

Oscar Cerruto, Augusto Céspedes, Porfirio Díaz Machicao, Augusto Guzmán, Renato Prada, René Pope, Pedro Shimore, Gastón Suárez y muchos otros.

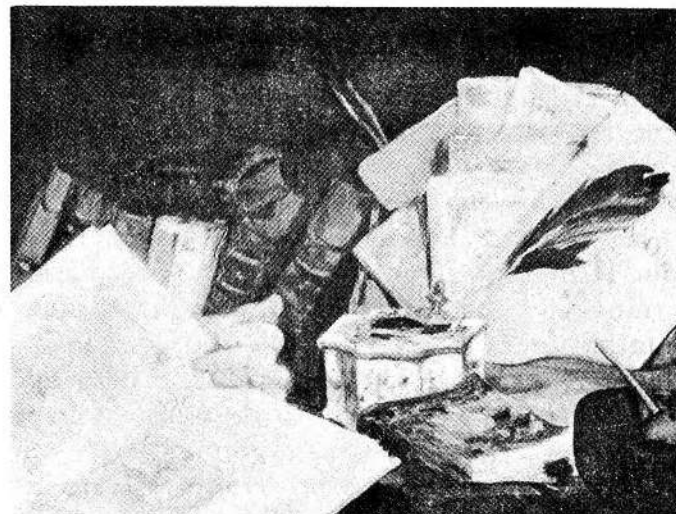
*Los pájaros van. uno a uno, a posarse en el espino;
luego, de pronto, se levantan juntos: bella bandada.*

Dámaso Alonso

UNIDAD **Q**

ESQUEMA

- I. Invitación a la lectura
- II. Análisis literario
 - A. Poemas:
 - 1. **Más allá** de Jorge Guillén
 - 2. **Vocación** de Pedro Salinas
 - 3. **Angelus** de Gerardo Diego
 - 4. **El escarabajo** de Vicente Aleixandre
 - 5. **Cancioncilla** de Dámaso Alonso
 - 6. **La sangre derramada** de Federico García Lorca
 - 7. **Temor de abril** de Emilio Prados
 - 8. **Si mi voz...** de Rafael Alberti
 - 9. **Peregrino** de Luis Cernuda
 - 10. **Las barcas...** de Manuel Altolaguirre
 - 11. **Como tú** de León Felipe
 - B. Guía de trabajo
 - C. Actividades
 - D. Localización espacio temporal
- III. Vocabulario
- IV. Información gramatical
- V. Ortografía
- VI. Invitación a la escritura
- VII. Información literaria



INVITACION A LA LECTURA

Ahora te ofrecemos algunos poemas que pertenecen a la *Generación del 27*. Te invitamos a que los leas, pero previamente queremos referirnos a determinados aspectos que pueden contribuir a que realices esta maravillosa actividad de la lectura con espíritu crítico y creador.

Tres son los componentes que intervienen en el fenómeno de la comunicación escrita: el autor, el texto y el lector. Cuando la comunicación escrita es literaria, el autor es creador; el texto, un producto estético; y el lector, un recreador.

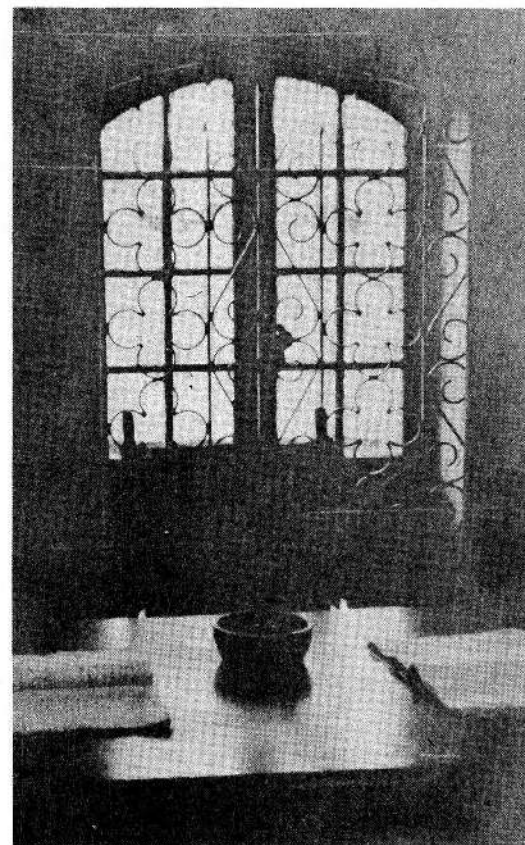
El creador manipula el lenguaje con una intención fundamental: obtener una obra bella mediante la utilización de una serie de recursos y técnicas aportados por la experiencia y la imaginación. El creador emite un mensaje sin esperar una respuesta, pero quiere ser acogido por un receptor no personalizado.

El producto estético es también un mensaje peculiar y completamente distinto del que se emplea en la comunicación corriente. En el lenguaje literario el interés recae en el propio mensaje, no en sus referencias objetivas. Así, cuando el poeta dice: "¡Que no quiere verla!/ Dile a la luna que venga./ Que no quiero ver la sangre/ de Ignacio sobre la arena./ ¡Que no quiero verla!", no ha de entenderse que García Lorca pide a alguien que le diga a la luna... etc. La información que el mensaje transmite está en segundo plano. Lo que interesa fundamentalmente es el *cómo* está dicho; o sea, la personal selección de los términos, el carácter inédito, no repetido, único, original, del mensaje, y el conjunto de recursos (repeticiones, recurrencias, desviaciones léxicas, gramaticales, semánticas, etc.). A esto se agrega otra característica: el texto literario o poético es permanente e inalterable. Permanente, porque tiende a fijarse en la memoria en su forma original; e inalterable, porque la modificación de una sola palabra, de un solo signo, entraña la modificación del texto. Lo cual no ocurre en la comunicación oral o en el mensaje común. Por eso la carta se destruye o archiva cuando se ha recibido el mensaje, y los términos de la misma pueden admitir cualquier modificación siempre que no se altere la información.

El lector, receptor o recreador, debe asumir una actitud peculiar y distinta para leer textos literarios, particularmente poemas. En primer lugar, tiene que abandonar toda intención práctica o utilitaria. En segundo lugar, debe aproximarse al creador —aunque el diálogo está descartado— a través del texto que está ahí, para una permanente y renovada confrontación. Debe, también partir del convencimiento de que el texto es una unidad que funciona como un todo irreductible, determinada por su propio contexto. Justamente, leer es comprender un mensaje reconociendo la situación que lo enmarca. De este modo la lectura de un poema será fecunda cuando el lector sea capaz de reproducir y recrear los gestos mentales, emocionales y lingüísticos del autor.

Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía.

Jorge Guillén.



MAS ALLA

(Fragmento)

IV

El balcón, los cristales,
Unos libros, la mesa.
¿Nada más esto? Sí,
Maravillas concretas.

Material jubiloso
Convierte en superficie
Manifiesta a sus átomos.
Tristes, siempre invisibles.

Y por un filo escueto,
O al amor de una curva
De asa, la energía
De plenitud actúa.

¡Energía o su gloria!
En mi dominio luce
Sin escándalo dentro
De lo tan real, hoy lunes.

Y ágil, humildemente,
La materia apercibe
Gracia de Aparición:
Esto es cal, esto es mimbres.

Jorge Guillén.

APROXIMACION AL POEMA

MÁS ALLÁ

Presentamos seguidamente el análisis del poema *Más allá*, de Jorge Guillén, con el propósito de que sirva de modelo para que los alumnos, orientados por el profesor, realicen a su vez el análisis de los poemas que se dan en esta Unidad 4.

Nuestro análisis sigue las pautas que utilizamos en la aproximación al poema *Habla Olímpico*.(*) con ligeras modificaciones. El profesor puede seguir la metodología aquí utilizada o emplear cualquier otra que se adapte mejor a las características del grupo con el que trabaja o que esté más a tono con su propia formación y criterio.

El conocimiento de las estructuras constitutivas de la lengua y su funcionamiento permite analizar con cierta objetividad un poema, porque aquella es la materia prima con que trabaja la poesía. La ciencia lingüística ha alcanzado notables y gigantescos progresos en lo que va del presente siglo. Ha logrado desmontar la compleja maquinaria del lenguaje. Nos ha hecho ver, por ejemplo, que la lengua es un sistema de signos lingüísticos; y que todo signo lingüístico tiene dos planos claramente separables y, sin embargo, solidarios: el plano de la expresión y el plano del contenido; y que es posible distinguir, mediante el análisis, determinados componentes, los cuales pueden ser reducidos a unidades mínimas: *fonemas* (→), para el plano de la expresión; *semas* (→), para el contenido.

Así, pues, en un poema podemos distinguir el plano de la expresión y el plano del contenido. Aquél estará constituido por la estructura formal o externa del poema y sus componentes fónicos: sílabas, acentos, rimas, sonoridad, etc.; éste por el conjunto de conceptos, ideas, pensamientos que corresponden a los motivos, tema, cosmovisión del poema, etc.

Vale la pena recordar que el análisis no es un fin en sí mismo, sino un medio a través del cual es posible penetrar en los diversos estratos del poema para alcanzar un goce estético más intenso y más profundo.

(*) Id. página 125 s.

(→) Consultar *Glosario*.

I. Introducción.

Nuestro texto es un fragmento que forma parte de un contexto mayor: el poema *Más allá* del libro *Cántico*, de Jorge Guillén. Este libro está compuesto de 334 composiciones, que empiezan justamente con el poema *Más allá*. El fragmento que examinamos es el IV.

De *Cántico* —libro en el que trabajó el poeta durante varias décadas— han aparecido cuatro ediciones (1).

II. Plano de la expresión.

A. Estructura formal.

El fragmento IV del poema *Más allá* está compuesto por veinte versos distribuidos en cinco estrofas de cuatro versos cada una: es decir, en *cuartetos* (→).

B. Estructura fónica.

La estructura fónica de un texto está configurada por dos estratos: el del ritmo y el de la sonoridad. Vamos a estudiar, en primer término, los componentes del ritmo.

1. Estrato del ritmo

a. Sílabas.

Cada verso tiene siete sílabas, exceptuando el verso número 11 (*De asa, la energía*), que tiene seis. Son, pues, heptasílabos, versos cortos que desempeñan, como veremos, una determinada función lingüística.

b. Grupos fónicos.

Los grupos fónicos en el verso dependen de las pausas. En el poema que examinamos advertimos que, si se prescinde de las pausas finales, que separan los versos, los grupos fónicos son amplios, llegando a abarcar toda la estrofa (2a., 3a. y 5a.) o gran parte de la misma (dos versos en la primera estrofa y tres versos en la cuarta). Este tipo de grupo fónico amplio, que contrasta con la brevedad de los versos, tiene incidencia directa en el estilo, como apreciaremos luego.

(1) *Cánticos*, Revista de Occidente, Madrid, 1928. 2da. edición aumentada, Cruz y Raya, Madrid, 1936. 3ra. edición aumentada, Litoral, México, 1945. 4ta. y última edición, Sudamericana, Buenos Aires, 1950.

(→) Consultar *Glosario*.

Gráfico de los grupos fónicos

[El balcón, los cristales

Unos libros, la mesa] [Si]

[¿Nada más esto?

[Maravillas concretas.]

[Material jubiloso

Convierte en superficie

Manifiesta a sus átomos

Tristes, siempre invisibles.]

[Y por un filo escueto,

O al amor de una curva

De asa, la energía

De plenitud actúa.]

[¡Energía o su gloria!

[En mi dominio luce

Sin escándalo dentro

De lo tan real, hoy lunes.]

[Y ágil, humildemente,

La materia apercibe

Gracia de Aparición:]

[Esto es cal, esto es mimbre.]

La entonación mantiene un nivel bastante uniforme. Resalta en el conjunto el verso diez, en el cual se produce una elevación tonal, consecuencia clara de la expresión exclamativa (*¡Energía o su gloria!*).

c. Acentos.

Además del acento en penúltima sílaba que llevan casi todos los versos, predomina el acento en tercera sílaba, lo cual contribuye a remarcar el ritmo monótono del poema.

d. Rima.

Los versos riman con rima *asonante* (*), distinta para cada estrofa, del siguiente modo:

(*) Ver *Glosario*, Volumen 1, página 182.

1a. estrofa:	verso 2	é - a
	verso 4	é - a
2a. estrofa:	verso 6	í - e
	verso 8	í - e
3ra. estrofa:	verso 10	ú - a
	verso 12	ú - a
4ta. estrofa:	verso 14	ú - e
	verso 16	ú - e
5a. estrofa:	verso 18	í - e
	verso 20	í - e

2. Estrato de la sonoridad.

El poema no proporciona aspectos dignos de destacar en el campo de la sonoridad. No se advierten anáforas (*), ni aliteraciones (→), a excepción del predominio de "ies" en algunos versos (versos 8, 17 y 19) y los efectos de la rima asonantada que hemos visto.

C. Estructura gramatical.

Estudiaremos aquí las categorías gramaticales y las modalidades sintácticas utilizadas en el poema.

1. Estrato de la palabra.

	a) Sustantivos	b) adjetivos	c) verbos
Verso 1.	balcón, cristales		
Verso 2.	libros, mesa		
Verso 3.	esto		
Verso 4.	maravillas	concretas	
Verso 5.	material	jubiloso	
Verso 6.	superficie		convierte
Verso 7.	átomos	manifiesta	
Verso 8.		tristes, invisibles	
Verso 9.	filo	escueta	
Verso 10.	amor, curva		
Verso 11.	asa, energía		

(*) Ver *Glosario*, Volumen 1. página 184.

(→) Ver *Glosario*.

	a) Sustantivos	b) Adjetivos	c) Verbos
Verso 12.	plenitud		actúa
Verso 13.	energía, gloria		
Verso 14.	dominio		
Verso 15.	escándalo		luce
Verso 16.	(lo) real, lunes		
Verso 17.		ágil	
Verso 18.	materia		apercibe
Verso 19.	gracia, Aparición		
Verso 20.	cal, mimbre, esto		

Este inventario de las categorías gramaticales nos permiten hacer las siguientes observaciones:

Hay un predominio notable de sustantivos sobre adjetivos y verbos, en una proporción de cuatro a uno y siete a uno, respectivamente.

Veintitrés de los veintiocho sustantivos del poema podrían agruparse en clases, según el grado de abstracción o por el tipo de realidad que representan.

1. balcón - cristales - libros - mesa - asa
2. superficie - filo - curva
3. lunes
4. material - átomos - energía (que aparece dos veces) - materia
5. maravilla - plenitud - gloria - gracia - Aparición.
6. real
7. amor
8. cal - mimbre

La abundancia de sustantivos, la gradación en la que se presentan, la parquedad en la adjetivación y el limitado uso de verbos se relacionan estrechamente con la cosmovisión del poeta.

b. Estrato de la frase.

Observemos la estructura peculiar de las oraciones del poema. No existen oraciones coordinadas, ni yuxtapuestas, ni subordinadas (ausencia de nexos: y, o, pero, ni, que, quien, el cual, etc.).

El reducido número de verbos (uno por siete sustantivos) contribuye a que predominen las oraciones nominales. También advertimos el uso frecuente de elipsis (→) sobre todo verbales, otra causa de la producción de oraciones nominales (*¿nada más esto?*). (*¡Energía o su gloria!*). Todo lo cual contribuye a caracterizar el estilo de Jorge Guillén.

(→) Ver *Glosario*.

Asimismo cabe señalar la ordenación de las oraciones que se desvía de la sintaxis normal. Así, por ejemplo, el verbo en la tercera estrofa va en último lugar, lo mismo que el sujeto en la cuarta estrofa.

III. Plano del contenido.

El poeta observa objetos de la realidad circundante y cotidiana.

El balcón, los cristales / Unos libros, la mesa /

Tras esta enumeración surge la pregunta que no sabemos si va dirigida al lector o a sí mismo, seguida de la respuesta inmediata que es una rotunda afirmación.

¿Nada más esto? Sí / Maravillosas concretas /

En la segunda estrofa se da una explicación personal del hecho.

Material jubiloso / Convierte en superficie /

Manifiesta a sus átomos / Tristes, siempre invisibles /

La observación del poeta se va afinando paulatinamente, como se puede ver en la tercera y cuarta estrofas, de tal manera que de las cosas concretas (objetos), pasa a las partes (como el asa de algún objeto que no menciona) y sus formas (*superficie, filo, curva*), hasta tomar conciencia de realidades más sutiles (*hoy, lunes*).

Esta observación se convierte en contemplación exaltada (*¡Energía o su gloria!*) ante el sorprendente milagro de la existencia de las cosas (*Gracia de Aparición*) como manifestación de su substancia constitutiva (*Esto es cal, esto es mimbre*).

Así, pues, en el contenido del poema podrían distinguirse dos momentos: la contemplación de los objetos, partes de ellos, sus formas y otras realidades (*lunes*); y la exaltación ante ese acontecimiento.

IV. Interpretación

Hemos dicho que el plano de la expresión y el del contenido son solidarios. No pueden darse el uno sin el otro. Es más, hay una estrecha interdependencia entre ambos, de tal manera que se condicionan mutuamente. Así, la riqueza de recursos expresivos amplía las posibilidades de comunicación.

Guillén ha elegido, entre las diversas posibilidades métricas, el verso corto de siete sílabas que se ajusta cabalmente a su estilo y a sus necesidades comunicativas. En efecto, cabe caracterizar este estilo como estilo nominal. Recordemos que a ello contribuye el empleo frecuente de elipsis verbales y el número reducido de verbos que utiliza el poeta. Se desprende, como consecuencia inmediata, la economía expresiva del lenguaje: el rigor y la concisión lingüísticos.

La economía expresiva conduce en línea directa a un tipo de poesía: *la poesía pura*. Para Guillén el poema es lenguaje, pero lenguaje trabajado, elaborado. Y el proceso de elaboración es, en nuestro poeta, consciente. Esto se advierte tanto en el empleo de la rima asonantada en la adjetivación limitada pero precisa, en la sutil gradación de la descripción, en la elección del léxico (sustantivos abstractos como átomos, energía, materia), en el tipo de oraciones, en el retorcimiento sintáctico de algunas construcciones, etc. Producto de esta elaboración son, justamente, los valores estéticos plasmados en el poema.

De otra parte, la actitud predominantemente lógica, racional o conceptual está determinada por la cosmovisión del poeta. Ahí están las cosas (*maravillas concretas*), sus formas, líneas y figuras, que se manifiestan cotidianamente en el reducido ámbito del mundo circundante (*en mi dominio luce*). Ante este hecho sorprendente, el poeta no puede contener su entusiasmo. Se trata de una visión optimista ocasionada por el orden perfecto y la plenitud del universo propia del hombre de principio de siglo, del recién nacido a la belleza del universo, del hombre adánico que no ha sido aún expulsado del paraíso.

Gracias al contexto poético comprendemos que *Más allá* del yo del poeta, de su conciencia, está "un mundo irremplazable", "muy cerca, familiar", que arranca de su pecho una canción de júbilo, un *Cántico* de amor.

VALORIZACION

GUILLÉN, Jorge

Valorización de Aurelio Labajo,
Carlos Urdiales y Trini González

"Dos notas caracterizan (la poesía de Guillén): entusiasmo y rigor. Como dice Dámaso Alonso, su poesía es 'un grito, una interjección, pero con contenido intelectual'. Grito entusiasta ante el maravilloso espectáculo de los seres, ante su mera presencia: rigor en la expresión intelectual, precisa y exacta de su júbilo de existir y de contemplar la vibración luminosa de las cosas.

Para Guillén, perfección es sinónimo de existencia; por eso, el contacto con la realidad, lejos de producirle un choque doloroso, se vuelve sensación de plenitud y exclamación gozosa.

De espaldas al pasado y ajena a toda nostalgia, su poesía se halla firmemente anclada en el presente, cuya momentaneidad detiene para cantar con éxtasis admirativo el 'aquí' y el 'ahora'.

En su poesía desaparecen por completo todos los elementos decorativos que había aportado el Modernismo —música, color, anécdota...— para quedar tan sólo una pura emoción lírica.

La forma, ceñida al contenido, llega a su máxima desnudez y exactitud; y la realidad, reducida a sus líneas esenciales —espacio, luz, instante...— se nos ofrece limpia, transparente y perfecta".

Generación del 27, Poetas catedráticos, Aurelio Labajo. Carlos Urdiales y Trini González. Ed. Cculsa, Colección Primera Biblioteca, N° 68, Madrid, 1968.

AUTOR

BIBLIOGRAFIA

Cántico (1928); Ardor (1931).
 Paso a la aurora (1944).
 Variaciones sobre temas de Jean Cassoy (1951).
 La partida de baile (1951); Huerto de Melibea (1954).
 Luzbel desconcertado (1956).
 Del amanecer y el despertar (1956).
 Clamor (1957).
 Le Venus de Itálica: Lugar de Lázaro (1957).
 Viviendo y otros poemas (1958).
 El abanico de Solita: Historia natural (1960).
 Clamor... que van a dar a la mar (1960).
 Anita: Flores (1961).
 Según las horas (1962).
 Las tentaciones de Antonio (1962).
 Clamor. A la altura de las circunstancias (1963).
 Suite Italianne: Tréboles (1964).
 Homenaje (1967).
 Aire nuestro (1968).
 Guirnalda Civil (1970).
 Al margen (1972).

Prosa:

Federico en persona (1958).
 Lenguaje y poesía (1962).
 El argumento de la obra (1969).
 En torno a Gabriel Miró (1970).



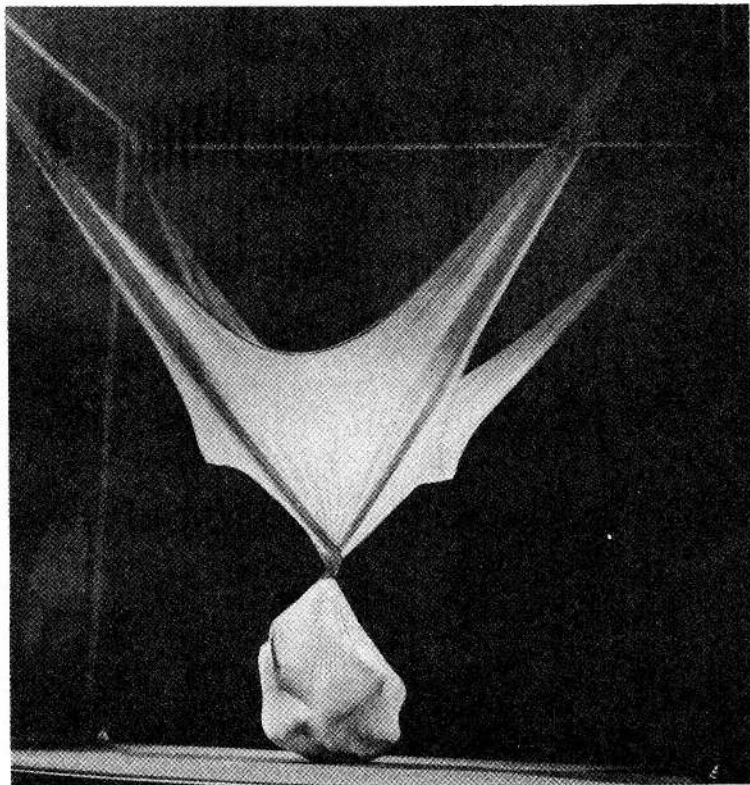
JORGE GUILLEN

BIOGRAFIA

Nació en Valladolid el 18 de enero de 1893. Se licenció en Filosofía y Letras en 1913. Viajó desde muy joven. A los 16 años fue a Suiza, donde vivió dos años. De 1917 a 1923 vivió en París y desempeñó las funciones de Lector de Español en la Sorbona. Se doctoró en Letras en Madrid y obtuvo Cátedra de Literatura en la Universidad de Murcia, en 1925. Lector de Español en Oxford de 1929 a 1931. Ocupó la cátedra de Literatura en Sevilla hasta 1938, año en que se trasladó a Norteamérica como profesor de Literatura Española. Enseñó en el Wellesley College y en diversos centros universitarios de E.E.U.U., Puerto Rico, México y otros países hispanoamericanos. En 1961 le confirieron el Grand Prix Internationale de Poésie. El año 1976 obtuvo el premio Bennet. En 1977 le confirieron varios premios importantes: "Miguel de Cervantes", de España; "Alfonso Reyes", de México; y el "Feltrinelli", de Italia. Finalmente ha sido varias veces candidato al premio Nobel de Literatura.

La poesía es una aventura hacia lo absoluto.

Pedro Salinas



VOCACION

Abrir los ojos. Y ver
sin falta ni sobra, a colmo
en la luz clara del día,
perfecto el mundo, completo.
Secretas medidas rigen
gracias sueltas, abandonos
fingidos, la nube aquella,
el pájaro volador,
la fuente, el tiemblo del chopo.
Está bien, mayo, sazón.

Todo en el fiel. Pero yo...
Tú, de sobra. A mirar
y nada más que a mirar
la belleza rematada
que ya no te necesita.

Cerrar los ojos. Y ver
incompleto, tembloroso
de será o de no será
—masas torpes, planos sordos—
sin luz, sin gracia, sin orden,
un mundo sin acabar,
necesitado, llamándome
a mí, o a tí, o a cualquiera
que ponga lo que le falta,
que le dé la perfección.
En aquella tarde clara,
en aquel mundo sin tacha,
escogí:

el otro.
Cerré los ojos.

Pedro Salinas

APROXIMACION AL POEMA

VOCACION

A. Aspectos relativos a la expresión.

1. ¿Cuál es la estructura formal del poema *Vocación*? ¿Adviertes algún paralelismo en las estrofas?
2. ¿Cuál es el corte métrico del poema? ¿Tiene algún tipo de rima?
3. Realiza un estudio de las oraciones empleadas por el poeta. Según eso caracteriza el estilo.
4. Examina los paralelismos que encuentres en el poema.
5. Determina en qué sílabas recaen los acentos y su influencia en el ritmo.
6. ¿Cómo son los grupos fónicos?
7. ¿Adviertes la forma dialogada en algún momento del poema? ¿Hay alguna descripción?

B. Aspectos relativos al contenido.

1. ¿Qué relación existe entre la estructura formal del poema y el contenido? Es decir ¿hay alguna relación entre la organización formal y el esquema conceptual del poema?
2. Explica cada una de las estrofas del poema, guiándote por este cuestionario: ¿Cómo ve el autor el mundo? ¿Cómo se encuentra él en el mundo? ¿Cómo es el mundo interior del poeta? ¿Qué necesita este mundo? ¿Cuál de los dos mundos escoge el poeta?
3. ¿Está bien logrado el título del poema? Explica su sentido.

C. Aspecto interpretativo.

1. ¿Hay en el poema predominio emocional, imaginativo o lógico?
2. ¿Cuál es la cosmovisión del poeta a través de este poema?
3. Realiza una comparación circunstanciada entre este poema y el de Guillén. Debes comparar el plano de la expresión, con sus componentes, y el plano del contenido. ¿Es semejante o distinta la cosmovisión de estos dos poetas? ¿Cuál es la *Vocación* de Guillén frente a la de Salinas?

VALORIZACION

SALINAS, Pedro

Valorización de Joaquín Gonzáles M.

“No es fácil hacer un resumen de los libros primeros de Salinas, cuyos títulos ya indican bastante. Los críticos suelen redondear su juicio aplicando una denominación genérica a la obra: ‘conceptismo interior’, ‘pasión de absoluto’, ‘dialéctica entre el ser y el no ser, entre el amor y la nada’ (Palley). Esta última denominación prueba el amplio radio de esta poesía, su variadísima atención por el mundo y el propio ‘yo’. Dejemos que Guillén resuma el contenido de esta poesía:

‘¿Vida sólo interior? ¿Alma vuelta hacia sí misma? Nunca. La índole espiritual tan evidente de toda la obra no implica ningún ensimismamiento, ni siquiera dentro del ámbito clausurado que se traza a veces el amor. Salinas está siempre en relaciones de amor o de amistad con las cosas y las gentes, siempre dispuesto a descubrir en ellas su valor, su trascendencia, su sentido. Este sentido vital se entiende y se siente sólo bien asentado y encajado en una materia concreta’. (Conferencia de Guillén sobre Salinas, pronunciada en Johns Hopkins University, en 1966)”.

Introducción biográfica y crítica de La voz a ti debida u Razón de amor. Joaquín Gonzáles Muela. Ed. Castalia, Madrid, 1969.

AUTOR

BIBLIOGRAFIA

Poesía:

Presagios (1923)
Seguro azar (1929)
Fábula y signo (1931)
Amor en vilo (1933)
La voz a tí debida (1934)
Razón de amor (1936)
El contemplado (1946)
Todo más claro y otros poemas (1949)
Confianza (1954)
Volverse sombra y otros poemas (1957)

Prosa narrativa:

Vispera del gozo (1926)
La bomba increíble (1950)
El desnudo impecable y otras narraciones (1951)

Teatro:

La cabeza de Meduza, La estratoesfera, La isla del tesoro (1952)
Los santos (1954)

Crítica:

Reality and the Poet in Spanish Poetry (1969)
Literatura española, siglo XX (1941)
Jorge Manrique, o tradición y original (1949)
La poesía de Rubén Darío (1948)
El defensor (1967)



PEDRO SALINAS

BIOGRAFIA

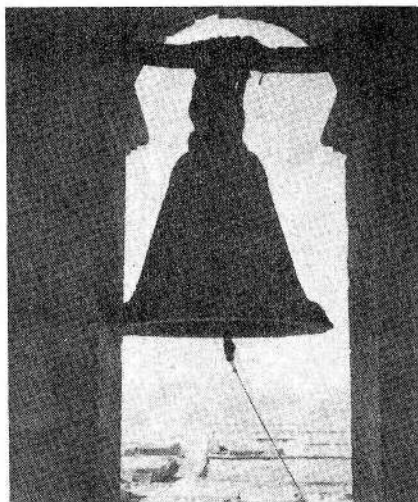
Nació en Madrid el 27 de noviembre de 1891. Salió bachiller en 1909. Obtuvo la licenciatura y después el doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. También estudió abogacía. Fue lector de Español en Cambridge en 1922. Después trabajó con Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. Allí se dedicó a la crítica literaria. Desempeñó el cargo de Secretario de la Universidad Internacional de Santander de 1933 a 1936.

Viajó a Norteamérica y enseñó en el Wellesley College hasta 1939. Pasó luego a la Johns Hopkins University de Baltimore. De 1942 a 1945 enseñó en Río Piedras, Puerto Rico. Dictó cursos y conferencias en muchas universidades de Centro y Sud América, pero no volvió nunca a España porque no estaba de acuerdo con el régimen franquista.

Murió el 4 de diciembre de 1951, en Boston, y está enterrado en San Juan de Puerto Rico.

"La mejor definición de la poesía es la palabra incorruptible".

Gerardo Diego



ANGELUS

Sentado en el columpio
el ángelus dormita

Enmudecen los astros y los frutos
y los hombres heridos
pasean sus surtidores
como delfines líricos

Otros más agobiados
con los ríos al hombro
peregrinan sin llamar en las posadas

La vida es un único verso interminable

Nadie llegó a su fin

Nadie sabe que el cielo es un jardín

Olvido

El ángelus ha fallecido
Con la guadaña ensangrentada
un segador cantando se alejaba

APROXIMACION AL POEMA

ANGELUS

A. Aspectos relativos a la expresión.

- 1 ¿Cuál es la estructura formal de este poema? ¿Qué particularidad se da en la organización de los versos?
- 2 ¿Qué efecto persigue el poeta con el décimo verso? ¿Qué recurso se trata de explotar?
- 3 ¿Cuántas sílabas tienen los versos de este poema? ¿Se ajusta a algún molde métrico?
- 4 El poema no tiene signos de puntuación, entonces ¿de qué manera se marcan las pautas y los grupos fónicos en el poema?
- 5 ¿Hay alguna sinestesia?*

B. Aspectos relativos al contenido.

- 1 ¿De qué trata el poema?
- 2 ¿Qué momento del día refleja?
- 3 ¿Con qué sentido se puede apreciar la belleza del poema?

C. Aspecto interpretativo.

- 1 ¿Predomina en el poema lo racional, lo imaginativo o lo emocional?
- 2 Haz una lista de las metáforas que aparecen y explícalas.

VALORIZACION

DIEGO, GERARDO Valorización de Aurelio Labajo, Carlos Urdiales y Trini González

"Gerardo Diego es, entre los poetas actuales, el que ha recorrido una trayectoria más larga, al hacerse eco de las diversas tendencias que han ido sucediéndose en la poesía española anterior a la guerra.

Dentro de la variedad de su obra se advierte, sin embargo, una cualidad constante —el dominio absoluto de la forma— y dos líneas que se mantienen paralelamente a lo largo de toda su producción: la de lo tradicional y la de las más audaces novedades.

En conjunto, su poesía, de muy rica temática, revela una agudísima sensibilidad para la belleza. Pero al faltarle no emoción, pero, quizá sí contacto dramático con las más hondas realidades de la vida, queda sobre todo, como una obra de arte de maravillosa transparencia, en la que el mundo queda reducido a sus más puros valores estéticos".

Generación del 27. Poetas catedráticos. Aurelio Labajo, Carlos Urdiales y Trini González. Ed. Cocusa. Colección Primera Biblioteca. N° 68. Madrid, 1968.

AUTOR

BIBLIOGRAFIA

El romancero de la novia (1920); Imagen (1922).
Soria (1923); Manual de espumas (1924).
Versos humanos (1925); Fábula de Equis y Zeda (1932).
Poemas adrede (1932); Angeles de Compostela (1940).
Alondra de verdad (1941); La sorpresa (1944).
El romancero de la novia (1944).
La luna en el desierto y otros poemas (1948).
Hasta siempre (1949); Limbo (1951).
Biografía incompleta (1953); Variación (1954).
Amazona (1955); Paisaje con figuras (1956).
Egloga de Antonio Bienvenida (1956); Amor solo (1958).
Canciones a Violante (1959); Tántalo (1960).
Sonetos a Violante; Glosa a Villamediana (1961).
La rama (1961).
Mi Santander, mi cuna, mi palabra (1962).
La suerte o la muerte (1963); El jándalo (1964).



GERARDO DIEGO

BIOGRAFIA

Nació el 3 de octubre de 1896 en Santander. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Deusto. Realizó su doctorado en Madrid.

En 1925 obtuvo el Premio Nacional de Literatura, juntamente con Rafael Alberti. En 1928 viajó a Sudamérica para dictar conferencias.

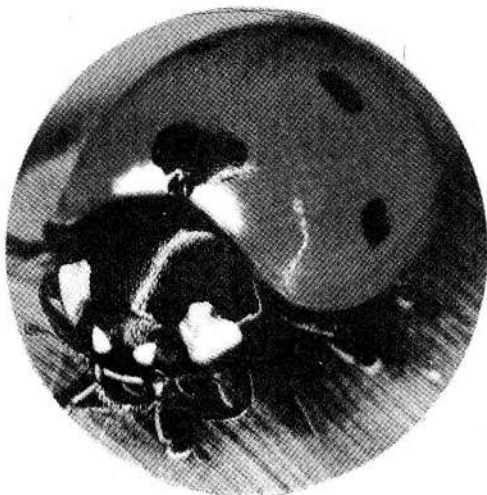
A partir de 1937 activó sus conferencias musicales. Es también un excelente musicólogo y pianista.

Desde 1947 es miembro numerario de la Real Academia Española. Fundador y Director de la revista vanguardista *Carmen*.

Desde 1920 ocupa cátedras de Literatura en diversos institutos de Soria, Gijón, Santander y Madrid.

"... la poesía unas veces me parece una servidumbre, otras salida a la única libertad. Pero algún día el no necesitarla acaso me ha de parecer la única liberación".

Vicente Aleixandre



EL ESCARABAJO

He aquí que por fin llega al verbo también el pequeño
escarabajo,
tristísimo minuto,
lento rodar del día miserable,
diminuto captor de lo que nunca puede aspirar al vuelo.

Un día como alguno
se detiene la vida al borde de la arena,
como las hierbecillas sueltas que flotan en un agua no limpia,
donde a merced de la tierra
briznas que no suspiran se abandonan
a ese minuto en que el amor afluye.

El amor como un número
tan pronto es agua que sale de una boca tirada,
como es secreto de lo verde en el oído que lo oprime.

como es la cuneta pasiva que todo lo contiene,
hasta el odio que aflora para convertirse en sueño.

Por eso,

cuando en la mitad del camino un triste escarabajo que fue
de oro
siente próximo el cielo como una inmensa bola
y, sin embargo, con sus patitas nunca pétalos
arrastra la memoria opaca con amor,
con amor al sollozo sobre lo que fue y ya no es,
arriba entre las flores altas cuyos estambres casi cosquillean el limpio
azul vaga un aroma a anteayer,
a flores derribadas,
a ese polen pisado que tiñe de amarillo constante la
planta pasajera,
la caricia involuntaria,
ese pie que fue rosa, que fue espina,
que fue corola o dulce contacto de las flores.
Un viento arriba orea
otras memorias donde circula el viento,
donde estambres emergen tan altos, donde pistilos o cabellos,
donde tallos vacilan
por recibir el sol tan amarillo envío de un amor.

El suave escarabajo,
más negro que el silencio que transcurre después de alguna
muerte,
pasa borrando apenas las huellas de los carros,
de los hierros violentos que fueron dientes siempre,
que fueron boca para morder el polvo.

El dulce escarabajo bajo su duro caparazón que imita a veces
algún ala,
nunca pretende ser confundido con una mariposa,
pero su sangre gime
(caliente término de la memoria muerta)
encerrada en un pecho con no forma de olvido,
descendiendo a unos brazos que un diminuto mundo oscuro
crean.

Vicente Aleixandre

APROXIMACION AL POEMA

EL ESCARABAJO

A. Aspectos relativos a la expresión.

1. ¿Cómo está organizado formalmente este poema?
2. En relación a la métrica ¿cómo son los versos de este poema?

B. Aspecto relativo al contenido.

1. Explica el contenido del poema verso por verso, estrofa por estrofa, guiándote del siguiente cuestionario:

¿Qué quiere decir: "He aquí que por fin llega al verbo"? ¿De qué es captor el escarabajo? ¿Qué quiere decir la expresión: "Un día como alguno se detiene la vida al borde de la arena"? El escarabajo era para los egipcios un símbolo de eternidad. Analiza de qué manera relaciona el poeta el insecto con el símbolo egipcio. Interpreta el verso: "Caliente término de la memoria muerta".

2. ¿Alrededor de qué temas gira el poema?
3. Estudia los adjetivos que ha utilizado el poeta para caracterizar al escarabajo.
4. Analiza la función que desempeñan los colores en el poema.

C. Aspecto interpretativo.

1. ¿Predomina en el poema lo racional, lo imaginativo o lo emocional?
2. Examina las comparaciones del poema.
3. Explica las metáforas del poema.

VALORIZACION

ALEIXANDRE, Vicente Valorización de Teodoro Villarreal, Jesús Fernández y Moisés Ruano.

"Sus fórmulas y experimentos superrealistas (*Espadas como labios*, 1932 y *Pasión de la tierra*, 1935) culminan en su gran obra *La destrucción o el amor*, 1935, en la que el poeta intenta llegar a una comunicación total con la naturaleza a través del amor, amor que es, según el poeta, destrucción. Se precisa la destrucción y el aniquilamiento para llegar a este mundo que en el poeta es nostalgia paradisiaca (*Sombra del paraíso*, 1944).

El esfuerzo por alcanzar este mundo se traduce en admiración de la tierra, de la naturaleza sensual y lujuriosa. Los animales —símbolos de su poesía— expresan claramente ese acercamiento a lo natural.

Con su libro *Historia del corazón*, 1954, Aleixandre se vuelve hacia el hombre, un hombre que lucha por su individualidad y su socialidad. El poeta canta y busca las raíces de este hombre, de lo comunal.

En el plano expresivo nos encontramos con el hermetismo y la poesía difícil y cerrada, genéticamente superrealista".

Lengua y Literatura Española, Teodoro Villarreal, Jesús Fernández y Moisés Ruano. Ed. S. M., Madrid, 1976, pág. 291.

AUTOR

BIBLIOGRAFIA.

Poesía

Ambito (1928); *Espadas como labios* (1932).
Pasión de la tierra (1935); *Sombra del paraíso* (1944).
 En la muerte de Miguel Hernández (1948)
Mundo a solas (1950); *Poemas paradisiacos* (1952).
Nacimiento último (1953); *Historia del corazón* (1954).
Picasso (1961); *Antigua casa Madrileña* (1961).
En un vasto dominio (1962); *Presencias* (1961).
Retratos con nombre (1965); *Dos vidas* (1967).
Poemas de la consumación (1968); *Sonido de la guerra* (1972)

Prosa

En la vida del poeta: El amor y la poesía (1950)
Algunos caracteres de la nueva poesía española (1955)
Los encuentros (1958)



VICENTE ALEIXANDRE

BIOGRAFÍA

Nació el 26 de abril de 1898 en Sevilla. Pasó su infancia en Málaga. Estudió Derecho y Comercio en Madrid. Trabajó en una compañía de ferrocarriles hasta que una grave enfermedad le obligó a retirarse al campo. Su actividad literaria está relacionada con el proceso de su dolencia. Escribió desde sus 18 años, pero publicó sus obras mucho más tarde. En 1934 obtuvo el Premio Nacional de Literatura por su obra *La destrucción o el amor*. Fue nombrado miembro de la Real Academia Española de la Lengua el año 1949. En 1963 y en 1969 le confirieron el Premio Nacional de la Crítica. Premio Nobel de Literatura el año 1977.

... el mundo es un caos y una angustia.
y la poesía una frenética
búsqueda de ordenación y de ancla.

Dámaso Alonso

CANCIONCILLA

Otros querrán mausoleos
de donde cuelguen trofeos:
donde nadie ha de llorar.

Y yo no los quiero, no
(que lo digo en un cantar),
porque yo
*morir quisiera en el viento
como la gente de mar
en el mar.*

*Me podrían enterrar
en el amado elemento.*

*¡Oh qué dulce descansar
ir sepultado en el viento,
como un capitán del viento:
como un capitán del mar,
muerto en medio de la mar!*

Dámaso Alonso

APROXIMACION AL POEMA

CANCIONCILLA

A. Aspectos relativos a la expresión.

- 1 ¿Cuál es la estructura formal de este poema?
- 2 ¿El poema se ajusta a algún molde métrico?
- 3 ¿Cómo riman los versos del poema?

B. Aspectos relativos al contenido.

- 1 Este texto tiene una diferenciación tipográfica ¿qué relación guarda con el contenido?
- 2 Explica el contenido del poema en pocas palabras

C. Aspecto interpretativo.

- 1 ¿Qué importancia tiene la fama para el poeta? ¿Por qué quiere ser enterrado en el viento?
- 2 Estudia las comparaciones del poema.

VALORIZACION

ALONSO, Dámaso

Valorización de A. P. Debicki

“Una mirada cuidadosa nos revela que ya en los primeros poemas de Dámaso Alonso aparecen temas y procedimientos que prefiguran —como veremos— los de su poesía posterior. El tema de un conflicto entre una visión ideal y otra común es una visión temprana del conflicto entre lo divino y lo existencial que se revela después: el protagonista que tiene que escoger entre los dos mundos de *Poemas puros* prefigura el hombre angustiado de *Hijos de la ira*. Y el empleo del símbolo combinado con la imagen aparece temprano y se desarrolla a través de toda la poesía de Alonso. Hasta el léxico prosaico, tan común a *Hijos de la ira*, se hace presente en algunos poemas tempranos. Todo esto indica que la poesía de

Alonso constituye una sola trayectoria: los poemas tempranos dejan entrever preocupaciones humanas y metafísicas que quedan sumergidas en los momentos en que se exalta la perfección formal y en los que Dámaso Alonso escribe crítica y no versos: preocupaciones que estallan plenamente en *Hijos de la ira* y en *Oscura noticia*, bajo el impacto de las circunstancias de la época. Tenemos aquí otra muestra de cómo ‘lo humano’ está siempre presente en la obra y en la actitud poética de Dámaso Alonso y de su generación. Alonso, como otros poetas del grupo, pero tal vez más intensamente, revela una amplia perspectiva de la poesía como realidad humana al mismo tiempo que como arte creador”.

Estudios sobre poesía española contemporánea. Andrew P. Debicki. Ed. Gre-dos. Madrid. 1968. pág. 151.

AUTOR

BIBLIOGRAFIA

Poemas puros, poemillas de la ciudad (1921)
El viento y el verso (1925)
Oscura noticia (1944)
Hijos de la ira (1944)
Hombre y Dios (1955)
Tres sonetos sobre la lengua castellana (1958)
Poetas españoles contemporáneos
Poesía española
Seis calas en la expresión literaria española



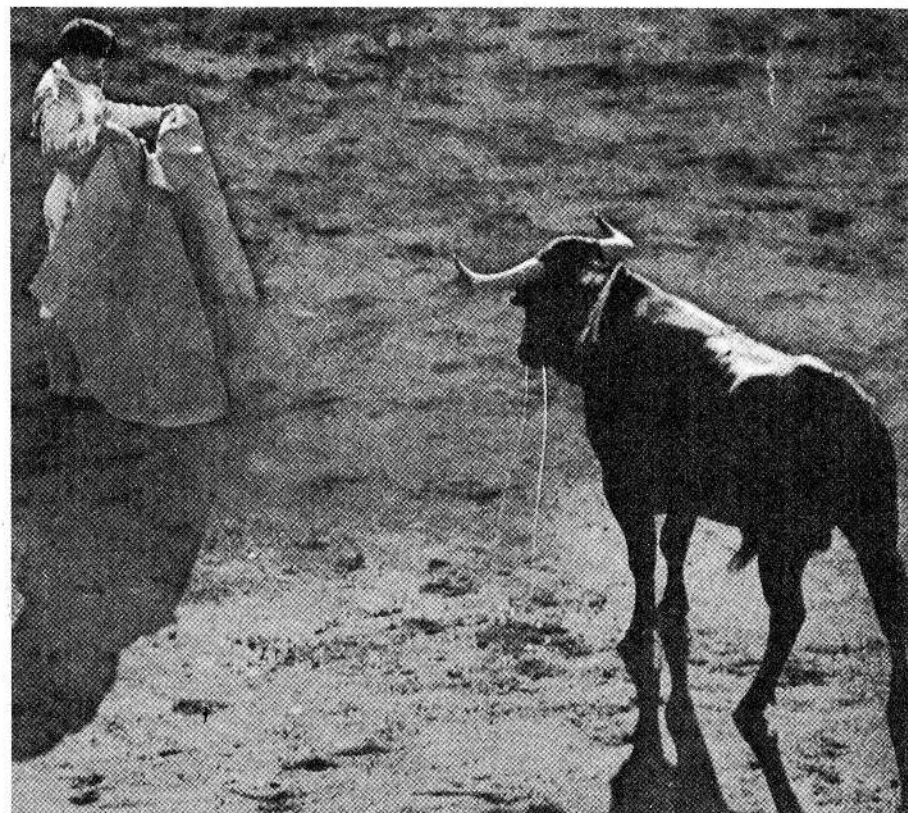
DAMASO ALONSO

BIOGRAFIA

Nació en Madrid en 1898. Estudió Matemáticas, Derecho y Filosofía y Letras. Se dedicó a la enseñanza en importantes universidades de Europa y de E.E. U.U. Crítico notable y uno de los filólogos más destacados de España. Es actualmente —y desde hace muchos años— Presidente de la Real Academia de la Lengua.

Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio— también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.

Federico García Lorca



LA SANGRE DERRAMADA

¡Que no quiero verla!

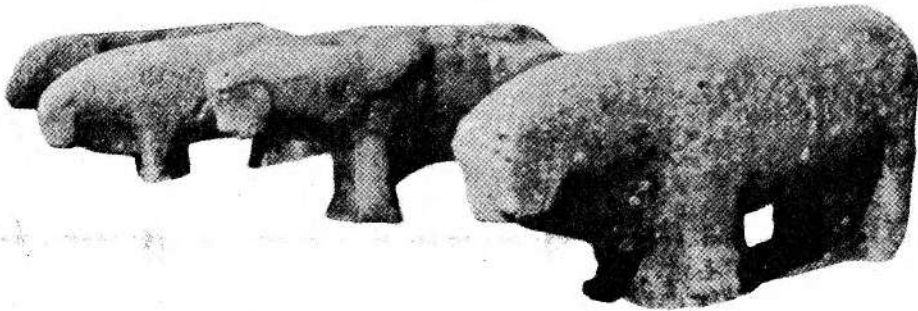
Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza del sueño
con sauces en las barreras.

¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!
La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No
¡Que no quiero verla!



Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los sentidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

No se cerraron sus ojos
cuando vió los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.
No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada,
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué blando con las espigas!

¡Qué duro con las espuelas!
 ¡Qué tierno con el rocío!
 ¡Qué deslumbrante en la feria!
 ¡Qué tremendo con las últimas
 banderillas de tiniebla!

Pero ya duerme sin fin.
 Ya los musgos y la hierba
 abren con dedos seguros
 la flor de su calavera.
 Y su sangre ya viene cantando:
 cantando por marismas y praderas,
 resbalando por cuernos ateridos,
 vacilando sin alma por la niebla
 tropezando con miles de pezuñas
 como una larga, oscura, triste lengua,
 para formar un charco de agonía
 junto al Guadalquivir de las estrellas.
 ¡Oh blanco muro de España!
 ¡Oh negro toro de pena!
 ¡Oh sangre dura de Ignacio!
 ¡Oh ruiseñor de sus venas!
 No.
 ¡Que no quiero verla!
 Que no hay cáliz que la contenga,
 que no hay golondrinas que se la beban,
 no hay escarcha de luz que la enfrie
 no hay canto ni diluvio de azucenas,
 no hay cristal que la cubra de plata.
 No.
 ¡Yo no quiero verla!!

Federico García Lorca

APROXIMACION AL POEMA

LA SANGRE DERRAMADA

A. Aspectos relativos a la expresión.

1. ¿Cómo está organizado formalmente el poema?
¿Cuántos versos y cuántas estrofas tiene?
2. ¿Cómo combina García Lorca el metro de sus versos?
3. ¿Qué tipo de rima tiene?
4. ¿Cómo es el ritmo en este poema? ¿Qué relación tiene con el metro? ¿El contenido determina algún cambio de ritmo?
5. Estudia las anáforas, recurrencias y repeticiones en el poema.

B. Aspectos relativos al contenido.

1. ¿Cómo está organizado el contenido?
2. ¿Cuál es el leit motiv (➔) del poema y qué función cumple?
3. Analiza las metáforas, e imágenes.
4. Examina el empleo de los colores y su función en la estética del poema.

C. Aspecto interpretativo.

1. Interpreta las siguientes estrofas: "la vaca del viejo mundo...", "Por las gradas sube Ignacio...", "Como un río de leones...".
2. ¿Qué visión de la muerte refleja el poema?
3. ¿Cómo transfigura el poeta la realidad representada?
4. ¿Es este poema una elegía (➔) o un canto (➔)?
5. ¿Qué cualidades de Ignacio Sánchez Mejías destaca el poeta?

(➔) Ver Glosario.

VALORIZACION

GARCIA LORCA, Federico Valorización de A. Labajo, C. Urdiales y T. González

"El popularismo de Lorca parece que se aleja alguna vez de la raíz de donde procede: partiendo de un elemento folklórico, el autor elabora el poema, y al final sólo queda en él como un perfume de lo popular.

En algunas composiciones el poeta trabaja por aniñar la expresión al máximo, y consigue bellas canciones de ritmo niño por así decir, sabiamente ingenuas, bordadas con estribillos de carácter casi exclusivamente onomatopéyico.

El sentido religioso de la obra lorquiana hay que buscarlo en la exaltación de las imágenes barrocas de la Semana Santa andaluza. Religión pues, que se entra por los ojos por medio de una plástica popular.

Lorca es un poeta que viene fijado por lo que está a su alrededor. Lo andaluz es en él —además de un paisaje retenido y una manera garbosa de decir— una primorosa cárcel en la que se siente de alguna manera prisionero. El paisaje andaluz, siempre unido a las reacciones psíquicas de la tierra bética. Lorca busca y halla el sufrimiento escondido en ella. El gesto de Andalucía es grave. El Poema del Cante Jondo supone en Lorca un proceso de profundización. El poeta cala en lo más hondo del alma de su tierra y muestra cómo tras el perpetuo espectáculo sonriente de Andalucía está la más grave y dolorida voz.

García Lorca era aficionado a los toros. 'Creo que los toros —decía— es la fiesta más culta que hay en el mundo. Es el drama puro, en el cual el español derrama sus mejores lágrimas y sus mejores bilis. Es el único sitio donde se va con la seguridad de ver la muerte rodeada de la más deslumbradora belleza...'

Los gitanos de Lorca representaron todo un mundo dramático de fuerzas contrapuestas: el amor y el odio, la alegría y la pena. Y junto al mundo dramático y real de la gitanería hay en Lorca otro mundo, que alienta de manera muy viva en lo más hondo del espíritu gitano: el mundo del presentimiento y la maldición; de la superstición y el espanto".

García Lorca, Antología lírica, Ed. Colsa, Colección Primera Biblioteca, Nº 67, Madrid, 1967.



AUTOR

FEDERICO GARCIA LORCA

BIOGRAFIA

Nació en Fuentevaqueros (Granada) en 1898. Obtuvo Licenciatura en Letras en 1923. Estudió pintura y música. Recorrió gran parte de España con el grupo teatral universitario "La Barraca", del que fue director. Viajó por Europa y Norteamérica. Colaboró en muchas revistas. Fundó la revista "Gallo". Murió fusilado por fuerzas franquistas al empezar la Guerra Civil Española.

BIBLIOGRAFIA

Poesía

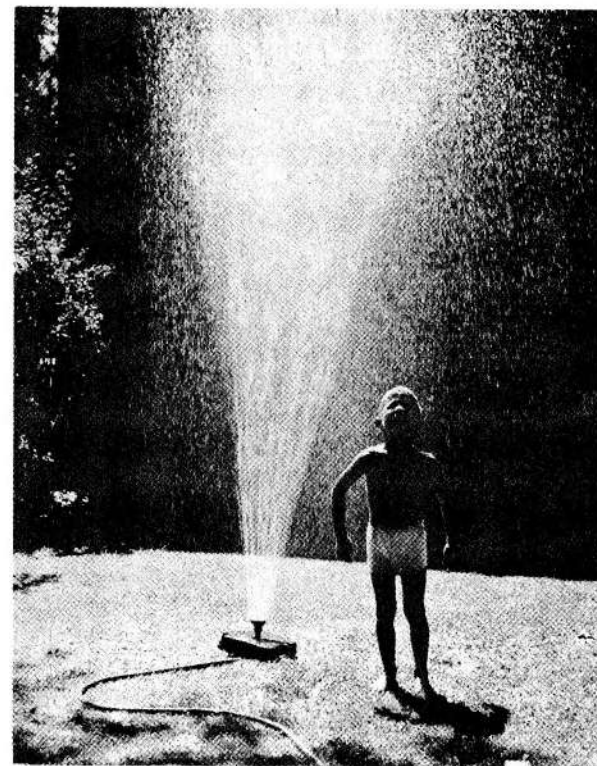
Libro de poemas (1921)
Canciones (1927)
Romancero gitano (1928)
Poema del Cante jondo (1931)
Oda a Walt Whitman (1933)
Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1935)
Seis poemas gallegos (1935)
Primeras canciones (1936)
Poeta en Nueva York (1940)

Teatro

Mariana Pineda
Bodas de sangre
Yerma
La casa de Bernarda Alba
Doña Rosita la soltera

*Hay voces libres
y hay voces con cadenas*

Emilio Prados



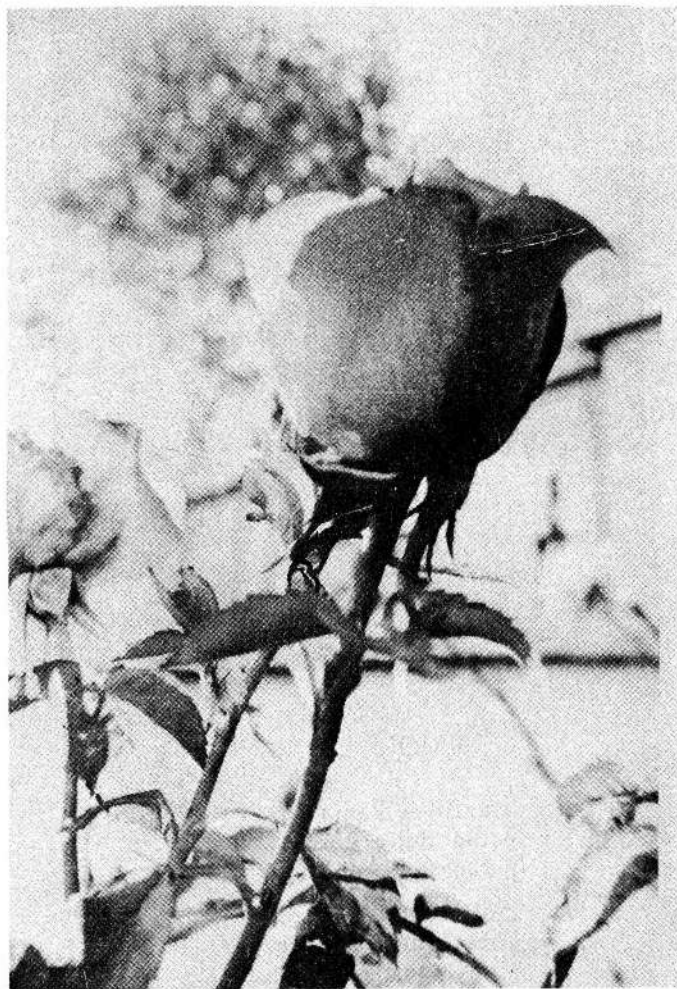
TEMOR DE ABRIL

¡Luz! —¿Tanta luz y tan lenta
y tan dulce y constante
y tan fiel en la tierra?

¡Sol! —¿Tanto sol y no ciega
y no reduce al viento
y no agosta la yerba?

¡Flor! —¿Tanto aroma y se entrega
tan generosamente,
sin premio, a la belleza? . . .

De algo el tiempo se olvida
o de nada se entera,
o cauteloso y hábil
bajo este engaño acecha . . .



(Prudente el agua
se oculta en la alameda
y corre y corre y corre,
desconfiada y tierna:
avisando a la rosa,
despertando a la arena,
abrazándose al tronco
desmelenada, inquieta;
bajando a lo profundo
de la raíz, secreta,
para subir de nuevo,
rápida mensajera,
a decir entre el musgo
y contar en las piedras
y desmayar su angustia
sobre el remanso abierta,
y, gemir corre y corre,
avisora y señora,
los ojos sobre el cielo
y por tierra la lengua,
sin saber dónde corre,
ni por qué su carrera . . .
Mas corre, corre y dice:
—¿Tanta luz y tan tierna
y tan dulce y constante
en esta primavera? . . .
¿Tanta flor, tanto aroma,
tanto amor en la tierra?
¿Tanto beso en el aire?
¿Tanta esperanza en flecha? . . .
De algo el tiempo se olvida
o de nada se entera
o cauteloso y hábil
bajo un engaño acecha.)
Está en el cielo el alba,
como una herida abierta . . .
Cruza el monte lejano
una nube sangrienta.
Sobre sus altas hojas
ya en temblor, la arboleda,

hacia la luz que avanza
su batalla presenta.

Y el agua, corre y corre,
oculta en la alameda,
dejando en todo el campo
su brillo de culebra.

Como el agua, mi sangre,
corriendo por mis venas,
por despertar mis sueños
mis temores despierta.

(Un doloroso anillo
mi corazón aprieta . . .)
¡Algo mi cuerpo olvida
o, cauteloso, acecha!

Emilio Prados

APROXIMACION AL POEMA

TEMOR DE ABRIL

A. Aspectos relativos a la expresión

1. ¿Cuántas estrofas tiene el poema? ¿Adiviertes algo especial en la estructura formal?
2. ¿A qué metro se ajusta el poema? ¿Qué versos tienen un metro distinto al dominante?
3. Determina la rima del poema.
4. ¿Sobre qué sílabas recaen los acentos en cada verso? ¿Cuáles son las constantes?
5. Explica los encabalgamientos.
6. ¿Qué función desempeñan los puntos suspensivos?
7. Estudia las reiteraciones y los paralelismos.
8. Examina el estilo descriptivo.

B. Aspectos relativos al contenido

1. ¿Cuál es el esquema del contenido? ¿En cuántas partes está dividido el poema?
2. Explica el contenido de las partes más importantes.
3. Analiza la comparación, la prosopopeya y la imagen en el poema.

C. Interpretación

1. ¿Qué sentido tiene el título? ¿Cómo se justifica?
2. ¿Hay predominio racional, emotivo o imaginativo?
3. ¿Qué cosmovisión deja traslucir el poema?

VALORIZACION

PRADOS, Emilio

Valorización de A. Debicki

"Indudablemente la obra lírica de Emilio Prados se concentra en un solo tema, si bien un tema de gran importancia: La búsqueda por parte del hombre de la permanencia y de la unión con el orden del universo. Diversos temas secundarios —el del amor, el de la solidaridad humana— se relacionan siempre con este asunto central. Esta concentración en un tema dota la poesía de Prados de gran intensidad. Pudiera decirse que esta concentración limita la obra. Pero hay que recordar que Prados siempre encuentra para su visión una forma adecuada, que la encarna en una experiencia vital para el lector. Estemos o no de acuerdo con la particular actitud filosófica revelada en esta poesía, Prados siempre logra encontrar los medios que hacen vital esta actitud, que nos hacen sentir la como una manera comprensible de enfrentarse con los problemas de la vida".

Estudios sobre poesía española contemporánea, Andrew Debicki, Ed. Gredos, Madrid, 1968, pág. 319 s.

AUTOR

BIBLIOGRAFIA

Tiempo (1925)
Canciones del farero (1926)
Vuelta (1927)
Llanto subterráneo (1936)
Llanto en la sangre (1937)
Cancionero menor (1939)
Mínima muerte (1939)
Memoria del olvido (1940)
Jardín cerrado (1946)
Circuncisión del sueño (1957)
Río natural (1957)
La piedra escrita (1961)
La sombra abierta (1961)
Signos del ser (1962)
Transparencia (1962)
Diario íntimo (1966)



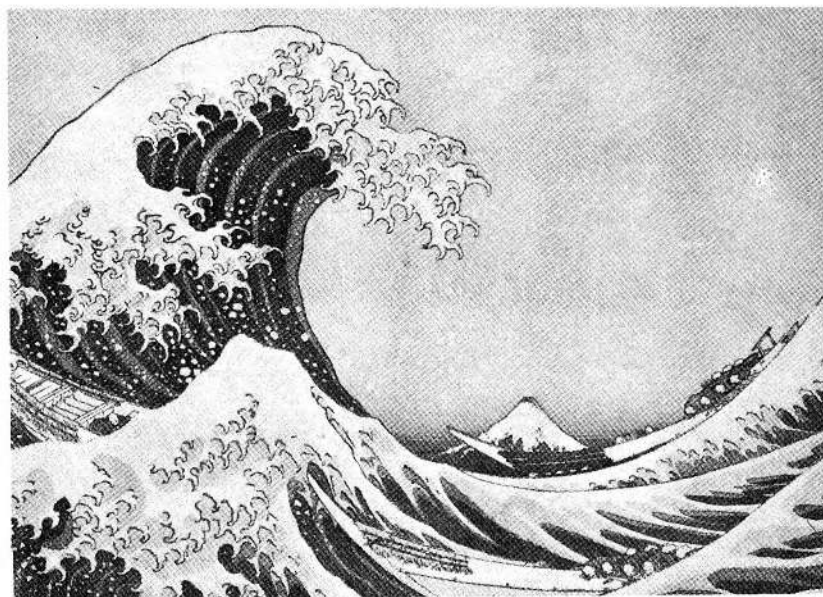
EMILIO PRADOS

BIOGRAFIA

Nació en Málaga en 1899. Estudió Filosofía y Letras y se dedicó a la enseñanza. Fundador de la Revista *Litoral*, junto a Manuel Altolaguirre. Desterrado por Franco, escribió desde el exilio. Murió en México en 1962.

¡Oh poesía hermosa, fuerte y dulce, mi solo mar al fin, que siempre vuelve!

Rafael Alberti



SI MI VOZ

Si mi voz muriera en tierra,
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.
Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra.
¡Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla
y sobre el ancla una estrella,
y sobre la estrella el viento
y sobre el viento la vela!

Rafael Alberti

APROXIMACION AL POEMA

SI MI VOZ

A. Aspectos relativos a la expresión

1. *Determina cuál es la estructura formal.*
2. *¿De cuántas sílabas son los versos de este poema?*
3. *¿Qué tipo de rima tiene?*
4. *Examina las anáforas y los quiasmos (→)*

B. Aspectos relativos al contenido.

Explica el contenido del poema, respondiendo a las siguientes preguntas: ¿Qué representa la voz? ¿Qué temas expresa el poeta? ¿Qué anhela? ¿Cómo caracteriza el ambiente marino?

C. Interpretación.

1. *¿Cuál es el sentimiento del poeta frente al mar y la tierra?*
2. *¿Predomina lo racional, lo emotivo o lo imaginativo?*
3. *En base a los diversos aspectos examinados en el plano de la expresión y del contenido, realiza una interpretación totalizadora.*

VALORIZACION

ALBERTI, Rafael

Valorización de R. Marrast

“Cabe observar que lo primero que escogió Alberti fue siempre el título de un libro de poemas, según dice el mismo en sus memorias:

Desde mis días iniciales pretendí que cada una de mis obras fuese enfocada como una unidad, casi un cerrado círculo en el que los poemas, sueltos y libres en apariencia, completarán un todo armónico, definido.

(→) Ver Glosario.

Conviene subrayar la importancia de esta frase, que representa el fundamento de la estética de Alberti poeta. Podemos decir que su actitud es semejante a la de un pintor que primero fija los límites espaciales del cuadro que se propone pintar, sea paisaje, retrato o naturaleza muerta. Escogido el tema de la composición, elige los detalles que le permitan desarrollar los motivos que encuadren en el tema general. Aquí tenemos una de las constantes de la poesía de Rafael Alberti, desde sus primeras obras hasta las últimas (y pensemos, por ejemplo, en *A la pintura. Balada y canciones del Paraná*, o *Roma, peligro para caminantes*). Está bien claro pues que él se impone un marco determinado dentro del cual pueda dar campo libre a su imaginación".

Introducción biográfica y crítica. Robert Marrast en *Marinero en tierra, la amante y El alba de alhelí*. Ed. Castalia. Madrid, 1972.

AUTOR

BIBLIOGRAFIA

Marinero en tierra (1925).
 La amante (1926)
 El alba de alhelí (1927)
 Sobre los ángeles (1929)
 Cal y canto (1929)
 Consignas (1933)
 Un fantasma recorre Europa (1933)
 Verte y no verte (1935)
 Trece bandas y cuarentiocho estrellas (1936)
 De un momento a otro (1935)
 De los sauces (1940)
 De los álamos y los sauces (1940)
 Entre el clavel y la espada (1941)
 Pleamar (1944)
 A la pintura (1944)
 El ceñidor de Venus desceñido (1947)
 Coplas de Juan Panadero (1949)
 Retornos de lo vivo lejano (1952)
 Oda marítima con baladas y canciones del Paraná (1953)
 Baladas y canciones del Paraná (1954)
 Sonríe, China (1958)
 Abierto a todas horas (1964)
 Escrito en el aire (1964)



RAFAEL ALBERTI

BIOGRAFIA

Nació el 16 de diciembre de 1902, en el Puerto de Santa María (Cádiz). Sus primeros estudios los realizó con los jesuitas. En 1917 se trasladó a Madrid. A principios de 1922 realizó una exposición de pintura. Descubrió su vocación poética en 1925 y obtuvo el Premio Nacional de Literatura con su libro *Marinero en tierra*. En 1931 viajó por Europa; permaneció tres meses en la Unión Soviética. Durante la Guerra Civil Española tuvo participación activa por la causa de la República y se acogió al exilio voluntario desde 1939. Vivió casi cuarenta años en el extranjero y retornó a su patria en 1977, a la muerte de Franco.

La poesía es una vocación que no admite devoción secundaria ni compartida.

Luis Cernuda

PEREGRINO

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.
Mas ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponible por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Itaca que aguarde y sin Penélope.
Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No echas de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.

APROXIMACION AL POEMA

PEREGRINO

A. Aspectos relativos a la expresión

1. ¿Cómo está organizado formalmente el poema?
2. Cuenta el número de sílabas y saca conclusiones.
3. Examina las repeticiones que se presentan.
4. Estudia las construcciones coordinadas, yuxtapuestas y subordinadas y su función en el poema.
5. Estudia los verbos y sus particularidades modales.

B. Aspectos relativos al contenido.

1. ¿Cuál es el esquema del contenido? ¿En cuántas partes está dividido?
2. ¿A quién se dirige el poeta?
3. ¿Qué verso tiene más importancia en cada estrofa?
4. Explica los siguientes versos: 9 y 10, 11 y 12.

C. Interpretación

1. ¿Consideras que el exilio del autor influye en este poema? ¿De qué manera?
2. Este poema refleja una concepción de la vida, ¿Cuál es ésta y en qué versos se aprecia mejor?
3. ¿Predomina en el poema lo racional, lo emocional o lo imaginativo?
4. En base a los diversos aspectos examinados en el plano de la expresión y del contenido, realiza una interpretación totalizadora.

VALORIZACION

CERNUDA, Luis

Valorización de J. Delgado

"Luis Cernuda es quizás el poeta del 27 que contempla a su generación con mayor claridad: la lucidez de su pensamiento es el sustento de su lírica, que revela la conciencia de la crisis. Cernuda poetiza un universo terminado, del cual quedan bellos restos, y la poesía es sólo la posibilidad de reconstruir en la memoria lo perdido: el poeta puede señalar, pero no actúa, y su tarea participa de la esterilidad y de la impotencia. Su obra no fue valorada sino después de la década del 50, cuando se convirtió en guía de jóvenes poetas, ya que la síntesis entre lenguaje y experiencia es, probablemente, la más lograda en la poesía española del siglo XX".

De *Capítulo Universal*. Literatura contemporánea y la renovación de la poesía española. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. 1970.

AUTOR

BIBLIOGRAFIA

La realidad y el deseo (1924-1962)
Perfil del aire (1927)
El joven marino (1936)
Ocnos (1940)
Poemas para un cuerpo (1957)



LUIS CERNUDA

BIOGRAFIA

Nació en Sevilla el 21 de septiembre de 1902. Siguió la carrera de Derecho y obtuvo la licenciatura en 1935. Lector de español en la Universidad de Toulouse. También fue Lector en Glasgow y Cambridge.

Fue profesor del Instituto Español de Londres y posteriormente, viajó a Estados Unidos. Murió en México en 1963. Buena parte de su vida transcurrió en el exilio.

La poesía es un fenómeno natural que adquiere las proporciones de lo sobrenatural.

Vicente Huidobro.

LAS BARCAS

Las barcas de dos en dos
como sandalias del viento
puestas a secar al sol.

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.

Sobre la arena tendido
como despojo del mar
se encuentra un niño dormido.

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.

Y más allá, pescadores
tirando de las maromas
amarillas y salobres.

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto.

Manuel Altolaguirre



APROXIMACION AL POEMA

En todos los anteriores poemas orientamos tu aproximación al texto, mediante una serie de preguntas e indagaciones referidas al plano de la expresión y al plano del contenido. De este modo quisimos ayudarte a lograr una comprensión más profunda y una interpretación más rica.

Ahora te ofrecemos el poema Las barcas que para lo analices e interpretes utilizando todos los recursos que posees.

VALORIZACION

ALTOLAGUIRRE Manuel

Josefina Delgado

Altolaguirre tradujo Shelley al español, y en algunos aspectos su obra recuerda a la poesía inglesa, así como revela la influencia de Cernuda y Jiménez. La guerra y el exilio borran los contornos de una poesía que no alcanzó expresión autónoma.

De *Capítulo Universal*, Literatura contemporánea 6. La renovación de la poesía española. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1970. página 128.

AUTOR

BIBLIOGRAFIA

Islas invitadas (1926)
Un día (1931)
Tiempo a vista de pájaro (1935)
La lenta libertad (1936)
Nube temporal (1940)
Poemas de las islas invitadas (1944)
Fin de un amor (1949)
Poemas en América (1955)



MANUEL ALTOLAGUIRRE

BIOGRAFIA

Nació en Málaga en 1906. Fundó, junto con Prados, la revista *Litoral*. Exilado tras la Guerra Civil Española residió en México donde se dedicó al cine. Murió en accidente automovilístico durante un viaje en Burgos, en 1959.

"... la poesía no es más que un sistema luminoso de señales. Hogueras que encendemos aquí abajo, entre tinieblas encontradas, para que alguien nos vea, para que no nos olviden.

León Felipe

COMO TÚ

Así es mi vida,
 piedra
 como tú. Como tú,
 piedra pequeña:
 como tú,
 piedra ligera:
 como tú,
 canto que ruedas
 por las calzadas
 y por las veredas:
 como tú,
 guijarro humilde de las carreteras:
 como tú,
 que en días de tormenta
 te hundes
 en el cieno de la tierra
 y luego centelleas
 bajo los cascos
 y bajo las ruedas;
 como tú, que no has servido
 para ser ni piedra
 de una lonja,
 ni piedra de una audiencia,
 ni piedra de un palacio,
 ni piedra de una iglesia:
 como tú,
 piedra aventurera:
 como tú,
 que tal vez estás hecha
 sólo para una honda,
 piedra pequeña
 y
 ligera . . .

León Felipe

APROXIMACION AL POEMA

COMO TU

A. Aspectos relativos a la expresión.

1. *¿Cuántos versos tiene este poema? ¿Los versos están organizados en estrofas?*
2. *Cuenta el número de sílabas de cada verso y determina cuántos versos tienen dos, tres, cuatro cinco o más sílabas. ¿Predominan los versos breves o largos? ¿Cómo influye ese hecho en el ritmo y en el estilo?*
3. *¿Se encuentran muchos verbos en el poema? ¿Cuál es el verbo principal y qué función desempeña?*
4. *Analiza la rima de este poema.*

B. Aspectos relativos al contenido.

1. *El título encierra una comparación ¿a quién se refiere?*
2. *¿De qué trata el poema? ¿Cuál es el contenido?*
3. *Hay en el poema una ecuación. ¿Reconoces cuál es esa igualdad? Enumera las características que les corresponden a ambos términos de la igualdad.*

C. Aspecto interpretativo.

1. *¿Hay en el poema predominio racional, imaginativo o emocional?*
2. *¿Cómo se nos muestra el poeta a través de su creación literaria?*
3. *Realiza un estudio de las repeticiones que se dan en el poema. ¿Qué consecuencias se pueden sacar en el plano de la expresión y en el plano del contenido?*

VALORIZACION

LEON FELIPE

Valorización de G. de Torre

"León Felipe encuentra su tema en aquella conmoción que remueve el ser de España, y este padecimiento encuentra en León Felipe su poeta más alto. De ahí brota su más verdadera poesía, inspirada por un viento heroico, irreal, que nos arranca —para emplear su fraseología— de lo doméstico y cotidiano, que transforma los hechos y purifica los símbolos. Por eso combina y macera en sus cantos elementos de tan variado linaje, desde los más prosaicos a los más peraltados, sin cuidarse de la fácil tacha de "impureza" que puedan hacerle, pues en rigor esta poesía trasciende lo puramente lírico y linda con un plano épico —al cabo, único género legítimo en estos tiempos no grandiosos, pero sí atroces y conturbados—. Por eso mismo baraja las fórmulas más nuevas y las más antiguas, de la elipsis a la parábola, de la soflama al salmo, y aprieta los pedales de sonoros registros para verter la música de su conciencia desvelada ("Yo digo: lloro, grito, aúllo, blasfemo . . . luego existo").

Epílogo de la Antología rota, Guillermo de Torre, Ed. Losada, Bs. As., 1957.



AUTOR

LEÓN FELIPE

BIOGRAFIA

León Felipe Camino Galicia nació en Tábara, Zamora, el 11 de abril de 1884. A los dos años pasó a vivir en Sequeros, Salamanca, donde lo llevó su padre, notario de profesión. En 1893 la familia se trasladó a Santander. Allí realizó sus estudios y obtuvo el bachillerato en un Instituto de Villacarriedo.

Viajó a Madrid a estudiar Farmacia. Pronto fue atraído por el teatro y la literatura, pero concluyó sus estudios y se hizo car-

go de su familia a causa de la muerte del padre. Trabajó en Santander y luego en Balmaceda.

Años más tarde se incorporó al teatro y recorrió muchas ciudades y pueblos peninsulares en compañía de un grupo trasahumante. Poco a poco fue despuntando su inclinación poética y tomaron cuerpo sus *Versos y oraciones de caminante*.

Su espíritu andariego lo llevó al Africa, donde vivió dos años. Volvió temporalmente a Madrid, y de allí partió a América. Vivió en México, y luego se trasladó a Brooklyn donde se casó. Estudió en la Universidad de Columbia y obtuvo la lectoría de lengua y literatura española en la Universidad de Cornell. Allí enseñó de 1925 a 1929.

Viajó dos veces a España, pero volvió a Panamá como agregado cultural de la Embajada de su país.

Retornó a España durante la Guerra Civil, 1936, y defendió la causa de la República. En 1938 viajó a México y conoció la vida del exilio. Después de siete años de permanencia, emprendió largo viaje por muchos países de Centro y Sudamérica. En 1947 pasó por Bolivia y siguió su recorrido interminable hasta que la muerte detuvo sus pasos en 1968.

BIBLIOGRAFIA

- Versos y oraciones de caminante I (1920).
- Versos y oraciones de caminante II (1930).
- Drop a star (1933).
- El payaso de las bofetadas (1938).
- El hacha (1939).
- Español del exodo y el llanto (1939).
- El gran responsable (1940).
- El poeta prometeico (1942).
- Ganarás la luz (1943).
- El poeta maldito (1944).
- Parábola y poesía (1944).
- Llamadme publicano (1950).
- Antología rota (1957).
- El ciervo (1958).

GUIA DE TRABAJO

Elabora fichas de trabajo sobre los aspectos que a continuación te sugerimos:

A. Ficha valorativa.

1. Opinión ajena.

Puedes basarte en la siguiente bibliografía:

- a. *Diccionario literario*, Gonzáles Porto Bompiani, Ed. Montaner y Simón S. A., Barcelona.
- b. *Historia de la literatura española*, J. Hurtado y A. G. Palencia, Ed. Saeta, Madrid, 1940.
- c. *Historia de la literatura española*, Angel Valbuena Prat, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1964.
- d. *Poesía española contemporánea*, (1901 - 1934), G. Diego, Ed. Taurus, Madrid, 1962.
- e. *Antología del grupo poético del 27*, V. Gaos, Ed. Biblioteca Anaya, Salamanca, 1965.
- f. *Panorama de la literatura española contemporánea*, G. Torrente Ballester, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961, (Tomo II).
- g. *Poetas españoles contemporáneos*, A. Dámaso, Ed. Gredos, Madrid, 1952.
- h. *La poesía de la generación del 27*, J. L. Cano, Ed. Guadarrama, Madrid, 1970.
- i. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, L. Cernuda, Ed. Guadarrama, Madrid, 1957.
- j. *Estudios de poesía española contemporánea*, A. Debicki, Ed. Gredos, Madrid, 1968.
- k. *Literatura española, Siglo XX*, P. Salinas, Ed. Séneca, México, 1941.
- l. *El mundo poético de Rafael Arberti*, S. Salinas, Ed. Gredos, Madrid, 1969.

- m. *La poesía de Vicente Aleixandre*, C. Bousoño, Ed. Insula, Madrid, 1960.
- n. *Itinerario poético de Dámaso Alonso*, V. Gaos, Ed. Guadarrama, Madrid, 1959.
- o. *En busca de un paraíso. La poesía de Cernuda*, J. L. Cano, En Cuadernos Americanos, LXIX, 1953, Pág. 219 - 231).
- p. *Vida y poesía de Gerardo Diego*, Gallego Morrell, Ed. Aedos, Barcelona, 1956.
- q. *Claves líricas de García Lorca*, A. Ramos - Gil, Ed. Aguilar, Madrid, 1967.
- r. *La realidad y Jorge Guillén*, J. Gonzáles Muela, Ed. Insula, Madrid, 1963.
- s. *León Felipe no ha muerto*, C. J. Cela, Papeles de Son Armadans, XLII, 1959, Pág. 227 - 230.
- t. *Emilio Prados. Vida y obra*, Blanco Aguinaga, Revista Hispánica Moderna, 1960, 1 - 107.
- u. *Pedro Salinas: el diálogo creador*, A. de Zubizarreta, Ed. Gredos, Madrid, 1969.

2. Opinión propia.

- B. Ampliar el conocimiento de la poesía española del siglo XX, estudiando los siguientes poetas.
 1. Anteriores a la *Generación del 27*: Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.
 2. Posteriores a la *Generación del 27*: Miguel Hernández, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro.
- C. Estudiar los vanguardismos más importantes: *futurismo*, *cubismo*, *expresionismo*, *dadaísmo*, *superrealismo*, *creacionismo*, *ultraísmo*.
- D. Examinar las consecuencias de la Guerra Civil en la literatura española.

ACTIVIDADES.

- A. *Elaborar un periódico mural con poemas.*
- B. *Aprender de memoria algunos de los poemas que te gustaron más.*
- C. *Pintar algunos cuadros que expresen el contenido de algún poema.*
- D. *Realizar una mesa redonda sobre los siguientes temas: "La importancia de los movimientos de vanguardia: La deshumanización del arte", "Modernismo y Generación del 27: sus semejanzas y diferencias".*
- E. *Invitar a un escritor para que dé una charla sobre la Generación del 27.*
- F. *Hacer un álbum de poemas de la Generación del 27.*

LOCALIZACION ESPACIO TEMPORAL

LA GENERACION DEL 27

Nuestro siglo se caracteriza por un marcado afán de renovación. Desde su alboros se cuestionan los principios establecidos, lo mismo que los valores consagrados de la tradición decimonónica. El viejo conflicto entre razón y fe, entre lógica e instinto, entre realidad e inteligencia, que durante el XIX se había resuelto en favor de la razón, la lógica y la realidad, se resuelve ahora en favor de la fe, el instinto y la inteligencia.

Es también un siglo de grandes crisis. En menos de cincuenta años se desencadenaron dos conflagraciones mundiales. Justamente, la conclusión de la Primera Guerra Mundial contribuyó a confirmar la tesis de que un mundo viejo se hundía y surgía otro, nuevo y distinto. Un hombre nuevo, con una nueva cosmovisión, con un verdadero arsenal de ideas fecundas, criterios innovadores y experimentaciones revolucionarias, postulará asimismo su propia estética, a la luz de la cual se producirán las más diversas expresiones artísticas: obras escultóricas,

pictóricas y literarias, que fueron en su tiempo piedra de escándalo para la estética naturalista.

Al impulso de una sensibilidad afín surgen —bajo el nombre genérico de *vanguardia*— una multitud de movimientos artísticos cuyo común denominador es el sufijo *—ismo*, que denota su carácter secante y exclusivista. En efecto, los vanguardismos se oponen a la vieja estética y se oponen entre sí, aun cuando, en muchos casos, sus límites sean tenues e imprecisos. Los vanguardismos más importantes y conocidos fueron: *futurismo*, *cubismo*, *expresionismo*, *creacionismo*, *ultraísmo*, *dadaísmo* y *superrealismo*.

Procuremos sintetizar sus características comunes más relevantes:

1º *La producción de un arte de minorías*

La enorme popularidad de la novela del XIX contrasta con un arte que, desde el simbolismo francés, se hace cada vez más elitista. Se abre un abismo entre artista y sociedad.

2º *Una nueva sensibilidad*

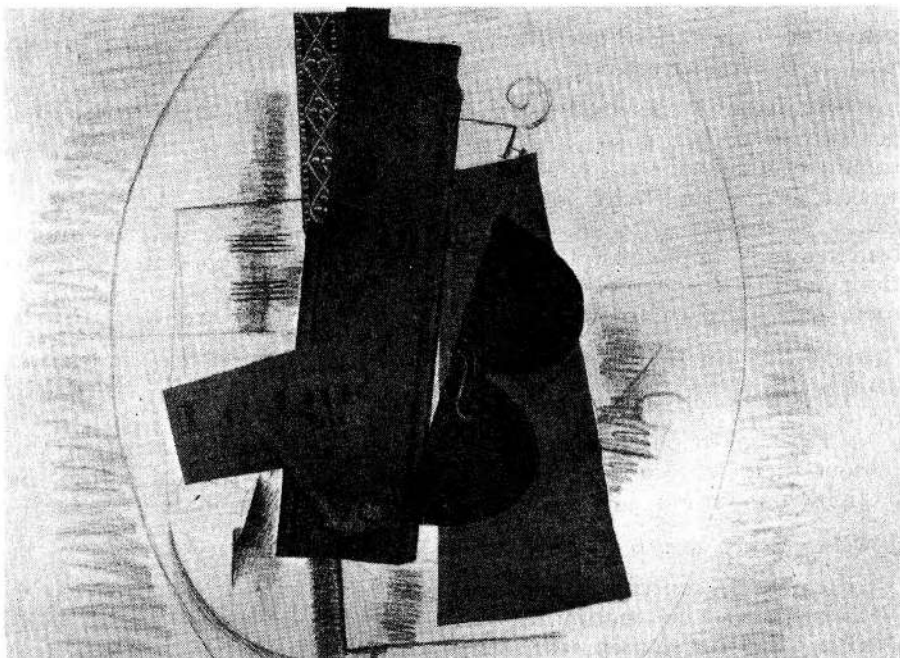
Frente a la confianza absoluta en la Razón y la Ciencia del XIX, se manifiesta un sentimiento de inseguridad en el destino del hombre, de incertidumbre ante el conocimiento, de irracionalidad ante el misterio de la vida.

3º *Necesidad de nuevos recursos expresivos*

Contra la actitud pasiva y los métodos expresivos desgastados del realismo y del naturalismo decimonónicos se postulan actitudes agresivas y se emplean técnicas experimentales innovadoras que enriquecen las posibilidades artísticas. Recordemos, por ejemplo, la utilización de materiales como el yeso, el barro, los desechos, la madera quemada, en la pintura; los juegos de transformación fonética y gráfica, en poesía. De ahí provienen los *caligramas* ultraístas, los *collages* surrealistas, la distribución espacial de los versos del futurismo, los *graffiti* dadaístas, etc. Es conveniente apuntar también la tendencia a trabajar corporativamente en terrenos mixtos (conexión entre pintores, poetas, músicos, escultores).

4º *Conciencia de grupo y existencia efímera*

Se supera el aislamiento y se institucionalizan los grupos mediante reuniones de las que salen manifiestos ideológicos y revistas que divulgan sus principios y postulados. Todos estos movimientos están marcados por el sino trágico de la fugacidad. El *cubismo*



(1906), el futurismo (1909), el expresionismo (1912), el surrealismo (1913), el dadaísmo (1916), el ultraísmo (1918), —que surgieron antes, durante y después de la Primera Guerra Mundial— cruzaron como raudos cometas el escenario cultural de Europa. Alcanzaron su apogeo hacia los años 20, entraron en crisis antes del 30 y no lograron sobrevivir a la Segunda Guerra Mundial. Los vanguardistas fueron antibelicistas por convicción, por lo que los tildaron de “antipatriotas”, derrotistas y desertores, pero no pudieron sustraerse a las consecuencias de un drama que marcó indeleblemente su arte y su destino. Algunos simplemente desaparecieron; otros, se alinearon en corrientes sociales y políticas que conmovieron los cimientos de la vida europea de entreguerras. Los futuristas rusos compaginaron su movimiento con la revolución bolchevique: los futuristas italianos sentaron las bases para la estética fascista; los surrealistas se dividieron en promarxistas y procomunistas; los ultraístas fueron actores y víctimas de la Guerra Civil Española.

Casi todos los movimientos vanguardistas fueron influidos por los originados en Francia, o buscaron París para manifestarse y difundirse.

Examinemos brevemente la influencia que ejerció la vanguardia europea en España.

El futurismo entró en España ya en 1910 a través del propio Marinetti, su fundador, y de Ramón Gómez de la Serna. De igual modo, el cubismo influyó en la obra de algunos poetas, con su modo peculiar de enfocar la realidad. Otros poetas recogieron elementos caligráficos (Apollinaire), pero dispusieron sus versos y sus estrofas de un modo más consciente, aprovechando también los recursos caligráficos y tipográficos de la escritura. También, el surrealismo dejó honda huella en los poetas y pintores españoles.

Finalmente, consideremos la corriente de vanguardia propiamente española: el ultraísmo. Su origen está ligado y debe, en cierto modo, su existencia, al *creacionismo*, fundado por el poeta chileno Vicente Huidobro.

El ultraísmo (de ultra = más allá) se caracteriza por su reacción contra el modernismo, por un predominio de la metáfora y la imagen sobre elementos decorativos, anecdóticos y musicales, y por la búsqueda de temas más dinámicos que estén a tono con la nueva visión del mundo que tiene el hombre del siglo XX. Aunque no llegó a producir una obra digna de perdurar, sirvió de acicate para que la poesía posterior alcanzara un alto nivel estético.

El ultraísmo se difundió en gran medida, como muchos de los movimientos de vanguardia, mediante revistas que se editaron desde la aparición del grupo, constituido por Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Jorge Luis Borges, Juan Larrea y otros, hasta 1922. Entre las revistas más conocidas están: *Cervantes* (1916), *Grecia* (1918) y *Ultra* (1921).

Entendemos por generación el grupo de individuos de más o menos la misma edad, con experiencias comunes, con intereses y afinidades semejantes, con reacciones similares ante el pasado y una misma visión del mundo que se manifiesta en ideas y expresiones parecidas. Las generaciones se sucederían, periódicamente, cada 30 años. Este concepto, el de generación literaria, ha sido utilizado frecuentemente en nuestro siglo. Tiene innegables ventajas metodológicas y didácticas, pero tiene el inconveniente de soslayar la complejidad del contexto social, económico y político que posibilita la comprensión artística. Así, la poesía o cualquier otra manifestación literaria no puede ser correctamente interpretada sin el concurso del contexto en que ha sido producida.

En España, el término generación ha sido consagrado por el uso. Se conocen al menos tres generaciones literarias: la de 1868 (*generación de los reformadores*: escritores, sociólogos e historiadores); la de 1898 (*generación del desastre*) y la del 1927 que ha recibido múltiples denominaciones (*generación de la Dictadura*; *generación de la República*; *generación de la amistad*; *generación de Guillén - Lorca*; *generación de los años 20* o *generación vanguardista*). También se la ha llamado *generación del 25, 27 y 31*; aunque cronológicamente debería ser la *generación del 28*. Se la conoce además con los nombres de *Joven Literatura* y *Nueva Literatura*.

Aceptamos la designación de *Generación del 27*, porque se ajusta a la situación espacio-temporal, porque los mismos poetas se autodenominaron generación y porque su primer acto público se realizó en 1927, en ocasión de una excursión que realizaron varios poetas del grupo a Sevilla, invitados por el torero Ignacio Sánchez Mejías. Además, este mismo año, el grupo recordó el tercer centenario de la muerte del gran poeta español, don Luis de Góngora y Argote, quien vino a ser una especie de mentor lejano en el empeinado empeño de extraer la quintaesencia del lenguaje mediante la búsqueda de las más insospechadas posibilidades estilísticas.



Pertenecen a la generación por derecho propio, y en orden cronológico: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Emilio Prados, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. Algunos críticos incluyen también el nombre del poeta León Felipe, hermano mayor de la generación, aunque no participó del grupo, pero inició su producción literaria en 1920 y publicó su obra, simultáneamente con los poetas del 27, desde América durante varias décadas. Por esta razón lo hemos incluido en la presente unidad. También está estrechamente unido al grupo, por lazos de amistad, el poeta Miguel Hernández, pero no pertenece a la generación.

Después de la actuación en público en el Ateneo de Sevilla y de la celebración del centenario de Góngora, las manifestaciones del movimiento se realizan mediante una serie de revistas que se van sucediendo durante muchos años y recogen artículos, antologías y poemas inéditos. Entre las más conocidas citemos: *Residencia* (1926), *Verso y prosa* (1927), *Litoral* (1927), *Carmen y Lola* (1927), *Mediodía* (1927), *Gallo* (1928), *Meseta* (1928), *Manantial* (1928), *Cruz y raya* (1933).

La principal característica de la *Generación del 27* es la de haber mantenido un equilibrio enriquecedor entre tradición y vanguardia.

Los poetas más destacados de la generación fueron asimismo filólogos de oficio, catedráticos universitarios que conocían y admiraban las más clásicas tradiciones de la literatura española. Muestra de lo cual fueron las celebraciones de los centenarios de varios autores clásicos: Góngora, Cervantes, Lope de Vega y Garcilaso.

Sobre la *Generación del 27* gravitaron además dos generaciones anteriores: la *Generación de 98* y la del 13.

Entre los poetas y escritores del 98 que influyeron sobre la *Generación del 27*, mencionemos a Unamuno y a Antonio Machado.

De otra parte, como jóvenes, no podían permanecer indiferentes ni sustraerse al influjo que ejercían los movimientos vanguardistas; en especial de aquellos, como el Ultraísmo, que se habían desarrollado en la propia España y que los tocaban muy de cerca a través de los maestros inmediatos de la generación: Cansinos - Assens, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez.

Cansinos - Assens tiene importancia para el movimiento de vanguardia español porque impulsó el creacionismo de Vicente Huidobro; aglutinó a los escritores latinoamericanos residentes en España, incitán-

dolos a cambiar de estética: combatió al Modernismo y contribuyó a fundar el Ultraísmo. Fue Director de la revista *Cervantes* (tercera época) y promovió la tertulia del *Té Colonial*.

Ramón Gómez de la Serna tradujo la literatura vanguardista más importante (Cocteau, Apollinaire, etc.). Estuvo al tanto de las últimas novedades de la literatura europea. Sus greguerías influyeron en la poesía del 27 por su humor, ingenio, visión del mundo y por su lenguaje plagado de metáforas e imágenes.

José Ortega y Gasset se acerca al grupo de vanguardistas con el propósito de comprenderlos. Testifica con ojo analítico lo que ve, y señala las características del arte deshumanizado. Fundó la *Revista de Occidente* (1922) y acogió en ella la producción literaria de los jóvenes escritores de la época.

Juan Ramón Jiménez es el maestro indiscutido. Su fina y sutil poesía ofrece la solución más aceptable de poesía pura para la generación. Para Juan Ramón Jiménez la poesía debe ser simple, lo más sencilla posible. Esta tendencia esteticista fue seguida por los jóvenes poetas hasta 1927 aproximadamente. A partir de entonces se orientaron dentro de una estética más próxima a Góngora, por una parte; y, a la corriente surrealista, por otra.



Otras características de la poesía de la *Generación del 27* pueden resumirse en los siguientes puntos:

- 1º *La realidad es concebida interpretativa y creativamente.* "La verdadera realidad de las cosas no es la cosa misma, sino lo que pensamos, imaginamos o soñamos sobre la cosa".
- 2º *La poesía se convierte en un oficio y en una devoción.* El anhelo de perfección técnica llevó a la poesía, en un primer momento, a cierto grado de frialdad intelectual deshumanizante, que desembocó en cierto hermetismo.
- 3º *Predilección especial por la metáfora y la imagen como un medio para captar el significado más hondo de la realidad.*
- 4º *Utilización del verso libre y formas métricas tradicionales.* Aunque el verso libre es la forma de expresión heredada de la vanguardia, se emplean, con frecuencia formas métricas tradicionales; sonetos, décimas, romances y canciones. Además se combinan heptasílabos, octosílabos y endecasílabos en las formas más variadas y renovadoras.
- 5º *La influencia de una tradición popular y folklórica,* que se injerta en la temática de algunos autores, produce una poesía "popularista", mas bien culta y refinada.
- 6º *Con el surrealismo la poesía gana en contenido humano y se orienta hacia una mayor madurez.* Se supera el sentimentalismo de la poesía anterior (romanticismo y modernismo) y se da curso a un sentimiento auténtico en el poema.

Los poetas del 27 podrían caracterizarse por sus predilecciones individuales o agruparse por sus relaciones comunes temáticas o técnicas en:

Representante del creacionismo y ultraísmo: Gerardo Diego.

Representantes de la poesía pura: Pedro Salinas y Jorge Guillén.

Representantes del neopopularismo: Rafael Alberti, Federico García Lorca y Emilio Prados.

Representantes del surrealismo: Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Luis Cernuda.

Además, podemos considerar a Dámaso Alonso el representante de la crítica literaria de la generación. También fueron críticos notables Salinas y Cernuda.

Vamos a distinguir las siguientes etapas evolutivas de la *generación*:

Primera Etapa (1911 - 1917): La generación empieza muy dispersa, pero gradual y paulatinamente encuentra un cauce común. El punto de partida puede ser la publicación de los primeros poemas.

Segunda Etapa (1918 - 1922): Se imponen el *creacionismo* y el *ultraísmo*.

Tercera Etapa (1923 - 1926): Se caracteriza por la influencia de Juan Ramón Jiménez. Se produce poesía pura de buena calidad.

Cuarta Etapa (1927 - 1929): Se inicia la influencia de Góngora. Es un período de imitación. Aparecen muchas revistas creadas por jóvenes.

Quinta Etapa (1929 - 1935): España sufre grandes tensiones. Se produce la caída de Primo de Rivera y el destierro del rey Alfonso XIII. Advienen la Primera y Segunda República que conducen a la Guerra Civil. La poesía empieza a hacerse comprometida, a pesar que la *generación* adopta una línea central. Se producen algunas revistas de combate: "*El mono azul*" y "*Romancero de la Guerra Civil*".

Sexta Etapa (1936 - 1939): La Guerra Civil. Muere Federico García Lorca, en Granada, fusilado por las fuerzas franquistas. Salen al exilio: León Felipe, Salinas, Guillén, Cernuda, Prados, Alberti y Altolaguirre. Permanecen en España, Aleixandre, Diego y Alonso.

Séptima Etapa (1940 - 1976): Exilio. Algunos poetas viven primero en Europa y después todos radican definitivamente en América. Antes de la muerte de Franco, fallecen, en América: Salinas, Prados, Cernuda y León Felipe; Altolaguirre, en Burgos, España. Los poetas que permanecieron en España sufrieron las consecuencias de la censura que obstaculizó —en una primera época— la difusión de sus obras. Algunos poetas llegaron a publicar utilizando seudónimos.

Octava Etapa (1977 -): Retorno y homenaje. Alberti vuelve a su patria y es elegido diputado. Aleixandre recibe el "Premio Nobel de Literatura", y Guillén obtiene los premios "Miguel de Cervantes", de España; "Alfonso Reyes", de México y "Feltrinelli", de Italia.

La presencia de esta generación se ha extendido ya durante medio siglo, aún no ha concluido y se proyecta hacia el futuro.

VOCABULARIO



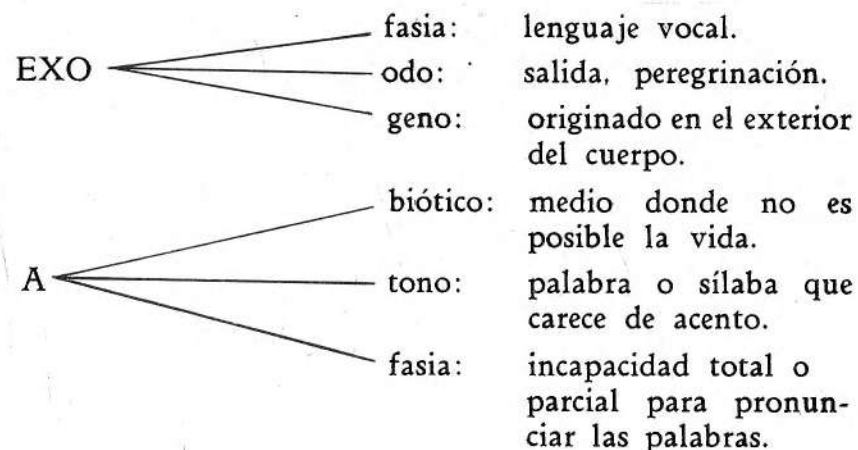
Observa la formación de las siguientes palabras:

Antibiótico:	substancias que se oponen a la propagación de los microbios.		
Anti:	contra, enfrente	Bióticos:	referente a la vida.
Apoplejía:	parálisis cerebral producida por golpe.		
Apo:	desde, lejos, aparte	Plexia:	golpe, herida.
Anfígeno:	un cuerpo simple que produce ácido y base.		
Anfi:	alrededor, por	Genao:	engendrar.
Cátedra:	silla elevada desde donde el maestro da lección a sus discípulos.		
Cata:	en, hacia abajo	Edra:	silla.
Diáfano:	el cuerpo a través del cual pasa la luz casi en su totalidad.		
Dia:	a través de, por	Phaino:	aparecer.
Epidemia:	enfermedad que por alguna temporada aflige a un pueblo.		
Epi:	sobre	Demos:	pueblo.

Metáfora:	tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de alguna comparación tácita.	
Meta:	más allá	Phero: llevar.
Paralelo:	líneas o planos equidistantes entre sí y que no se encuentran por más que se prolonguen.	
Para:	al lado	Alelon: uno de otro.
Período:	tiempo que una cosa tarda en volver al estado o posición que tenía al principio.	
Peri:	en torno a	Odos: camino.
Sintonía:	acuerdo de tonos.	
Sin:	con	Tonos: tonos.
Hipacuasia:	estado en que se hace ligeramente sordo un individuo.	
Hipo:	debajo	Acuo: oír.
Hipertrofia:	aumento excesivo del tamaño de un órgano.	
Hiper; Hyper:	sobre	Trofe: alimentación, desarrollo.
Anestesia:	falta o privación total o parcial de la sensibilidad.	
A(n):	sin	Aisthesis: sentido, sentimiento.
Endofasia:	reproducción tácita de frases.	
Endon:	dentro	Phasis: palabra.

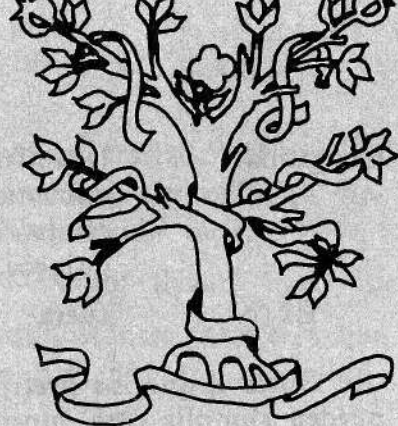
Exogamia:	fecundación protozoaria por la unión de elementos que no derivan de una misma célula. Matrimonio de sujetos no consanguíneos.	
Ex(o):	fuera	Gamos: matrimonio.

Observa que los prefijos de las palabras anteriores *nunca* pueden cumplir otra función.



Ver fichas de trabajo V - 16 a V - 20.

INFORMACION GRAMATICAL



CONSTRUCCIONES CON ORACIONES DEPENDIENTES

ORACIONES CIRCUNSTANCIALES MODALES

Un nuevo grupo de oraciones dependientes con función circunstancial es el que se refiere a la manera de ejecutarse la acción de la oración.

Considera las siguientes oraciones:

1. Estaba leyendo *muy cómodamente*.
2. Su papá se presentó a *regañadientes*.

Examina, a continuación, las siguientes construcciones en las que oraciones dependientes reemplazan a los complementos circunstanciales de modo de las oraciones anteriores.

3. Estaba leyendo *como acostumbraba hacerlo*.
4. Su papá se presentó *como cuando lo hacen por obligación*.

Fíjate que las partes subrayadas de 3. y 4. son oraciones dependientes que cumplen la misma función que los complementos circunstanciales de modo de las oraciones 1. y 2. Es decir, estas oraciones dependientes indican la forma en que se concreta la oración principal, por lo tanto asumen la función de *complementos de modo*.

NEXOS

Los nexos más comunes en estas construcciones modales son los siguientes:

Simples: como, según, conforme.

Compuestos: según que, según y como, como sí, como para qué, como que, como cuando, etc.

CORRELATIVOS

Asimismo pueden darse estas construcciones con expresiones correlativas. Los correlativos más frecuentes son:

tan	como
tanto	como
así	como
tal	como

Observa los siguientes ejemplos:

5. Ese diccionario no vale *tanto como* nos dijeron.
6. Raúl piensa *tan pausadamente como* habla.
7. Lo hizo *como* solía.
8. He modificado los esquemas *conforme* él sugirió.
9. El director reaccionó *bien como* todos esperábamos.
10. Resumió los artículos *parcialmente como* ellos temían.

En 5. y 6. la oración dependiente y la principal se encuentran relacionadas por medio de las expresiones correlativas: *tanto como* y *tan ... como*. En cambio, en las oraciones 7. y 8. las oraciones dependientes se encuentran unidas a la principal sólo mediante el nexo *como*. En ambos casos las oraciones dependientes cumplen con la función de complemento de modo, es decir: indican la manera de realizarse de la oración principal.

Por otra parte, en las oraciones 9. y 10., que también usan el nexo *como*, las oraciones dependientes se refieren a un adverbio no correlativo (marcado con *doble subrayado*) de la oración principal que modifica directamente al verbo.

GIROS

Estas construcciones circunstanciales de modo suelen tener algunos giros. Los casos más frecuentes se dan con infinitivo y gerundio.

Infinito

El infinitivo precedido de *en*, *con*, *sin*, *a*, puede cumplir la función de complemento circunstancial de modo. Veamos algunos casos:

11. El guerrillero murió *sin proferir un solo grito*.
12. No remediarán nada *con sólo llorar tu suerte*.
13. Terminaron su tarea *a todo correr*.

Gerundio

El gerundio, especialmente en su forma simple, puede también asumir la función de complemento circunstancial de modo. Consideremos algunos ejemplos:

14. Los espectadores salieron *empujándose unos a otros*.
15. Ella generalmente resuelve el problema *negando toda participación*.
16. No podrás ayudarlos *encubriendo sus errores*.

Prosigue ahora tu trabajo con las fichas G - 22 a G - 26.

APLICACION ESTILISTICA

Recordemos que el empleo de *oraciones simples* nos da "*estilo cortado*"; el empleo de *oraciones compuestas*, "*estilo ampuloso*". Este hecho que hemos observado en las oraciones temporales y locativas se presenta en las oraciones modales. En la unidad anterior hemos visto cómo varias oraciones simples pueden combinarse en una oración compuesta. Veamos ahora el proceso inverso: cómo una oración compuesta se puede descomponer en varias simples.

1b. Y entonces tú

en su busca vendrías a lo alto,
subida sobre tí, *como te quiero*.

1b. Y entonces tú

en su busca vendrías a lo alto,
subida sobre tí. Así te quiero

2a. *Según afirma el poeta*, no se cerraron sus ojos ante los cuernos del toro.

2b. Así lo afirmó el poeta. No se cerraron sus ojos ante los cuernos del toro.

Ver fichas de trabajo G - 27 a G - 28.

ORTOGRAFIA



ORTOGRAFIA SISTEMATICA

A. Observa los siguientes casos de relaciones de palabras:

1. De aliar alia
 confiar confi
 cobrar cobr ➤ ANZA
2. Un golpe de puerta port
 escoba escob ➤ AZO
 teléfono telefon
3. De árido arid
 niño niñ ➤ EZ
 viejo vej
4. De pobre pobr
 limpio limpi ➤ EZA
 bello bell
5. De alcohol alcohol
 general general ➤ IZAR
 tirano tiran

B. De las observaciones anteriores, podemos sacar la conclusión de que los *sufijos* —ANZA, AZO, —EZ, —EZA, —IZAR se escriben con la letra "Z".

Ver fichas de trabajo O - 19 a O - 21.

ORTOGRAFIA ASISTEMATICA

Observa las siguientes oraciones:

- a. Secretas medidas rigen gracias sueltas.
- b. Secretas medidas rigen abandonos fingidos.
- c. Secretas medidas rigen la nube aquella.
- d. Secretas medidas rigen el pájaro volador.
- e. Secretas medidas rigen la fuente.
- f. Secretas medidas rigen el tiemblo del chopo.

Gracias a los elementos comunes que llevan las seis oraciones, se puede hacer una reducción:

Secretas medidas rigen
gracias sueltas
abandonos fingidos
la nube aquella
el pájaro volador
la fuente
el tiemblo del chopo

Estos elementos, que forman una *serie*, se colocan, en la escritura, separados entre sí por "c o m a":

Secretas medidas rigen
gracias sueltas, abandonos
fingidos, la nube aquella,
el pájaro volador,
la fuente, el tiemblo del chopo.

Ver fichas de trabajo O - 22 a O - 24.

INVITACION A LA ESCRITURA



Conocemos ya algunas características del esquema. Recordemos:

- Refleja una totalidad.
- Se compone de varios elementos.
- Estos elementos pueden agruparse de acuerdo a cierto orden.

Hemos visto que el trabajo *Los moradores del Hades* está compuesto por cuatro partes que mantienen paralelismo entre sí. Estas partes se dividen de la siguiente manera:

- I. Introducción
- II. Localización del Hades.
- III. El mundo de los muertos.
 - A. Características del Hades.
 - B. Los moradores del Hades.
 1. Cómo son los muertos.
 - a. Son sólo imágenes o sombras.
 - b. Son seres privados de sentido.
 2. Cómo consideran los vivos a los muertos.
 3. Cómo se consideran a sí mismos.
- IV. Conclusión.
 - A. Concepción dualista del alma.
 - B. Muerte y sueño.
 - C. Valor de la vida.
 - D. Estética de la vida y de la muerte.

Analizando el ejemplo podemos advertir que:

- Las partes (I., II., III. y IV.) pueden tener divisiones menores.
- Señalamos las divisiones manteniendo el siguiente orden:

```

I.
  A.
    1.
      a.
        1.—
          a.—
            1)
              a)
  
```

- En caso de no existir dos divisiones equivalentes, por lo menos, la única "parte" queda sin división (no hay A sin B, ni 1 sin 2).
- Debe mantenerse el paralelismo tanto entre las partes como entre las divisiones o subdivisiones.
- Hay siempre una gradación de lo general a lo particular.

FICHA DE TRABAJO

Determina es esquema de los siguientes trabajos:

- A. *La personalidad de Telémaco* (Pág. 58 de esta edición)
- B. *La generación del 27* (Pág. 241 de esta edición)

INFORMACION LITERARIA



LOS GENEROS LITERARIOS: LIRICA

La lírica surge cuando un poeta manifiesta sus sentimientos dándonos una visión personal del mundo. Agrupa un tipo determinado de textos: los poemas. Un poema comunica, a través de la palabra, contenidos psíquicos individuales expresados en forma estética. El autor *vive*; el lector *contempla*. El lector no capta el contenido anímico real. La *contemplación* puede hacerle reaccionar emotivamente al compartir el mismo punto de vista del autor. Boussoño, en su libro *Teoría de la expresión poética*, dice que si el poeta transmitiera sensaciones, el lector experimentaría sensaciones. Así, cuando el poeta expresa un dolor, también el lector sentiría dolor, durante la lectura del poema.

Como la lírica manifiesta los sentimientos individuales del poeta, predomina en ella lo subjetivo sobre lo objetivo, y la emoción sobre el pensamiento racional. Aún en los poemas más conceptuales advertimos cierta emotividad.

El análisis de un poema permite reconocer dos planos distintos que integrados determinan su unidad. Son el plano de la expresión y el plano del contenido: tradicionalmente denominados *forma* y *fondo*, respectivamente. En cada uno de estos planos se pueden distinguir diversas estructuras. Así, en el plano de la expresión encontramos: la estructura formal, la estructura fónica y la estructura gramatical; en el plano del contenido, la estructura conceptual. En cada estructura, a su vez, se pueden distinguir algunos estratos. (Cfr. Aproximación al poema *Más Allá*, de Jorge Guillén).

En el plano de la expresión encontramos varios estratos.

El estrato más fácil de captar es el de la organización externa o formal. Reconocemos una obra lírica por su forma exterior: una poesía se compone de estrofas que a su vez están formadas por versos.

Las estrofas se separan entre sí mediante recursos tipográficos.

Los versos se componen de sílabas. El número de sílabas determina el metro. En el recuento silábico es necesario tener en cuenta las *licencias* (*).

La rima (*) es la repetición de sonidos al final de cada verso. Muchos autores de nuestro tiempo han prescindido de la rima y prefieren el verso libre (➔).

El segundo estrato es el del ritmo (➔), en él juegan papel muy importante los acentos y las pausas.

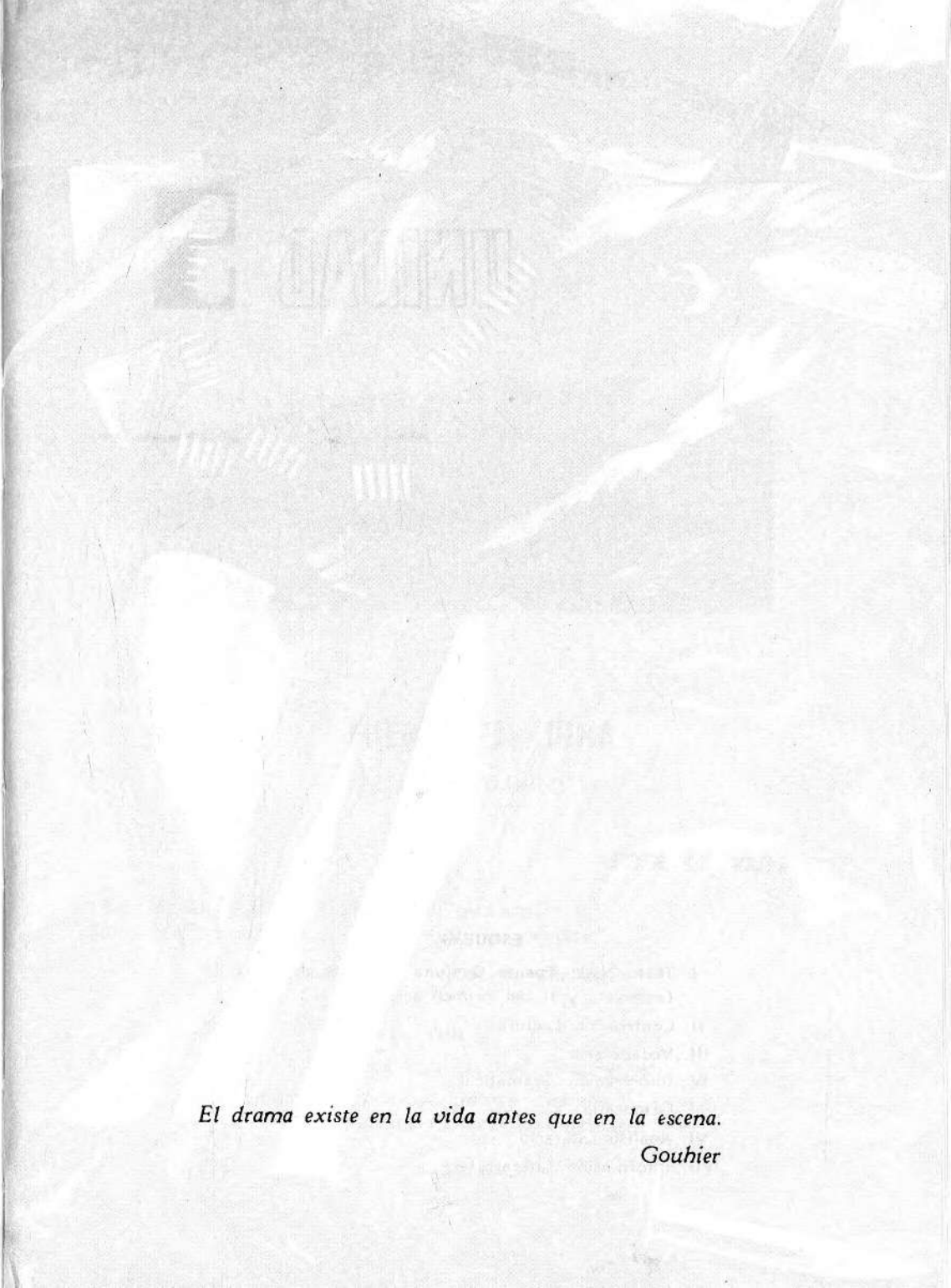
El tercer estrato corresponde a la sonoridad. Este efecto se puede obtener por varios medios: rima, aliteraciones (➔), retruécanos (➔), anáforas (*), onomatopeyas (➔), etc.

En el plano del contenido tenemos el estrato de las significaciones. En este campo hay que buscar las peculiaridades semánticas a nivel de la palabra, de la frase, de la oración y del texto como totalidad.

Dividimos un poema, para poder analizarlo, en planos, estructuras y estratos que están íntimamente ligados entre sí, se condicionan y sustentan mutuamente.

(*) Ibid. páginas 179 siguientes.

(➔) Consultar *Glosario*.



El drama existe en la vida antes que en la escena.

Gouhier

UNIDAD S

ESQUEMA

- I. Texto base: **Fuente Ovejuna** de Lope de Vega
(escena I y II del primer acto)
- II. Control de Lectura
- III. Vocabulario
- IV. Información Gramatical
- V. Ortografía
- VI. Análisis Literario
- VII. Información Literaria



FUENTE OVEJUNA

ACTO PRIMERO

(Escena 1)

LOPE DE VEGA

(Sala de la Casa del Maestre de Calatrava)
Salen el Comandador, Flores y Ortuño, criados.

Comendador ¿Sabe el Maestre que estoy
en la villa?

Flores Ya lo sabe

Ortuño Está, con la edad, más grave

Comendador ¿Y sabe también que soy
Fernán Gómez de Guzmán?

Flores Es muchacho, no te asombre

Comendador Cuando no sepa mi nombre
¿no le sobra el que me dan
de Comendador mayor?

Ortuño No falta quien le aconseje
que de ser cortés se aleje

Comendador Conquistará poco amor.
Es llave la cortesía
para abrir la voluntad:
y para la enemistad
la necia descortesía

Ortuño Si supiese un descortés
cómo lo aborrecen todos,
y querrían de mil modos
poner la boca a sus pies,
antes que serlo ninguno,
se dejaría morir.

Flores ¡Qué cansado es de sufrir!
¡Qué áspero y qué importuno!
Llaman a la descortesía
necedad en los iguales,
porque es entre desiguales
linaje de tiranía.
Aquí no te toca nada:
que un muchacho aún no ha llegado
a saber qué es ser amado.

Comendador La obligación de la espada
que le ciñó el misma día
que la Cruz de Calatrava
le cubrió el pecho, bastaba
para aprender cortesía.

Flores Si te han puesto mal con él,
presto le conocerás.

Ortuño Vuélvete, si en duda estás.

Comendador Quiero ver lo que hay en él.



(Escena II)

(Sale el Maestre de Calatrava y acompañamiento)

Maestre Perdonad, por vida mía,
Fernán Gómez de Guzmán,
que agora nueva me dan
que en la villa estáis

Comendador Tenía
muy justa queja de vos;
que el amor y la crianza
me daban más confianza,
por ser, cual somos los dos:
vos, Maestre en Calatrava;
yo, vuestro Comendador
y muy vuestro servidor.

Maestre Seguro, Fernando, estaba de vuestra buena venida. Quiero volveros a dar los brazos.

Comendador Debéisme honrar, que he puesto por vos la vida entre diferencias tantas, hasta suplir vuestra edad el Pontífice.

Maestre Es verdad. Y por las señales santas que a los dos cruzan el pecho, que os lo pago en estimaros y, como a mi padre, honraros.

Comendador De vos estoy satisfecho.

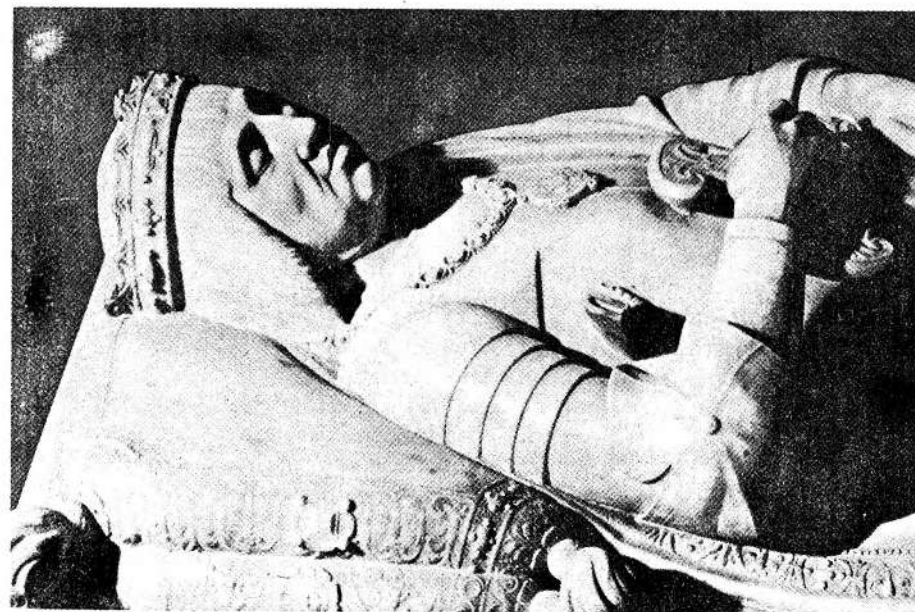
Maestre ¿Qué hay de guerra por allá?

Comendador Estad atento, y sabréis la obligación que tenéis

Maestre Decid, que yo lo estoy, ya.

Comendador Gran Maestre, don Rodrigo Téllez Girón, que a tan alto lugar os trajo el valor de aquel vuestro padre claro, que, de ocho años, en vos renunció su Maestrazgo, que después por más seguro juraron y confirmaron Reyes y Comendadores, dando el pontífice santo Pío segundo sus bulas, y después las suyas Paulo, para que don Juan Pacheco, gran Maestre de Santiago, fuese vuestro coadjutor: ya que es muerto, y que os han dado el gobierno sólo a vos, aunque de tan pocos años, advertid que es honra vuestra seguir en aqueste caso

la parte de vuestros deudos: porque muerto Enrique cuarto, quieren que al rey don Alonso de Portugal, que ha heredado, por su mujer, a Castilla, obedezcan sus vasallos: que aunque pretende lo mismo por Isabel, don Fernando, gran Príncipe de Aragón, no con derecho tan claro a vuestros deudos: que, en fin, en la sucesión de Juana, a quien vuestro primo hermano tiene ahora en su poder. Y así, vengo a aconsejaros que juntéis los caballeros de Calatrava en Almagro, y a Ciudad Real toméis, que divide como paso a Andalucía y Castilla, para mirarlos a entrambos



Poca gente es menester,
 porque tienen por soldados
 solamente sus vecinos
 y algunos pocos hidalgos,
 que defienden a Isabel
 y llaman rey a Fernando.
 Será bien que deis asombro,
 Rodrigo, aunque niño, a cuantos
 dicen que es grande esa Cruz
 para vuestros hombros flacos.
 Mirad los Condes de Ureña,
 de quien venís que mostrando
 os están desde la fama
 los laureles que ganaron:
 los Marqueses de Villena,
 y otros capitanes, tantos,
 que las alas de la fama
 apenas pueden llevarlos.
 Sacad esa blanca espada:
 que habéis de hacer, peleando,
 tan roja como la Cruz:
 porque no podré llamaros
 Maestre de la Cruz roja
 Que tenéis al pecho, en tanto
 que tenéis blanca la espada:
 que una al pecho y otra al lado,
 entrambas han de ser rojas:
 y vos, Girón soberano,
 capa del templo inmortal
 de vuestros claros pasados.

Maestre Fernán Gómez, estad cierto
 que en esta parcialidad,
 porque veo que es verdad,
 con mis deudos me concierto.

Y si importa, como paso,
 a Ciudad Real mi intento,
 veréis que, como violento
 rayo, sus muros abraso.

No porque es muerto mi tío,
 piensen de mis pocos años

los propios y los extraños
 que murió con él mi brío.

Sacaré la blanca espada,
 para que quede su luz
 de la color de la Cruz,
 de roja sangre bañada.

Vos, ¿adónde residís?
 ¿Tenéis algunos soldados?

Comendador Pocos, pero mis criados:
 que si de ellos os servís,
 pelearán como leones.
 Ya veis que en Fuente Ovejuna
 hay gente humilde y alguna,
 no enseñada en escuadrones,
 sino en campos y labranzas.

Maestre ¿Allí residís?

Comendador Allí
 de mi Encomienda escogí
 casa entre aquestas mudanzas.

Maestre Vuestra gente se registre.

Comendador Que no quedará vasallo.

Maestre Hoy me veréis a caballo,
 poner la lanza en el ristre.

CONTROL DE LECTURA

¿Qué obligaciones tenía el Maestre ante la llegada del Comendador?

¿Qué comparación establecen Laurencia y Pascuala entre los hombres y los gorrones?

¿En qué consiste la apuesta de Barringo y Mengo contra Frondoso?

¿Cuántos guerreros logró reunir el Maestre para atacar Ciudad Real?

¿Qué solicitan a los Reyes Católicos los dos Regidores de Ciudad Real?

¿Cómo protege Frondoso a Laurencia?

¿Qué mensaje trae el soldado Cimbranos al Comendador Fernán Gómez?

¿Con qué castigo amenaza el Comendador a Frondoso?

¿Qué abusos comete el Comendador cuando parte hacia Ciudad Real?

¿Qué respuesta halla la proposición de matrimonio de Frondoso?

¿Qué suceso interrumpe la boda?

¿A qué acción mueven los abusos del Comendador?

¿Con qué intención libera el Comendador a Frondoso?

¿Cómo se enteran los reyes del suceso de Fuente Ovejuna?

¿Qué solicitan los habitantes de Fuente Ovejuna al rey?

¿En qué situación queda el Maestre Rodrigo Téllez Girón al finalizar la obra?

¿Qué resuelve el rey Fernando con relación a la villa?

VOCABULARIO



Observa la formación de las siguientes palabras:

Acrodolicomelia: longitud excesiva de manos y pies.

Acro: agudo; elevado; en exceso Dólicos: largo Melos: miembro.

Autecolalia: repetición morbosa de la última palabra o sílaba.

Suele observarse en algunos degenerados.

Autos: uno mismo Echos: rumor, ruido; eco Lalia: Habla

Bibliocleptomanía: propensión morbosa al hurto especial de libros.

Biblión: libro Cleptoo: robar Manía: locura, extravío.

Diacopregia: Emplasto elaborado con estiércol de cabra, usado contra la hidropesía.

Día: 1. Separación. 2. medio, instrumento. Copro: excremento Aigos: cabra.

Electrofotóforo: lámpara portátil de producción instantánea de luz eléctrica.

Electrón: oro, ámbar: cuerpo en el que observaron los primeros fenómenos eléctricos.

Fotos: luz Foros: portador

Eleuteromacrostemono: flores que tienen libres y desiguales los estambres.

Eleuteros: libre Macros: largo Stemon: hilo, filamento.

Leucoprofilaxis: aumento de glóbulos blancos en la sangre por medios artificiales.

Leucos: blanco Pro: adelante, anterior Filaxis: cuidado.

Microaerófilo: bacterias que requieren únicamente una pequeña cantidad de oxígeno.

Micros: pequeño Aer: aire Filos: amigo, aficionado.

Monofitanteo: plantas que en mismo pie producen flores masculinas y femeninas.

Mono: único Fitos: planta Antos: flor.

Pleuroortopnea: dolor de costado que no permite respirar sino hallándose en posición vertical.

Pleura: costado Ortos: recto, derecho Pnei: respirar.

Observa cómo pueden combinarse más de dos formantes:

Mio — Cardio — Patia
Miocardiopatía

Ver fichas de trabajo V - 21 a V - 25.

INFORMACION GRAMATICAL



CONSTRUCCIONES CON ORACIONES DEPENDIENTES

ORACIONES CIRCUNSTANCIALES COMPARATIVAS

En esta última unidad veremos otro grupo de oraciones dependientes con función circunstancial. Estas oraciones especifican la relación entre la forma de la realización de la oración principal y la de la oración dependiente. Es decir se comparan dos hechos: uno en cada oración.

Podemos distinguir dos clases de oraciones circunstanciales comparativas: las que indican relación de *cualidad* y las que indican relación de *cantidad*.

CUALITATIVAS

Considera las siguientes oraciones:

1. Ese libro es distinto del que compré ayer.
2. Las pruebas resultaron tan fáciles como todos esperaban.

Observa que en estos casos las oraciones comparativas se refieren a relaciones de *cualidad*. Esta relación cualitativa generalmente se manifiesta por medio de *adjetivos* y *expresiones correlativas*.

CORRELATIVOS

Las expresiones correlativas que indican relación de *cualidad* pueden dividirse en tres grupos:

a. *De igualdad*

tal(es)	cual(es)
tal(es)	como
tan + adjetivo	como
igualmente + adjetivo	que
igual de + adjetivo	que

b. *De superioridad*

más + adjetivo	que
mejor (mayor, etc.)	que

c. *De inferioridad*

menos + adjetivo	que
menos (peor, etc.)	que

Veamos algunos ejemplos adicionales donde también se da la relación cualitativa en diversos grados de comparación.

3. Tu amigo es tal cual querían sus padres.
4. La niña es tan linda como lo fue su abuela.
5. Estos libros son igualmente pesados como eran esos paquetes.
6. La sabiduría es mejor que lo es el dinero.
7. La empleada es menos activa que era antes.

Observa que en la mayoría de estas construcciones las oraciones compuestas con oración dependiente se transforman en simples construcciones comparativas eliminando el verbo de las oraciones dependientes.

Apliquemos esta transformación a las oraciones anteriores con excepción de la oración 3.:

8. La niña es tan linda como su abuela.
9. Estos libros son igualmente pesados como esos paquetes.
10. La sabiduría es mejor que el dinero.
11. La empleada es menos activa que antes.

CUANTITATIVAS

Considera ahora las siguientes oraciones:

12. Compró más revistas de las que te mostró ayer.
13. No tenemos otros amigos que éstos acá presentes.

Fíjate que en estas construcciones las oraciones comparativas indican relación de *cantidad*. Esta relación cuantitativa se manifiesta usualmente por medio de *nombres* (sustantivos) y *expresiones correlativas*.

CORRELATIVOS

Las expresiones correlativas que indican relación de cantidad pueden también agruparse en tres clases:

a. *De igualdad*

tanto (-a, -os, -as) + nombre	cuanto (-a, -os, -as)
tanto (-a, -os, -as) + nombre	como
tanto + verbo	cuanto

b. *De superioridad*

más + pronombre	que
mejor (mayor, etc.) + nombre	que
más + verbo	que

c. *De inferioridad*

menos + nombre	que
peor (menor, etc.) + nombre	que
menos + verbo	que

Consideremos otras oraciones que ejemplifiquen la relación cuantitativa en diversos grados de comparación:

14. Tenía tanto frío como nunca lo había sentido.
15. Corrió cuanto quiso.
16. Grita tanto cuanto zapatea.
17. El caballo trota más que camina.
18. Publica menos novelas que escribe.

En estas oraciones de comparación cuantitativa la transformación a simple construcción comparativa es menos frecuente que en el caso de las comparativas de cualidad. Del grupo anterior de ejemplos, sólo la oración 14. puede ser transformada en este sentido:

19. Tenía tanto frío como nunca.

Prosigue ahora tu trabajo con las fichas G - 29 a G - 33.

APLICACION ESTILISTICA

Observa la siguiente secuencia de oraciones:

Las pruebas resultaron fáciles. Todos esperaban pruebas fáciles.

Es posible modificar secuencias de oraciones simples como éstas para obtener una oración compuesta con circunstancial comparativo.

Las pruebas resultaron tan fáciles como todos esperaban.

Veamos otros casos:

De:

Recibió más paquetes. Te mostró algunos paquetes. se puede obtener:

Recibió más paquetes de los que te mostró.

De:

Mi amigo resolvió el problema sin mayor dificultad.

Ellos dijeron que lo haría de ese modo.

se puede combinar:

Mi amigo resolvió el problema sin mayor dificultad como ellos dijeron.

Ahora prosigue tu trabajo con las fichas G - 34 y G - 35.

ORTOGRAFIA



ORTOGRAFIA SISTEMATICA

Observa la parte final de las siguientes palabras, que va escrita en cursiva:

reversión
irrisión

división
lección

atención
compasión

¿Cuándo se usa la letra "s" y cuándo la letra "c", en este tipo de palabras?

Observa que

"reversión" se relaciona con "reverso";
"división" se relaciona con "divisor";
"irrisión" se relaciona con "irrisorio";
"compasión" se relaciona con "compasivo".

Las palabras "atención" y "lección", en cambio, no se relacionan con palabras terminadas en "—so", "—sor", "—sorio" o "—sivo".

Estas observaciones nos permiten sacar la siguiente conclusión:

Se escribe la letra "S" delante de la sílaba final "—ión" de palabras que se relacionan con voces terminadas en "—so" — "—sor" — "—sorio" — "—sivo".

Si no se da dicha relación se escribe la letra "C".

Ver fichas de trabajo O - 25 a O - 27.

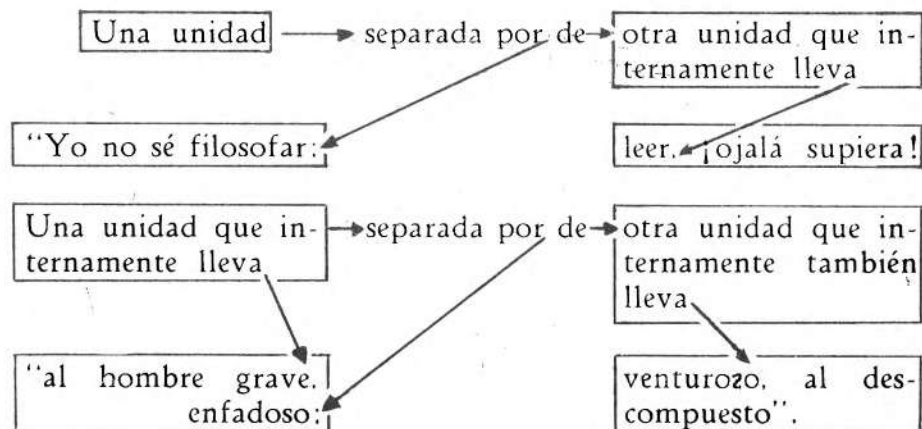
ORTOGRAFIA ASISTEMATICA

A. Observa las siguientes expresiones:

"Es todo a esotro contrario:
al hombre grave, enfadoso;
venturoso, al descompuesto;
melancólico, al compuesto".

"Yo no sé filosofar:
leer, ¡ojalá supiera!"

B. Habiendo observado los textos anteriores, puedes llegar a la conclusión de que se usa "punto y coma" (;), para separar unidades que internamente llevan "coma". Fijate:



Ver las fichas de trabajo O - 28 a O - 30.

ANALISIS LITERARIO



ASUNTO

Lope de Vega empleó diversas fuentes para escribir sus obras. Muchos de sus dramas y comedias tienen origen en la historia. Lope utilizó especialmente crónicas de España para encontrar asuntos que se desarrollan en su obra.

Escribió Fuente Ovejuna basándose en dos asuntos históricos. El suceso del Comendador Fernán Pérez de Guzmán y la rebelión de Fuente Ovejuna (1) se cita en la *Crónica de las tres Ordenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, publicada en Toledo en 1572 y que pertenece a Francisco de Rades y Andrada. El asunto de la Guerra Civil en Ciudad Real está también documentado en la misma crónica.

La información de la *Crónica del Licenciado Rades* procede de fuentes documentales. Los historiadores han cuidado de contrastar los datos y han logrado enmarcar el hecho de Fuente Ovejuna en la complicada política que acompañó a las guerras, en partes civiles, entre Alfonso V de Portugal y los reyes Isabel y Fernando. Así resulta que Fuente Ovejuna, villa sujeta a Córdoba, había sido donada a la Orden de Calatrava por Enrique IV. En 1466 fijó allí su residencia el Comendador Mayor fray Fernán Gómez de Guzmán. Después de la muerte de Enrique IV, don Alonso de Aguilar logró para los cordobeses una cédula

(1) Existen diversas grafías del nombre del lugar: Fuenteovejuna y Fuente Abejuna, además de las formas ya citadas Fuente Ovejuna y Fuente Obejuna que son empleadas por Lope.

(20 de abril de 1476) de Isabel y Fernando para rescatar la villa. En este forcejeo entre la Orden y Córdoba, los de Fuente Ovejuna, tomando como motivo la desordenada conducta del Comendador, se alzaron el 23 de abril contra su autoridad en favor de la ciudad de Córdoba, que apoyaba la vuelta de la villa a su jurisdicción. Triunfante la rebelión con la muerte de Fernán Gómez, después de un largo pleito —resuelto primero favorablemente para la Orden— la villa acabó por pasar a Córdoba mediante un acuerdo económico con el Maestre.

TEMA

FICHA DE TRABAJO

Tema

Descubre cuál es el tema de la obra que nos ocupa. Justifica tu criterio.

ARGUMENTO

En el drama, lo mismo que en la narrativa, el argumento está constituido por la trama de la acción (*).

FICHA DE TRABAJO

Argumento

En base a las especificaciones de la página 49 de este libro escribe el argumento de la comedia de Lope de Vega que estamos analizando.

(*) Ibid. página 34.

RESUMEN

FICHA DE TRABAJO

Resumen

Realiza el resumen de esta obra.

ESTRUCTURA FORMAL

Lope de Vega señaló en su obra “*El arte nuevo de hacer comedias*” las características que debían tener las piezas dramáticas. Estas características, que corresponden al teatro clásico español, son:

- La necesidad de estructurar las obras en tres actos.
- El uso de un lenguaje adecuado a la condición social de los personajes.

FICHA DE TRABAJO

Estructura formal

- A. *Determina cuál es la estructura formal de esta obra.*
- B. *¿Cuántos actos tiene? ¿Se marcan o no las escenas?*
- C. *¿Cuántas escenas se podrían establecer?*
- D. *¿Pueden agruparse de alguna manera las escenas en cada acto?*
- E. *¿Se puede hablar de escenas mayores y menores teniendo en cuenta el número de personajes que intervienen en ellas?*
- F. *Analiza la métrica en la primera escena.*
- G. *Determina cuántas canciones existen en la obra y analiza su función en el texto.*

PLAN DE LA OBRA

En el drama se plantean problemas humanos, lo mismo que en toda la literatura. Pero lo que caracteriza la acción dramática es la presencia de una situación extrema que se concentra en un núcleo crucial denominado *colisión dramática*. No se la debe confundir con el clímax o culminación que abarca solamente el momento sobresaliente de la obra. La *colisión dramática* abarca todas las situaciones que originan, permiten y desencadenan la acción. Por esta razón hay una relación estrecha entre el *plan de la obra* y la *colisión dramática*.

La *colisión dramática* surge, en el drama histórico, de un conflicto social. Refleja un instante de crisis.

FICHA DE TRABAJO

Plan de la Obra

Determina las dos tramas que componen Fuente Ovejuna.

ASPECTO ESTRUCTURAL DOMINANTE

FICHA DE TRABAJO

Aspecto Estructural Dominante

Realiza un análisis para determinar qué elemento estructural predomina en la obra que estudiamos.

ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

FICHA DE TRABAJO

Estudio de los personajes

En esta obra los personajes están agrupados de acuerdo a su condición social. Determina qué grupos sociales intervienen en la obra y cuáles son sus deberes, obligaciones y privilegios.

- A. *Analiza las actitudes, comportamiento y modo de pensar de los personajes femeninos de la obra.*
- B. *Compara la actitud de Fernán Gómez con la de los reyes.*
- C. *¿Cuál es el personaje principal?*
- D. *Estudia la figura del comendador de Calatrava.*
- E. *¿Los personajes son tipos o caracteres?*
- F. *Analiza quién o quiénes mueven las acciones en las distintas escenas de la obra.*

ANÁLISIS DE LOS PROBLEMAS

FICHA DE TRABAJO

Análisis de los problemas

Estudia los siguientes problemas que plantea la obra:

- A. *La justicia*
 - 1. *Divina*
 - 2. *Popular*
 - 3. *Real*

B. *La dignidad*

1. *Propia de las personas humildes*
2. *Propia de los nobles*

C. *El valor*

1. *Como cualidad personal*
2. *Como cualidad de los labradores*

D. *La responsabilidad*

1. *De Fernán Gómez*
2. *Del pueblo de Fuente Ovejuna*

E. *La autoridad*

1. *Del rey*
2. *Del pueblo*
3. *De los padres frente a los hijos*

F. *La fuerza*

1. *Como abuso de poder*
2. *Como defensa contra el abuso de poder*

G. *Estudia el humor en la obra.*

VALORIZACION

FUENTE OVEJUNA

Valorización de D. Alonso

"Lope es tan grande, que hemos podido considerarle inmenso y plurivalente, aún suprimiéndole su parte mayor. El recoge toda la tradición lírica popular y toda la sustancia legendaria e histórica, que vierte en su teatro. Su figura se agiganta así en una complejidad que nunca ha tenido ningún literato europeo.

Enorme desasociado entre extremos, como esta España nuestra, siempre en generosa búsqueda de expresión.

Sí, Lope vínculo de España, símbolo de España".

"Poesía Española, ensayo de métodos y límites estilísticos", Dámaso Alonso, Ed. Gredos, S. A., Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1966, página 478.

INVESTIGACIONES
ESPECIFICAS

FICHA DE TRABAJO

Investigaciones específicas

A. *Investiga qué es una comedia.*

B. *Determina qué diferencias existen entre tragedia, drama y comedia.*

C. *Busca algunos refranes y analiza su función en el texto.*

D. *Reconstruye la historia de Ciudad Real (basándote en la obra).*

AUTOR

BIOGRAFIA

Nació en Madrid el 25 de noviembre de 1562. Procedía de linaje humilde. Según sus biógrafos, muy aventajado: "a los cinco años leía ya en latín y en romance: a los doce sabía tañer, cantar y manejaba la espada con brio". Estudió Gramática y Retórica en el Colegio de la Compañía de Jesús. Su vida transcurrió en una continua aventura. Participó en la expedición de la Armada Invencible contra Inglaterra. Se casó con Juana Guardo, hija de un carnicero, que le dio dos niños. Habiendo quedado viudo, vivió tumultuosa y apasionadamente, y alcanzó la cúspide de su producción literaria. Experimentó una serie de crisis religiosas que culminaron en su ordenación sacerdotal, aunque no por esto dejó las aventuras amorosas que caracterizaron su vida.

Murió en Madrid el 27 de agosto de 1635.



FELIX LOPE DE VEGA CARPIO

BIBLIOGRAFIA

En prosa:

Arcadia (1598)
 Pastores de Belén (1612)
 El peregrino en su patria (1604)
 Novelas a Marcia Leonarda (1624)
 La Dorotea (1632)
 Triunfo de la fe en los reinos del Japón (1618)
 Soliloquios (1612 y 1626)

En verso:

La hermosura de Angélica (1602)
 La Jerusalén conquistada (1609)
 La Dragontea (1598)
 Corona trágica (1627)
 El Isidro (1599)
 La mañana de San Juan y la tapada (1624)
 Circe (1624)
 Andrómeda (1621)
 Filomena (1621)
 Gatomaquia (1634)
 Isagoge o los estudios de la Compañía (1629)
 Arte nuevo de hacer comedias (1609)
 Laurel de Apolo (1630)
 Autobiográfica: Eglogas a Cludio, Amarilis a Filis.
 Rimas humanas (1602)
 Rimas sacras (1614)
 Triunfos divinos (1625)
 Romances, letrillas, canciones, sonetos, otras rimas.

LOCALIZACION ESPACIO TEMPORAL

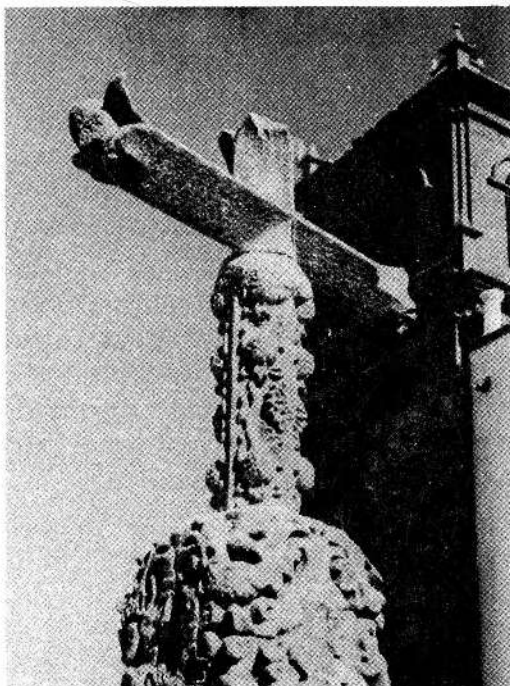
El arte en España, especialmente la literatura, alcanzó notable apogeo durante la segunda mitad del siglo XVI y parte del XVII. A ésta época se la ha llamado *Siglo de Oro*, porque en ella se produjeron las mejores obras del arte español.

El Siglo de Oro abarca el Renacimiento y el Barroco en España. El Renacimiento es una etapa cultural e histórica en la que se vuelca el interés artístico sobre el hombre mismo, imitando inicialmente los ideales que normaron el arte clásico greco-romano. El Barroco transforma determinados elementos renacentistas asignando mayor valor a la ornamentación y al movimiento.

Históricamente la primera mitad del Siglo XVI se caracteriza por la hegemonía que ejerció sobre Europa el Imperio Español, gobernado por el Emperador Carlos V. El descubrimiento, exploración y explotación de América generó enorme poderío económico, militar y político. En esta primera etapa, España vuelca sus esfuerzos e intereses hacia el exterior: coloniza América, despliega sus tropas en diversos países europeos, (Italia, Países Bajos, Alemania) e influye cultural y políticamente en las principales cortes.

Las principales ciudades españolas se convirtieron en centros de innumerables influencias culturales que, transformadas por el carácter ibérico, permitieron el florecimiento artístico más importante de su historia.

En la segunda mitad del siglo, bajo el reinado de Felipe II, España pierde su preponderancia en Europa y se concentra sobre sí misma. La aparición de diversos movimientos religiosos había convulsionado la conciencia europea y alteró profundamente cultura, sociedad y poder político en los países que se vieron afectados por la Reforma y la Contrarreforma.



El Imperio Español se redujo considerablemente y los grandes escritores encuentran en esta época temas enraizados en la tradición. Este período es de rechazo a las influencias extranjeras para buscar características propias.

Son muchos los autores de extraordinaria calidad. Citemos, como representantes de la lírica a Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, los hermanos Argensola, Rodrigo Caro, Francisco de Rioja, Luis de Góngora y Argote, Conde de Villamediana, Sor Juana Inés de la Cruz, Francisco de Quevedo, etc.

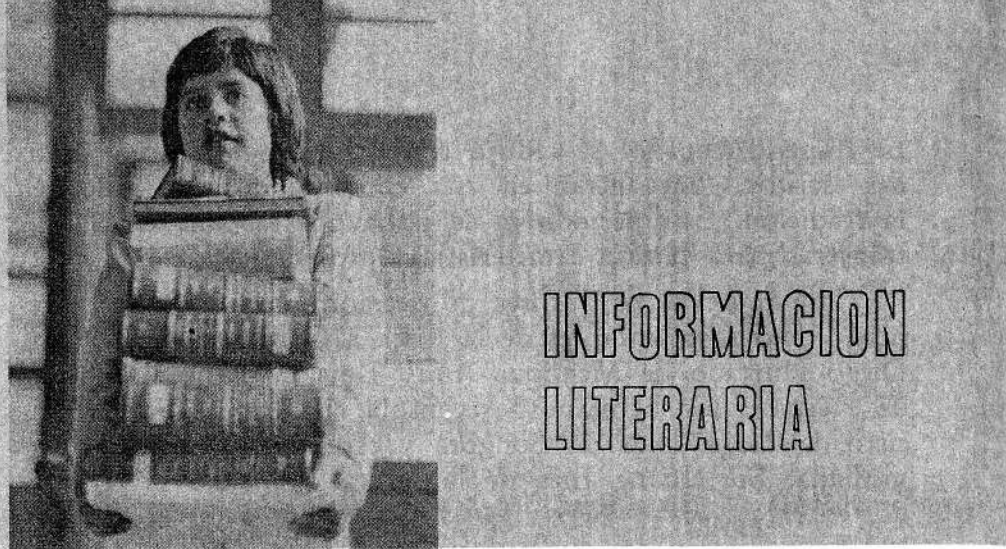
Como representantes del teatro mencionemos a Gil Vicente, Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Lope de Vega (que es considerado el fundador del teatro español) y Calderón de la Barca.

Encontramos también muchas novelas de caballería y diversas novelas pastoriles. Floreció también la picaresca. La obra más importante corresponde a Miguel de Cervantes Saavedra con *El Quijote*.

En esta localización, espacio temporal hemos tomado en cuenta el autor y no la obra.

ACTIVIDADES

- A. Representar una escena, acto o la obra de esta unidad.
- B. Organizar debate en torno a la problemática planteada en la obra.
- C. Realizar una mesa redonda sobre el tema: "El mensaje de Juan de la Rosa y Fuenteovejuna".
- D. Hacer un periódico mural que tenga como tema: Responsabilidad y solidaridad social.



EL GENERO DRAMATICO

El género dramático abarca todas aquellas producciones que utilizan la forma dialogada y que han sido escritas para ser representadas sobre un escenario aunque muchas no llegan nunca a ser puestas en escena. La representación de acciones o acontecimientos —expresión de conflictos y realidades propias del hombre— existió desde la más remota antigüedad. Posiblemente estaba relacionada con ceremonias mágico religiosas. El hombre primitivo empleaba recursos que hoy denominaríamos teatrales: imitación de gestos y actitudes propias del cazador y la presa, expresivas danzas, presencia de espectadores, especialmente en los ritos con los que deseaba asegurar una cacería abundante. Pero mucho camino tendrá que recorrer el hombre hasta producir verdaderas piezas teatrales.

La palabra "drama" proviene del griego y significa acción. El filósofo Aristóteles (384 - 323 A C) sistematizó una teoría poética que tuvo absoluta vigencia para el teatro occidental hasta el siglo XVIII. Definió así la tragedia:

"... Imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable (...) imitación que ha sido hecha, o lo es, por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual (acción), moviendo a compasión y temor obra en el espectador la purificación propia de esos estados emotivos" (1).

Sinteticemos las características fundamentales de esta definición:

- La dramática es una imitación.
- Tiene unidad de acción.
- Ejerce purificación en el espectador.

Aristóteles también remarcó la absoluta separación de los géneros.

En los siglos XVI y XVII la doctrina aristotélica, ampliada y modificada, se convirtió en norma casi inflexible para la estructuración de los dramas. Se establecieron las llamadas tres unidades:

- *de acción*, que exigía *una sola trama para la obra*;
- *de tiempo*, que determinaba situar toda la acción en el lapso comprendido en *un solo día*;
- *de espacio*, que consistía en representar todo el drama en *un solo lugar*.

Desde el primer tercio del siglo XVIII la separación de los géneros fue discutida y las tres unidades aristotélicas fueron duramente criticadas, hasta que el Romanticismo rechazó las unidades de tiempo y espacio proclamado:

"La libertad del arte contra el despotismo de sistemas, códigos y reglas" (Víctor Hugo).

(1) Aristóteles. Obras. Aguilar. Madrid. 1964. página 84.

El postulado romántico abrió, durante una primera etapa, saludables perspectivas al teatro; aunque posteriormente se produjeron excesos de pintoresquismo (contra la unidad de espacio) y abuso en el empleo de las anécdotas (contra la unidad de acción).

A fines de siglo XIX, como reacción frente al Romanticismo, surgieron las corrientes realista y naturalista que remarcan la importancia del contexto social en la literatura. La diferencia entre ambas corrientes radica en que las representaciones realistas trataban de enjuiciar críticamente la sociedad de su tiempo confiando en la posibilidad de un cambio de las condiciones sociales, mientras que el naturalismo se limita a reflejar minuciosamente los males sociales sin pretender darles solución.

El siglo XX se caracteriza por la aparición de varias tendencias teatrales. El realismo evolucionó hacia un teatro comprometido y didáctico. El existencialismo, consecuencia de las guerras mundiales, escenificó la angustia y el desconcierto del hombre contemporáneo. El teatro del absurdo rompió definitivamente las unidades aristotélicas eliminando inclusive la unidad de la acción.

La absoluta separación de los géneros es un postulado aristotélico que también ha sido discutido. Pero no debe olvidarse que durante una larga época de la historia literaria "normó" aunque tiene validez muy relativa para clasificar parte de la literatura actual.

Las piezas teatrales poseen ciertas características que las diferencian de las demás obras literarias. Examinemos estas características:

Las obras dramáticas poseen una concentración dinámica de elementos que produce notable intensidad. Pueden ser representadas en un escenario.

La concentración proviene de reflejar una imagen total de un mundo particular en una extensión limitada por las exigencias de la representación.

La intensidad se debe al predominio de los motivos progresivos (que hacen adelantar la acción) sobre los motivos regresivos (que retardan el desenlace) y a la situación límite con la que se enfrentan los personajes.

La presencia del movimiento frente a los espectadores, como la característica distintiva del género se explica por la inmediatez de la acción representada, pues los acontecimientos se muestran en presente absoluto y el conflicto aparenta ser simultáneo a la existencia del espectador, lector u oyente.

GLOSARIO

Aliteración Figura que se comete empleando en una cláusula voces en que frecuentemente se repiten una o unas mismas letras. Si no tiene por objeto producir alguna armonía imitativa, o si ocurre independientemente de la voluntad del escritor, no es figura retórica, sino vicio del lenguaje, contrario a la eufonía.

Canto Poema corto del género heroico, llamado así por su semejanza con cada una de las divisiones del poema épico. Hay algunos poemas, considerados como tales, que por excepción constan de un solo canto.

Cuarteta Combinación métrica que cuenta con cuatro versos octosílabos, de los cuales asonantan el segundo y el último. Cualquier estrofa de cuatro versos.

Elegía Composición poética del género lírico, en que se lamenta la muerte de una persona o cualquiera otro caso o acontecimiento privado o público digno de ser llorado, y la cual, en español, se escribe más generalmente en tercetos o en verso libre. Entre los griegos y latinos se componía de hexámetros y pentámetros y admitía también asuntos placenteros.

Elipsis Figura de construcción, que consiste en omitir en la oración una o más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentimiento.

Fonema Cada uno de los sonidos simples del lenguaje hablado.

Hexámetro Verso griego y latino que consta de seis pies dáctilos o espondeos empleados sin regla en los cuatro primeros pies, pero el quinto debe ser siempre dáctilo y el sexto espondeo o troqueo.

Leitmotiv Los motivos centrales que se repiten en una obra en la totalidad de las obras de un poeta.

Onomatopeya Imitación del sonido de una cosa en el vocablo que se forma para significarla. El mismo vocablo que imita el sonido de la cosa nombrada con él.

Retruécano Inversión de los términos de una proposición o cláusula en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con el de la anterior. También suele tomarse por otros juegos de palabras. Figura que consiste en aquella inversión de términos.

Ritmo Grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico. Metro o verso.

Semas El rasgo distintivo mínimo de significación y se distingue por oposición en un conjunto lexical.

Verso libre o suelto. El que no queda sujeto a consonancia ni asonancia, no estando tampoco rimado.

BIBLIOGRAFIA (*)

- Alcira Franck, Juan y Blecua, José Manuel. "Gramática Española", Ed. Ariel, Barcelona, 1975.
- Baquero Goyanas, Mariano. "¿Qué es el cuento?", Ed. Columbia, Colección Esquemas, 2da. Ed., Buenos Aires, 1974.
- Berenguer Amenós, Jaime. "Gramática Griega", Ed. Bosch Barcelona, 1974.
- Bousoño, Carlos. "Teoría de la expresión poética", Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 5ta. Ed., Madrid, 1970.
- Catavdella, Quintino. "Historia de la literatura griega", Ed. Iberia, S.A., Barcelona, 1976.
- Corominas, Juan. "Diccionario crítico y etimológico de la lengua castellana", cuatro volúmenes, Ed. Gredos, Madrid, 1976.
- González Muela, Joaquín y Rozas, Juan Manuel. "La generación poética de 1927", Ed. Alcalá, Madrid, 1966. (También se han consultado apuntes tomados en clases del profesor Rozas para la localización espacio temporal de la generación del 27).
- Grasa, Delfín Leocadio. "Los géneros literarios", Ed. Columbia. Colección Nuevos Esquemas, 2da. Ed., Buenos Aires, 1971.
- Hernández, Eusebio y Restrepo, Félix. "Llave del griego", Ed. Freiburg im Breisgau, Alemania, 1937.
- Homer the Odyssey, Cambridge, Massachusetts Harvard University Press., London, 1974. (Este ha sido el texto griego de la Odisea utilizado para la traducción directa al español de la rapsodia novena, que se incluye en este libro).
- Kirk, G. S. "Los poemas de Homero", Ed. Paidós, Biblioteca de Cultura Clásica, Buenos, 1962.
- Lukács, Georg. "La novela histórica", Ed. Era, S. A., México, 1966.
- Sánchez Lasso de la Vega, José. "Sintaxis griega I" Consejo Superior de Investigación Científicas, Madrid, 1968.
- Sebastián, Florencio. "Diccionario griego español", Ed. Sopena, Barcelona, 1954.

(*) A la bibliografía que consignamos aquí debe añadirse la que incluimos en el primer volumen.

INDICE GENERAL

	Pág.
NOTA DE PRESENTACION	7
GUIA DIDACTICA	9
UNIDAD 1 (EPOPEYA)	
Esquema	14
I. Texto: <i>Odisea</i> , canto IX	15
II. Control de lectura	32
III. Vocabulario	34
VI. Información gramatical	
Construcciones con oraciones dependientes	37
Estilo directo e indirecto	38
Estilo indirecto libre	40
Aplicación estilística	41
V. Ortografía	
Sistemática	42
Asistemática: acentuación	43
VI. Análisis literario	
Asunto	44
Tema	47
Argumento	49
Resumen	50
Estructura formal	52
Plan de la obra	52
Aspecto estructural dominante	56
Estudio de los personajes	58
Análisis de los problemas	63
Valorización	69
Investigaciones específicas	72
Localización espacio-temporal	75
Autor	78
Actividades	80
VII. Información literaria	
Narrativa (epopeya clásica)	81

UNIDAD 2 (NOVELA)	
Esquema	84
I. Texto: <i>Juan de la Rosa</i> : capítulo I	85
II. Control de lectura	95
III. Vocabulario	98
IV. Información gramatical	
Construcciones con oraciones dependientes circunstanciales	100
Aplicación estilística	104
V. Ortografía	
Sistemática	106
Asistemática: acentuación	107
VI. Invitación a la escritura	109
VII. Análisis literario	
Guía de trabajo	111
Actividades	116
VIII. Información literaria	
La novela histórica	118
UNIDAD 3 (CUENTO)	
Esquema	122
I. Texto: <i>Los venenos</i>	123
II. Vocabulario	139
III. Información gramatical	
Construcciones con oraciones dependientes circunstanciales de lugar	142
Oraciones dependientes con antecedente nominal	144
Aplicación estilística	146
IV. Ortografía	
Sistemática	147
Asistemática: uso del punto	148
V. Invitación a la escritura	149
VI. Análisis literario	
Guía de trabajo	152
Actividades	155
Autor	156
Valorización	157
VII. Texto: <i>El diario de Mafalda</i>	158
Guía de trabajo	166
Localización espacio temporal	168

Autor	169
VIII. Información literaria	170
UNIDAD 4 (POESIA)	
Esquema	176
I. Invitación a la lectura	177
II. Análisis literario	
<i>Más allá</i>	179
Aproximación al poema	181
Valorización	187
Autor	188
Bibliografía	188
Biografía	189
<i>Vocación</i>	190
Aproximación al poema	192
Valorización	193
Autor	
Bibliografía	194
Biografía	195
<i>Angelus</i>	196
Aproximación al poema	197
Valorización	198
Autor	
Bibliografía	198
Biografía	199
<i>El escarabajo</i>	200
Aproximación al poema	202
Valorización	203
Autor	
Bibliografía	203
Biografía	204
<i>Cancioncilla</i>	205
Aproximación al poema	206
Valorización	206
Autor	
Bibliografía	207
Biografía	208
<i>La sangre derramada</i>	209
Aproximación al poema	213
Valorización	214
Autor	
Bibliografía	215
Biografía	216
<i>Temor de abril</i>	217

Aproximación al poema	221
Valorización	222
Autor	
Bibliografía	222
Biografía	223
<i>Si mi voz...</i>	224
Aproximación al poema	225
Valorización	225
Autor	
Bibliografía	226
Biografía	227
<i>Peregrino</i>	228
Aproximación al poema	229
Valorización	230
Autor	
Bibliografía	230
Biografía	231
<i>Las barcas...</i>	232
Aproximación al poema	233
Valorización	233
Autor	
Bibliografía	233
Biografía	234
<i>Como tú</i>	235
Aproximación al poema	236
Valorización	237
Autor	
Bibliografía	238
Biografía	238
Guía de trabajo	240
Actividades	242
Localización espacio temporal	242
III. Vocabulario	251
IV. Información gramatical	
Construcciones con oraciones dependientes.	
Oraciones circunstanciales modales	254
Aplicación estilística	257
V. Ortografía	
Sistemática	258
Asistemática: uso de la coma	259
VI. Invitación a la escritura	260
VII. Información literaria	
Los géneros literarios: lírica	262

UNIDAD 5 (TEATRO)	
Esquema	266
I. Texto: Fuente Ovejuna	267
II. Control de lectura	274
III. Vocabulario	275
IV. Información gramatical	
Construcciones con oraciones dependientes: Oraciones cir-	
cunstanciales comparativas	277
Aplicación estilística	280
V. Ortografía	
Sistemática	281
Asistemática: uso del punto y coma	282
VI. Análisis literario	
Asunto	283
Tema	284
Argumento	284
Resumen	285
Estructura formal	285
Plan de la obra	286
Aspecto estructural dominante	286
Estudio de los personajes	287
Análisis de los problemas	287
Valorización	288
Investigaciones específicas	289
Autor	
Biografía	289
Bibliografía	290
Localización espacio temporal	291
Actividades	293
VII. Información literaria	
El género dramático	294
GLOSARIO	298
BIBLIOGRAFIA	300

Portada: **Mujer leyendo**, Renoir. 1876.

Unidad 1. **Desfile de guerreros**, (detalle de Crátera micénica). S. XIII a. C. p. 13

Unidad 2. **La tea encendida**, Reque Meruvia p. 83.

Unidad 3. **Muchachas**, Marie Laurencin. 1921. p. 121.

Unidad 4. **Desayuno**, Juan Gris p. 153.

Unidad 5. **La Barricada**, Orozco p. 265.

El presente libro "Literatura y Lenguaje II", se terminó de imprimir el 30 de Diciembre de 1981, en los Talleres-Escuela de Artes Gráficas del Colegio "Don Bosco" en La Paz - Bolivia.