FEDERACIÓN ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE ESPAÑOL

REVISTA
Cálamo FASPE 65
LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

ENERO-DICIEMBRE 2017

PRÓXIMO MONOGRÁFICO

"LA SITUACIÓN ACTUAL DE LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA"

"ANIVERSARIOS LITERARIOS DEL 2016: CERVANTES, RUBÉN DARÍO, BUERO VALLEJO, CELA, BLAS DE OTERO"

(pags. 44-84)

Aniversarios literarios de Miguel de Cervantes, el Inca Garcilaso de la Vega, Rubén Darío, Camilo José Cela, Antonio Buero Vallejo y Blas de Otero.

En este número, homenajeamos importantes efemérides de la literatura en español. Hace 400 murieron Miguel de Cervantes y el Inca Garcilaso; y hace 100 años, nacieron Camilo José Cela, Antonio Buero Vallejo y Blas de Otero y murió Rubén Darío. El número 65 incluye artículos acerca de algunos de estos autores.

Asimismo, se incluyen estudios sobre la didáctica de las lenguas para fines específicos, competencias curriculares y destrezas comunicativas, aforismos de Enrique Jardiel Poncela y el arte taurino y Gaspar Melchor de Jovellanos; necrológicas; poemas; y la noticia de la publicación del libro Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester.

El próximo número tendrá como monográfico "La situación actual de la enseñanza de la lengua y la literatura". También se publicará una selección de artículos del XVI simposio de la FASPE. 150 aniversario del nacimiento de Blasco Ibáñez y otros artículos de lengua, literatura y artes.

ANAYA

ANAYA educación

Agradecemos a **ANAYA EDUCACIÓN** su ayuda en la realización e impresión de la revista Cálamo-FASPE

CEDRO
CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPROGRÁFICOS

ÍNDICE

DIÁLOGOS DE LA LENGUA 1
MONOGRÁFICO: CENTENARIOS 44
MISCELÁNEA 85

REVISTA CÁLAMO FASPE

DIRECTOR: Juan Carlos Pantoja Rivero (IES Alfonso X el Sabio, Toledo, y Universidad de Castilla-La Mancha).
SECRETARIA: Lourdes Bravo Sánchez (IES Arturo Soria, Madrid).

COMITÉ CIENTÍFICO Y ASESOR:

Aderrahmane Belaaichi (Universidad Rey Saúd, Arabia Saudí).
Ramón Almela Pérez (Universidad de Murcia).
Manuel Alvar Ezquerra (Universidad Complutense).
Pedro Álvarez de Miranda (Universidad Autónoma de Madrid).
Enrique Baena Peña (Universidad de Málaga).
Hugo Óscar Bizzarri (Université de Fribourg, Suiza).
Alberto Blecua (Universidad Autónoma de Barcelona).
José Manuel Blecua (Universidad Autónoma de Barcelona).
Ignacio Bosque Muñoz (Universidad Complutense).
J. Jesús de Bustos Tovar (Universidad Complutense).
José Luis Calvo Carilla (Universidad de Zaragoza).
Patrick Charaudeau (U. XIII de París y Centre d´Analyse du discourse).
Luis Cortés Rodríguez (Universidad de Almería).
Antonio Cortijo Ocaña (University of California, Santa Barbara).
Francisco Crosas López (Universidad Castilla-La Mancha).
Mª Teresa Echenique Elizondo (Universidad de Valencia).
Inés Fernández Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid).
Carlos Galán Lorés (Presidente del Ateneo de Cantabria).
Fernando García Lara (Universidad de Almería).
Pilar García Moutón (CSIC).
José Luis Girón Alconchel (Universidad Complutense).
Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense).
Leonardo Gómez Torrego (CSIC).
Felipe González Alcázar (Universidad Complutense).
Salvador Gutiérrez Ordóñez (Universidad de León).
Luis Alberto Hernando Cuadrado (Universidad Complutense).
Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense).
Fernando Lázaro Mora (Universidad Complutense).
Óscar Loureda Lamas (U. de Heidelberg, Alemania).
Domingo Luis Hernández (La Laguna, Tenerife).
Luis Luque Toro (Universidad Ca´Foscari, Venecia).
José Martínez (Modern Languages. The University of Texas-Pan American).
Diego Martínez Torrón (Universidad de Córdoba).
José Antonio Pascual (Universidad Carlos III).
Felipe B. Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha).
Margarita Porcar Miralles (Universidad de Castellón).
Antonio Rey Hazas (Universidad Autónoma de Madrid).
Sara Robles Ávila (Universidad de Málaga).
Ana Mª Rodado Ruiz (Universidad de Castilla-La Mancha).
José Romera Castillo (UNED).
José Carlos Rovira (Universidad de Alicante).
Guillermo Rojo Sánchez (Universidad de Santiago de Compostela).
Jesús Sánchez Lobato (Universidad Complutense).
Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense).
Ramón Sarmiento González (Universidad J. Carlos I).
Jorge Urrutia Gómez (Universidad Carlos III).
Carmen Vaquero Serrano (IES. Alfonso X de Toledo).
Darío Villanueva Prieto (Universidad Santiago de Compostela).
Juan Felipe Villar Dégano (Universidad Complutense).
José María Viña Liste (Universidad Santiago de Compostela).

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Aragón: José Francés.
Baleares: María de la Trinidad Sbert Haro.
Canarias: Marcos Matías González y Zebensui Rodríguez Álvarez.
Cantabria: Alejandro Fernández y Raquel Gutiérrez Sebastián.
Castilla-La Mancha: Reyes Santiago Ostos y Beatriz González Gallego
Cataluña: Guillem Vallejo Forés y Francisco de Pedro.
Galicia: Ana Luisa Posada Luaces y Aldo Daparte Jorge.
Madrid: Pedro Hilario Silva y Juan de la Cruz Martín Sanz.
Navarra: Carmen Pinillos y Javier de Navascués.
País Vasco: Marcos Cadenato.
Faspe: Juan Carlos Pantoja Rivero, Laura Espí Jimeno, Santiago Sevilla Vallejo, Lourdes Bravo Sánchez, Ester García de la Rosa, Pilar María Huerta Alonso, Patricia Iglesias Vilas, María Juan Torres, Marina Martín Baz y Javier Pérez-Castilla Álvarez.

REALIZACIÓN TÉCNICA: Diseño y Maquetación: Ecyma Ediciones S.L.
FEDERACIÓN DE ASOCIACIONES DE PROFESORES DE ESPAÑOL (FASPE):
Correo electrónico: faspe61@yahoo.es. Página web: http://www.faspe.org
Normas de publicación: penúltima página.
EDITA: Asociaciones de Profesores de Español Federadas: María Moliner, Aragón. Gaspar Melchor de Jovellanos, Baleares. Elio Antonio de Nebrija, Canarias. Gerardo Diego, Cantabria. Garcilaso de la Vega, Castilla-La Mancha. Juan Boscán, Cataluña. Álvaro Cunqueiro, Galicia. Francisco de Quevedo, Madrid. Julio Caro Baroja, Navarra. Miguel de Unamuno, País Vasco.
ISSN: 1136-9493. Publicación cuatrimestral. Depósito legal: M-51944-2007.

Las opiniones vertidas por los colaboradores de esta Revista no son necesariamente compartidas por los responsables de su publicación. Es este un espacio donde la voz de todos los profesionales de la lengua y literatura españolas tiene cabida, partiendo de que, desde su condición de atalayas del pensamiento hispano, poseen todo el derecho a que sus reflexiones y pensamientos sean escuchados por sus colegas; y también la obligación moral de compartirlos.

NORMAS PARA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES

INFORMACIÓN BÁSICA

Los trabajos se remitirán en soporte electrónico (Word para PC o procesador de textos compatible) al CORREO ELECTRÓNICO DE FASPE faspe61@yahoo.es

La revista CÁLAMO FASPE está promovida y realizada por la Federación de Asociaciones de Profesores de Español y editada por el GRUPO ANAYA, situado en C/ J. Ignacio Luca de Tena, 15, 28027-Madrid. De la revista CÁLAMO FASPE se publican dos números al año: uno en abril-junio y otro en octubre-diciembre. Los autores pueden enviar originales durante todo el año, aunque se ruega que sea antes del 30 de abril y de octubre en cada caso. No se tendrá en cuenta ningún trabajo que no se ajuste a las normas establecidas.

Los trabajos –en forma de artículos, reportajes, comentarios, entrevistas, reseñas, críticas, etc.– serán originales e inéditos. Los contenidos versarán sobre temas o aspectos relacionados con el conocimiento cultural, histórico, tradicional, artístico-literario y lingüístico, la investigación en lengua y literatura, la experiencia didáctica y metodológica, la difusión de la Lengua y de la Literatura Españolas dentro y fuera de España.

Los autores son responsables del respeto del COPYRIGHT en el contenido, las citas y las reproducciones de materiales. Todo texto publicado en la revista Cálamo Faspe obliga a sus autores a no cederlo a terceros, sin la autorización previa de la revista.

DATOS OBLIGATORIOS EN LOS ARTÍCULOS ORIGINALES

■ 1ª página: Nombre y apellidos, institución o centro de trabajo, actividad que desempeña, dirección postal, teléfono y correo electrónico. ■ 2ª página: Título del trabajo en mayúscula (letra 14p), resumen en español y abstract en inglés o francés (unas 10 líneas) y una selección de palabras-clave debajo del resumen en español y del abstract en inglés o francés (letra 11p.)

ASPECTOS FORMALES DE LOS TRABAJOS

■ Extensión de los trabajos: ha de estar en relación con el alcance y el tratamiento del tema, aunque no han de sobrepasar las 10 páginas DIN A4. ■ Procesador de textos: Word para PC o compatible. ■ Tipo de letra: Times New Roman. ■ Cuerpo de letra: ◊ Títulos de los trabajos en letra 14p. ◊ Epígrafes en 12p. dejando debajo una línea en blanco. ◊ Desarrollo del texto en letra 12p. ◊ Notas a pie de página en 10p. con indicación de subíndices numerados. ◊ Resalte de palabras o expresiones latinas o extranjeras: cursiva 11p. ■ Justificación del texto a ambos márgenes con sangrado de párrafos e interlineado de 1 punto. ■ Referencias bibliográficas: se recomienda que las referencias se introduzcan entre paréntesis dentro del propio texto, donde se indique autor, fecha de publicación y página o páginas; por ejemplo (Savater, 1998: 89-93). La referencia bibliográfica completa de la obra irá al final del trabajo. ■ Signos gráficos: se utilizarán los signos gráficos, de puntuación y de acentuación siguiendo las normas de la Real Academia Española. ■ Comillas: para citas textuales cortas no sangradas e intercaladas en el texto. Si ocupan más de tres líneas deben sangrarse y transcribirse en letra 10 p. ■ Corchetes: para indicar la supresión de fragmentos de texto en una cita, por ejemplo [...] y también para aclaraciones o restituciones en las citas textuales. ■ Abreviaturas convencionalizadas: art. cit. (artículo citado); cap., caps. (capítulo, -s); cfr. (confróntese); coord/s (coordinador, -es); ed/s. (editor, -es): edit. (editorial); fasc/s (fascículo, -s); ibíd.. (ibídem); id. (ídem); loc. cit. (lugar citado); m/s (manuscrito/s); núm/s (número, -s); op. cit. (opus citatum, obra citada); pág./s (página, -s); sig/s. (siguiente, -s); t. (tomo); trad. (traducción); vol/s. (volumen,-es). ■ Ilustraciones –cuadros, mapas, gráficos, tablas, figuras, imágenes, fotografías, etc.– se presentarán digitalizados con originales de buena calidad para ser reproducidos. ■ Transliteraciones de alfabetos no latinos: se ajustarán a las normas establecidas en las revistas de cada especialidad. ■ BIBLIOGRAFÍA: aparecerá al final del trabajo numerada alfabéticamente, siguiendo este orden en la citas bibliográficas completas: ♦ Libros y obras monográficas: apellidos y nombre del autor, fecha de primera edición entre paréntesis, título de la obra en cursiva separado por comas, lugar de publicación y nombre de la editorial, edición última utilizada. Por ejemplo: ◊ Alarcos Llorach, Emilio (1994): Gramática de la lengua Española, Madrid, Espasa Calpe. 3ª edición. ◊ Cela Trulock, Camilo José (1951): La Colmena, Madrid, Anaya, Col. Cátedra, 1989, edición de J. Urrutia. ♦ Capítulos de obras colectivas: apellidos y nombre del autor, separado por dos puntos el título del capítulo entre comillas, editor/es o coord./s de la obra, título de la obra en cursiva separado por comas, nombre de la editorial y lugar de publicación, edición última utilizada. Por ejemplo: ◊ Bosque Muñoz, Ignacio (1999): "El nombre común", en I. Bosque y V. Demonte (dirs.), Gramática descriptiva de la lengua española, vol. I, págs. 3-75, Madrid, Espasa Calpe. ♦ Artículos publicados en revistas: apellidos y nombre, separados por dos puntos el título del artículo entre comillas, nombre de la revista en cursiva, vol, número, páginas que abarca el artículo, nombre de la editorial o institución, lugar, año de publicación y páginas que abarca el artículo. Por ejemplo: ◊ Cortijo Ocaña, Antonio: "Los chuetas, pueblo maldito, Religión y economía en los siglos XVI y XVIII", en revista Cálamo Faspe, 54, Anaya, 2009, págs. 56-69. ♦ Material bibliográfico INFORMÁTICO o procedente de INTERNET: ◊ RAE, <http:www.rae.es> [fecha de consulta con el formato dd/mm/aaaa] ◊ INSTITUTO CERVANTES: http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/nuevas_fronteras_del_es.

VALORACIÓN Y SELECCIÓN DE LAS APORTACIONES

Los artículos recibidos para la revista Cálamo Faspe se someten al informe de dos revisores y la publicación definitiva deberá incluir las posibles correcciones o modificaciones que estime oportunas el Consejo Científico.

El Consejo de Redacción, una vez recibidos los informes pertinentes, decidirá la publicación o no de los trabajos.

DIDÁCTICA DE LAS LENGUAS PARA FINES ESPECÍFICOS

BEATRIZ SOTO ARANDA, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

RESUMEN: La Didáctica de lenguas para fines específicos constituye un ámbito específico de investigación dedicado a la adaptación de las metodologías desarrolladas dentro del marco general de la enseñanza de lenguas a situaciones especiales de aprendizaje. En España,la Didáctica de LFE comienza a desarrollarse en los 90 del siglo XX. Así, la AELFE inicia su andadura en 1992 y la AETER, en 1997. Desde entonces, se ha ido ampliando el marco de actuación de las didácticas específicas a otros tipos de aprendizaje, como la enseñanza del español como lengua de acogida para inmigrantes. Más recientemente, a estas didácticas específicas se les han unido otros marcos de aplicación; es el caso, por ejemplo, de las lenguas de signos españolas (español y catalán) que fueron reconocidas oficialmente merced a la ley 27/2007, del 23 de octubre, que también regula los medios de apoyo a la comunicación oral de las personas sordas y de aquellas con discapacidad auditiva. Desde este planteamiento, el presente trabajo tiene por objeto describir los presupuestos teóricos que fundamentan la didáctica de lengua para fines específicos y explicar algunas de sus aplicaciones prácticas en el diseño de actividades académicas a nivel universitario. Pálabras clave: Didácticas, L2, LFE.
ABSTRACT: The teaching of Languages for Specific Purposes (LSP) constitutes a specific field of research dedicated to the adaptation of the methodologies developed within the general framework of language teaching to special situations of learning. In Spain, LSP didactics began to develop in the 90's of the 20th century. Thus, the AELFE began in 1992 and AETER in 1997. Since then, the framework of action of specific didactics has been broadened to other types of learning, such as the teaching of Spanish as a host language for immigrants. More recently, to these specific didactics have been joined other frames of application. This is the case, for example, of Spanish sign languages (Spanish and Catalan), which were officially recognized by law 27/2007, of 23 October, which also regulates the means of support for oral communication of the deaf and those with hearing impairment. From this perspective, the present paper aims to describe the theoretical assumptions that support the teaching of language for specific purposes and to explain some of its practical applications in the design of academic activities at university level. Keywords: Didactis, Second languages, LSP.

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas se ha desarrollado un ámbito específico de investigación dedicado a la adaptación de las metodologías desarrolladas dentro del marco general de la enseñanza de lenguas a situaciones especiales de aprendizaje. Este interés surge en los años sesenta en el ámbito anglosajón y ha dado lugar a uno de los ámbitos más fructíferos de la enseñanza del inglés, el denominado ESP, el inglés para fines específicos.

En el ámbito español, y si bien es verdad que podemos retrotraernos a épocas anteriores para ver ese interés por el léxico especializado (véase por ejemplo, Botella Rodríguez y González Rodríguez, 2007: 59-78), no ha sido hasta el inicio de los noventa del siglo XX cuando comienza a dar sus primeros pasos este área dentro de los estudios sobre Didáctica de Lenguas. De hecho, la AELFE, la Asociación Europea de Lenguas para Fines Específicos inicia su andadura en 1992 (http://www.aelfe.org/) y la AETER, la Asociación Española de Terminología, en 1997 (http://www.aeter.org/).

Desde los años 90 se ha ido ampliando el marco de actuación de las didácticas específicas a otros tipos de aprendizaje, tales como la enseñanza del español como lengua de acogida para inmigrantes adultos – aprendizaje que va unido en muchas ocasiones a la alfabetización en la lengua vehicular- con claro fin social e integrador y, en el caso de los hijos de inmigrantes, académico. Más recientemente, a estas didácticas específicas se les han unido otros marcos de aplicación; es el caso, por ejemplo, de las lenguas de signos españolas (español y catalán) que fueron reconocidas oficialmente merced a la ley 27/2007, del 23 de octubre, que también regula los medios de apoyo a la comunicación oral de las personas sordas, con discapacidad auditiva.

LENGUAS PARA FINES ESPECÍFICOS (LFE): LOS PORQUÉS DE SU ESPECIFICIDAD

Frente a otro tipo de programaciones más generales, enfocadas a la adquisición por parte del

estudiante de la competencia comunicativa, en el caso de las lenguas de especialidad, el objetivo de la enseñanza de una lengua en estos contextos sobrepasa el marco general de la adquisición de la competencia comunicativa, orientándose al objetivo final de su aprendizaje, que puede ser académico o laboral como en el caso del ámbito científico-técnico o jurídico. En todo caso, se debe insistir en la concepción de un curso como un proceso negociado, en el que el análisis de necesidades de los estudiantes sea el punto de partida para el diseño del programa formativo y de los objetivos y competencias a desarrollar por los estudiantes. Así, convenimos, con Llovet y Grötsch (2011 [1990]) en que "EFE es un enfoque de la enseñanza del idioma en el que todas las decisiones, tanto del contexto como del método, están basadas en las razones del aprendiz para aprender". Este planteamiento surge en el trabajo ya clásico de Hutchinson y Waters"ESP attheCrossroad" (1980, 174-187), en el que defendían que la clase de LFE se debe enfocar sobre la competencia lingüística general, y no sobre los aspectos superficiales del lenguaje especializado. Al respecto, Hukin (2003: 4), señala que "el papel del profesor debe ser el de facilitador, instruyendo a los estudiantes en las estrategias analíticas tanto retóricas como textuales [...] que les prepare para enfrentarse a nuevas formas impredecibles de la comunicación que les espera en sus carreras profesionales".

A su vez, hay que prestar una especial atención al papel del aprendiz en el proceso de aprendizaje y a su autonomía, pues se convierte en la persona a la que el profesor recurre en muchas ocasiones para localizar materiales. Lo más lógico sería pensar que el profesor de LFE es, además, especialista en la materia específica, pero lo cierto que esa premisa no siempre cumple por lo que el profesor debe mostrar una actitud positiva y abierta al propio aprendizaje. Al respecto, valga el caso que Krebbs y Simó Arroyo (2013) presentan para la enseñanza del español farmacéutico: el farmacéutico es el especialista y es quien posee el criterio para decidir si un recurso resulta apropiado en el aula. Las autoras señalan la necesidad de emplear documentos auténticos, reales y actualizados como vademécum, circulares de los Colegios de Farmacéuticos, revistas especializadas que deberá manipular en su práctica profesional, así como el recurso a la página Web del Ministerio de Sanidad http://www.msc.es/profesionales/farmacia/home.htm, que su apartado correspondiente incluye la legislación vigente, documentos e impresos. El estudiante se interesará mucho más por actividades de aprendizaje, elaboradas a partir de recursos que ha buscado él mismo. Bocanegra Valle (20011: 34) sigue a Robinson (1990) al sostener que un profesor de LFE debe:

a. Mostrar interés por el área de especialización del alumno (o al menos disponibilidad), e interés en el lenguaje especializado;
b. Buena disposición para respetar a los alumnos que puedan tener más conocimiento sobre la especialidad académica que él mismo;
c. Flexibilidad para manejar a grupos muy diferentes; a menudo, en un corto margen de tiempo; y
d. Flexibilidad para reconsiderar los contenidos de un curso de acuerdo con los avances y cambios en el campo de conocimiento.

Como señalan Krebs y Simó Arroyo (2013: 149), lo ideal sería que, en sesiones posteriores, los dos pudieran intercambiar ideas y opiniones, aprendiendo juntos y ayudando con ello a la evaluación del curso y de su propio aprendizaje. Esta concepción del papel del aprendiz coincide con uno de las competencias claves propuestas por el I. Cervantes en su *Modelo de Competencias Clave del profesor de lenguas segundas y lenguas extranjeras* (http://cfp.cervantes.es/imagenes/File/competencias_profesorado.pdf), que es la de "implicar a los alumnos en el control de su propio aprendizaje". Esta competencia incluye las siguientes competencias específicas:

a. Promover que el alumno gestione los recursos y medios disponibles para aprender;
b. Integrar en la enseñanza herramientas para reflexionar sobre el proceso de aprendizaje;

c. Promover que el alumno defina su propio proyecto de aprendizaje y
d. Motivar al alumno para que se responsabilice de su propio aprendizaje.

En este ámbito cabe señalar la controversia terminológica entre los términos *lengua de especialidad y lengua para fines específicos*. *Grosso modo*, podemos señalar que el primer término se utiliza en el marco de los estudios sobre L1. Según Cabré (1993: 137), se considera especializado cualquier tipo de discurso que difiera en sus características generales: bien por la temática, por las características particulares de los interlocutores, las características concretas de la situación comunicativa, la función comunicativa, o el canal de transmisión de los datos. Regueiro Rodríguez y Sáez Rivera (2013: 16-17), por ejemplo, señalan respecto del español académico:

> El lenguaje académico presentará características inherentes a la ciencia respectiva; pero también rasgos generales comunes: léxico especializado, objetividad, verificabilidad. Cuando hablamos de estilo académico, nos referimos no solo al uso de un lenguaje especial, con pautas gramaticales y léxicas igualmente específicas y requisitos formales de corrección y de reglas convencionales muy precisas; sino también de adecuación a la situación comunicativa de interpretación de expresión [...] El estilo académico es fundamentalmente especializado, utilizado por la comunidad científica en géneros discursivos como el artículo científico, el tratado, la tesis o la reseña, con la objetividad como meta.

Por el contrario, el segundo término, en su sentido genérico, es el más usado en el ámbito de LE/L2. En los años ochenta se consideraba que estos cursos partían no del desarrollo de las destrezas comunicativas básicas para la interacción social (idea que surge a partir de los trabajos de *English of SpecificPurposes* de Hutchinson y Waters (1987) y *Developments in ESP* (1998)), sino de los usos específicos que los alumnos harán de la lengua en sus contextos específicos de actuación teniendo en cuenta sus necesidades y propósitos auténticos como punto de partida de la enseñanza. Resulta un planteamiento muy apegado al léxico y a las características de la tipología textual objeto de estudio. Llorían González (2012) señala al respecto que:

> El abandono de esta línea [de investigación], que permite evolucionar hacia planteamientos basados en el análisis del discurso, se produce por la evidencia que arrojan las investigaciones de que las características de estos registros quedaban reducidas a lo anecdótico: tendencia al uso de la voz pasiva, precisión y valor denotativo en el uso de las unidades léxicas, etc...

No obstante, y aun siendo esto así en la mayoría de los cursos de LFE, lo cierto es que se dan situaciones y contextos específicos en los que la tipología textual y el léxico constituyen los elementos básicos. Es el caso, por ejemplo, del alemán para filósofos que se suele impartir en los Grado de Filosofía. Los estudiantes necesitan unos conocimientos de alemán para entender los textos de autores alemanes como Kant o Habermas, de ahí que el curso se oriente a entender textos de carácter filosófico publicados por dichos autores, más que a ser capaz de mantener una conversación en alemán.

EJERCICIO DE RELACIÓN ENTRE SINTAGMAS ALEMANES Y ESPAÑOLES (ADAPTADO DE MARIZZI, B. Y RUIZ SANJUÁN, C., 2014: 19)

Ejercicio 2: Establezca la relación entre los sintagmas alemanes y españoles

Theorie und Praxis. sozialphilosophische Studien	La doctrina clásica de la política en su relación con la filosofía social
DialektischerIdealismusim Übergangzum Materialismus	Acerca de los escritos políticos de Hegel
Die klassischeLehre von der Politik in ihremVerhältniszurSozialphiolosophie	Teoría y praxis: estudios de filosofía social
ZuHegelspolitischenSchriften	El idealismo dialéctico en el tránsito al materialismo

Desde esta óptica, lo importante en la enseñanza de un idioma no es la lengua en sí misma, sino lo que el estudiante espera del idioma; cómo va a utilizar esos conocimientos lingüísticos comunicativos en su vida personal y profesional. Desde este último planteamiento, se da relevancia a las funciones comunicativas. Algunos autores como Concha Moreno (2011 Boletín Digital ELE http://ele.sgel.es/ficheros/noticias/downloads/ENTREVISTA%20Concha_276.pdf) defienden la idea de las lenguas de entornos profesionales como puedan ser las relacionadas con el turismo, "el foco [del proceso enseñanza-aprendizaje] se centra en la comunicación, la interacción, en el conocimiento de las costumbres, etc.". Así, por ejemplo, se podría argumentar en el caso del ámbito farmacéutico, se dan seis grandes áreas de actuación y sus correspondientes funciones comunicativas: a) En farmacia –trabajos administrativos-, b) trabajo en el laboratorio, c) en farmacia –comunicación con otros profesionales del sector-, d) en simposios y congresos, e) el área académica (estudios de posgrado, formación especializada) f) en farmacia –comunicación con pacientes y sus familias-.

SECTORES EN FARMACIA Y FUNCIONES COMUNICATIVAS (ADAPTADO DE KRIBVER Y SIMÓ ARROYO 2013)

Sector	Destrezas	Funciones comunicativas	Gramática y vocabulario
En farmacia Trabajos administrativos	• Expresión escrita • Comprensión lectora • Expresión oral y comprensión auditiva	• Comunicarse con pacientes • Saludar y despedir a los pacientes • Dispensar medicamentos, fórmulas magistrales y productos sanitarios • Aconsejar e informar sobre el uso de medicamentos • Informar sobre el funcionamiento de medicamentos • Informar sobre indicaciones terapéuticas, contraindicaciones, precauciones, restricciones, etc. • Informar sobre precios • Transmitir palabras de otros o una petición, resumir una intención, juzgar, introducir un comentario, comparar cantidades proporcionales • Toma la tensión arterial, peso etc. • Difundir campañas sanitarias • Participar en el Sistema de Gestión y Recogida de Envases de Medicamentos (SIGRE)	• Poder + infinitivo • El uso del imperativo con tú/usted; forma afirmativa y negativa • El uso del presente de subjuntivo; verbos regulares e irregulares: - Para negar hechos - Para emitir juicio - En oraciones impersonales (general/individual) **Vocabulario** Vocabulario para hablar del servicio de dispensación en el entorno de la atención farmacéutica • tipos de recetas • expresiones para presentar la opinión

CUADRO 8.1. SECTORES EN TURISMO Y FUNCIONES COMUNICATIVAS (ADAPTADO COMUNICATIVAS CONCHA MORENO BOLETÍN DIGITAL 2011)

Sector	Destrezas	Funciones comunicativas
En la recepción de un hotel	Comprensión auditiva y expresión oral Comprensión lectora y expresión escrita	Saludar, acoger y despedir clientes, reaccionar ante clientes conocidos, informar sobre precios y lugares, aconsejar, transmitir / contestar a mensajes telefónicos, reaccionar ante quejas, resolver problemas menores, tranquilizar a los clientes Rellenar fichas, tomar notas a partir de un mensaje telefónico redactar correos electrónicos y faxes
En bares y restaurantes	Comprensión auditiva y expresión oral Comprensión lectora y expresión escrita	Informar sobre los platos del día, ofrecer comida o bebida, hablar de precios, dar información sobre platos concretos, pedir disculpas por errores o fallos, reaccionar ante reclamaciones, agradecer felicitaciones Tomar nota de pedidos
En la agencia de viajes	Comprensión auditiva y expresión oral Expresión escrita y comprensión lectora	Informar sobre hoteles / alojamientos, elaborar rutas/ circuitos culturales, negociar precios, fechas, cupos de alojamiento, reservar visitas a monumentos, contratar transportes, alojamientos, servicios de guías y otros proveedores, gestionar reclamaciones, reembolsos, ofrecer gratificaciones, compensaciones
Como guía profesional	Comprensión auditiva y expresión oral	Saludar y despedir, informar, explicar características de lugares y monumentos, sugerir compras, evitar el estrés cultural
En congresos, simposios, etc.	Comprensión auditiva y expresión oral Expresión escrita y comprensión lectora	Saludar y acoger a los participantes, informar, acompañar a lugares precisos, ayudar ante dificultades Aclarar informaciones escritas

Podemos señalar, por lo tanto, que el ámbito de la LFE abarca ámbitos como las lenguas para fines académicos, junto con las lenguas en entornos profesionales.

TÉCNICAS PARA LA PLANIFICACIÓN DE UN CURSO DE LFE

¿Qué es el análisis de necesidades?

Según la definición del *Diccionario de términos clave ELE* del Instituto Cervantes, el análisis de necesidades constituye una actividad dentro de la planificación cuyo objetivo es medir la distancia entre los conocimientos de partida del estudiante y los que aspira conseguir. Esta variable depende la definición de objetivos y la selección de contenidos de un programa. Los intereses pueden ser considerados desde una doble perspectiva.

La primera hace referencia a los intereses objetivos relacionados de las condiciones sociales, culturales y educativas de los estudiantes, de su nivel de competencia en la lengua que van a estudiar y del uso que vayan a tener que hacer de esa lengua o los objetivos para los que la aprenden; el análisis de estas necesidades está

orientado al producto del aprendizaje y lo lleva a cabo un experto con anterioridad a la puesta en marcha de los cursos y sin necesidad de que intervengan los profesores y alumnos. Lo que un estudiante tiene que saber de manera efectiva en la situación meta: comprender cartas, enviar correos electrónicos, comunicarse de forma oral en conferencias tiene que conocer las características lingüísticas (discursivas, funcionales, estructurales, léxicas) que se usan comúnmente en las situaciones. Hay que saber lo que el alumno ya ha visto y ha aprendido, para de esta manera poder diseñar una progresión que considere las lagunas que han quedado en su aprendizaje.

Un ejemplo de análisis de necesidades objetivas sería el Nivel Umbral (*ThresholdLevel* en inglés) (Nivel Umbral P. J. Slagter 1979 Consejo de Europa - http://marcoele.com/descargas/nivel_umbral.pdf) desarrollado en Europa en la década de los setenta, y base de lo que finalmente sería el MCER (Marco Común de Referencia Europeo), que lo incluye dentro de sus seis niveles en los que se estructura el aprendizaje de una lengua (A1 Acceso, A2 Plataforma, B1 Umbral, B2 Avanzado, C1 Dominio operativo eficaz y C2 Maestría). El Nivel Umbral es:

> El grado mínimo de conocimiento de un idioma que el aprendiz debe alcanzar para poder usarla en condiciones cotidianas y tratando temas habituales; es un nivel superior al de la simple supervivencia, puesto que capacita al aprendiente a "establecer y mantener relaciones sociales con hablantes de la LE [...] pasar el umbral que le separa de la comunidad de hablantes. (Diccionario de Términos de ELE del I. Cervantes http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/nivelumbral.htm).

Esto es, que sea capaz de ser entendido por un hablante nativo en condiciones normales de comunicación y de entender a este. El Nivel Umbral constaba de los siguientes componentes: a) las situaciones en las que se va a usar la lengua; b) las actividades lingüísticas en las que tomará parte; c) las funciones lingüísticas que realizará el alumno; d) las nociones lingüísticas que el alumno será capaz de manejar; e) lo que el alumno es capaz de llevar a cabo cuando termine el proceso de instrucción y f) el grado de dominio con el alumno podrá desenvolverse en las diferentes actividades.

Esta idea se ha tomado como base para los exámenes de lengua española que los solicitantes de nacionalidad española deben superar "a fin de acreditar suficiente integración en la sociedad española" (Ley 19/2015, de 13 de julio, de medidas de reforma administrativa en el ámbito de la Administración de justicia y del Registro Civil, disposición final VII):

a. La prueba que acredita el conocimiento de la lengua española (Diploma de español DELE Nivel A2 o superior);
b. La prueba que acredita el conocimiento de la Constitución Española y de la realidad social y cultural españolas: CCSE (conocimientos constitucionales y socioculturales de España).

El segundo tipo de intereses se denominan subjetivos y se relacionan con factores de aprendizaje, especialmente los factores personales (afectivos y cognitivos del grupo de alumnos y de cada uno de sus miembros); están orientadas al proceso de aprendizaje, por lo que el análisis lo llevan a cabo los agentes implicados en el aprendizaje (profesores y alumnos fundamentalmente) durante el desarrollo del curso. Uno de los métodos que se utilizan es el METAMAL.

ANÁLISIS DE NECESIDADES EN METAMAL (ADAPTADO DE FELICES LAGO, 2005)

Sector	Destrezas	Funciones comunicativas
En la recepción de un hotel	Comprensión auditiva y expresión oral Comprensión lectora y expresión escrita	Saludar, acoger y despedir clientes, reaccionar ante clientes conocidos, informar sobre precios y lugares, aconsejar, transmitir / contestar a mensajes telefónicos, reaccionar ante quejas, resolver problemas menores, tranquilizar a los clientes Rellenar fichas, tomar notas a partir de un mensaje telefónico redactar correos electrónicos y faxes
En bares y restaurantes	Comprensión auditiva y expresión oral Comprensión lectora y expresión escrita	Informar sobre los platos del día, ofrecer comida o bebida, hablar de precios, dar información sobre platos concretos, pedir disculpas por errores o fallos, reaccionar ante reclamaciones, agradecer felicitaciones Tomar nota de pedidos
En la agencia de viajes	Comprensión auditiva y expresión oral Expresión escrita y comprensión lectora	Informar sobre hoteles / alojamientos, elaborar rutas/ circuitos culturales, negociar precios, fechas, cupos de alojamiento, reservar visitas a monumentos, contratar transportes, alojamientos, servicios de guías y otros proveedores, gestionar reclamaciones, reembolsos, ofrecer gratificaciones, compensaciones
Como guía profesional	Comprensión auditiva y expresión oral	Saludar y despedir, informar, explicar características de lugares y monumentos, sugerir compras, evitar el estrés cultural
En congresos, simposios, etc.	Comprensión auditiva y expresión oral Expresión escrita y comprensión lectora	Saludar y acoger a los participantes, informar, acompañar a lugares precisos, ayudar ante dificultades Aclarar informaciones escritas

Estos autores abogan por centrarse en dos tipos de destrezas: lectoras y auditivas. La idea principal del planteamiento centrado en las destrezas es que a todo uso de lenguaje subyacen unos procesos comunes de razonamiento e interpretación que nos capacitan para extraer el significado del discurso. Por ello, no es necesario enfatizar demasiado las formas superficiales del lenguaje. El centro de atención se debería encontrar en las estrategias interpretativas subyacentes que permiten al alumno conectar con las formas superficiales, p. ej.: analizar el significado de las palabras dentro de un contexto.

Un ejemplo de este tipo de análisis es el presentado por Cuadrado Esclápez (2009, 12-22) para la enseñanza del inglés en ingeniería agronómica. Tras una serie de encuestas, y de comprobar la tolerancia de los estudiantes de esta especialidad a la ambigüedad (71% de alumnado en el 1er curso –nivel avanzado-, frente a un 20% que preferían otro tipo de ejercicios), se determinaron el tipo de actividades a utilizar con el fin de mejorar y afianzar las destrezas auditivas de los aprendices. Entre ellas, la audición de películas con una temática relacionada con los estudios cursados por los estudiantes. Como señala Cuadro (2009: 18), "a partir de estos cuatro títulos se pueden realizar ejercicios de comprensión extensiva e intensiva y de reconocimiento del vocabulario en la cadena hablada".

PELÍCULAS UTILIZADAS EN LA ENSEÑANZA DE INGLÉS PARA FINES ESPECÍFICOS EN LA ETS DE INGENIEROS AGRÓNOMOS (ADAPTADO CUADRADO, 2009)

Película	Características	Explotación didáctica
The Day afterTomorrow	Exponente del inglés americano con una temática adecuada para la Especialidad de medioambiente: gira en torno al cambio climático y al calentamiento global; En ella se insiste en la identificación del léxico relacionado con la climatología.	El estudiante puede aprender la terminología científica general, así como el léxico del área específica de la climatología, con un ejercicio de reconocimiento de léxico dentro de la cadena hablada. Se propone que los estudiantes, a la vez que se proyectan varias escenas de la película, escriban en un cuadro los términos que pertenezcan a este tipo de léxico científico y técnico.
Notting Hill	Exponente del inglés británico. Incluye vocabulario relacionado con las ventas y el comercio minorista en diferentes escenas que tienen lugar en un mercado al aire libre y en una pequeña tienda (identificación del contenido léxico, además del pragmático).	Responde a la temática de una de las unidades del programa: la comercialización de los productos hortícolas y los mercados al aire libre. Al igual que *The Day afterTomorrow*, ofrece la posibilidad de plantear ejercicios para la clasificación, en este caso de productos comerciales, mediante el reconocimiento del vocabulario en la cadena hablada.
Witness	Es un ejemplo de las características fonéticas del inglés americano; contiene escenas relacionadas con la agricultura y la vida en el campo las secuencias en una granja *amis*. Su temática gira en torno a la especialidad de rurales y construcciones agrarias.	Ofrece diferentes escenas en la vida cotidiana entre la comunidad *amish* de Filadelfia cuya sociedad está basada en la explotación agrícola y ganadera. Además de reflejar la construcción de un establo, un diálogo entre el actor principal y uno secundario ofrece la posibilidad de realizar un ejercicio de comprensión oral de carácter intensivo en las que los alumnos responden a una serie de preguntas sobre la conversación que ambos mantienen. El tema de esta escena es el ordeñe manual de las vacas que se realiza a primera hora de mañana.
Walk in theClouds	Resulta útil para diferenciar el inglés americano hablado por nativos y el inglés hablado por hispanos (identificación y contraste del contenido fonético) Su temática refleja el mundo de la viticultura y la enología	Se puede mencionar, por ejemplo, la descripción de un proceso: la forma de combatir las heladas que se producen cuando la uva ya está madura. Los protagonistas de la película realizan detenidamente los pasos que hay que seguir para evitar la pérdida de la cosecha, vendimian y hablan sobre la elaboración del vino. Además de los diálogos, el poder de la imagen y las búsquedas en internet sobre estos procesos que ha tenido que realizar el estudiante antes de la proyección de la película posibilitan las actividades que integran todas las destrezas.

Como señala Cuadros, las películas se exhiben parcialmente, en periodos de 20 minutos, tiempo recomendado por los estudios para que el estudiante mantenga la atención.

En el caso de la lectura, el objetivo es que los alumnos logren una lectura cada vez más comprensiva. Lectura y escritura son procesos interactivos y están relacionados entre sí. Desarrollar la competencia lectora efectiva en los estudiantes supone dotarlos de la capacidad para inferir el significado de las palabras por el contexto, entender el tipo de texto y su finalidad y sus características básicas, tener en cuenta a la comunidad discursiva a la que va dirigido ese mensaje los conectores y marcadores discursivos, las tipologías textuales. Mediante la lectura el estudiante se expone a textos bien organizados lo que le provee modelos para escribir.

Ya en 1999, Pilar Durán hablaba de la interrelación entre procesos de lectura y de escritura en los aprendices de LFE. Los estudiantes suelen llegar con un proceso de aproximación textual palabra por palabra, y la necesidad de conocer todos y cada uno de los significados de las palabras, para poder construir el significado global de un texto. El cambio de método se encamina a que los estudiantes que les permita desarrollar habilidades. Ella aboga por una enseñanza por tareas que permita a las estudiantes

Como modelo base para un análisis de necesidades se puede utilizar el propuesto por Velázquez-Bellot (2004), que va a pivotar en torno a cuatro instrumentos que sirven para recoger los datos necesarios: a) el cuestionario, la entrevista, el análisis de documentos auténticos y el análisis del discurso. De los instrumentos de recogida de datos propuestos, destaca la incorporación del análisis del discurso. La autora lo argumenta diciendo que "en cualquier acto comunicativo con dos o más interlocutores existe una interrelación entre los componentes verbales y los no verbales. La conducta no verbal condiciona y modifica el contenido del mensaje y puede darnos más informaciones de lo que se está enunciando, de ahí la necesidad para nosotros de integrar en la ficha del análisis del discurso algunos aspectos paralíngüísticos, kinésicos y extralingüísticos".

Ella lo hizo asistiendo a las reuniones de negociaciones entre un suministrador con conocimientos de L2 o que está asistido por un intérprete y el cliente, hablante nativo. Krebbs y Simó dan relevancia a este punto, a la hora de diseñar unidades docentes para el español en el ámbito farmacéutico. Así insisten en la necesidad de:

a. Facilitar algunos consejos sobre el uso de usted y el imperativo en español,
b. Explicitar la gestión de los turnos de palabra en España y
c. Hacer referencia a los elementos pragmáticos como el uso del espacio personal (la proxemia), el tono y el volumen de voz, los gestos, etc.

CARACTERÍSTICAS DE UN ANÁLISIS DE NECESIDADES (ADAPTADO VELÁZQUEZ-BELLOT (2004)

Selectivo	Determina el área que contiene las informaciones necesarias: un departamento o un servicio, un proyecto, un ramo o especialidad, etc.
Situacional	Identifica las situaciones cotidianas, laborales y culturales por las que los participantes van a pasar.
Cualitativo	Los datos recabados por esa área deben ser representativos de dicha área
Cuantitativo	Los datos recogidos por un área deben ser suficientes para ser representativos y "didactizables".
Didactizable	El corpus objeto de la LO debe poderse transponer en descripciones detalladas de objetivos y de contenidos y facilitar el diseño de material didáctico de enseñanza.

ZahranZahran (2015) aplicó el análisis de necesidades para impartir un curso de ELE a mujeres diplomáticas árabes. En contra de lo que cabría esperar a priori, las aprendices no necesitaban el español para comunicarse en un ámbito diplomático propiamente dicho, ya que en este contexto se utiliza mayormente el árabe y el inglés. Dado su alto poder adquisitivo, su alto nivel de instrucción y su tiempo de estancia en España (cuatro años), ellas requerían un conocimiento de español focalizado en tres áreas básicas

a. **El ocio** y el tiempo libre es la principal necesidad de este grupo de alumnos. Su alto nivel adquisitivo les permite tener un ocio de lujo (los estadios de fútbol de los grandes equipos de fútbol español, las corridas de toros, los grandes centros comerciales, los restaurantes con estrellas Michelin).
b. **Viajar por placer**, no por trabajo (en este segundo caso el diplomático siempre viaja en compaña de un traductor) es otra actividad básica de este grupo de alumnos. Visitar la Alhambra de Granada o la Catedral-Mezquita de Córdoba es el primer viaje que suelen hacer una vez llegan a España, por su patrimonio histórico musulmán. Además de estos dos destinos, Barcelona y las Islas Baleares son un destino muy visitado por ellos.
c. **La cosmética y los productos de lujo** son una necesidad de alta importancia entre este grupo de alumnos, especialmente entre el género femenino. Las grandes marcas españolas de ropa y cosmética gustan mucho. Poder leer y entender las instrucciones de tratamiento cosmético para la piel o para el pelo (de un alto coste) es otra necesidad.

A partir del análisis de necesidades, ZahranZahran (2015) diseñó la siguiente programación para sus estudiantes:

PROGRAMACIÓN PARA ELE PARA MUJERES DIPLOMÁTICAS ÁRABES (ADAPTADO ZAHRANZAHRAN, 2015)

Unidad didáctica	Gramática Léxico	Léxico	Función comunicativa	El mundo que me rodea
En El Corte Inglés	• Demostrativo (este, estos, esta, estas). • Género: masculino (o) y femenino (a). • ¿Cuánto cuesta/a..? • Concordancia nombre y adjetivo	• Me lo llevo. • Los colores. • ropa y complementos. • En efectivo o con tarjeta. • Vocabulario relacionado con los tipos de piel (terciopelo, etc.) • Vocabulario relacionado con la cosmética (crema hidrante, crema regeneradora, etc.) • Los números.	Recursos para comprar	Marcas españolas: (ZARA, ANGO, HISPANISTAS, ETC.)
Comer fuera de casa	El verbo gustar	• Platos de comida española. • Primer plato, segundo plato y postre. • Copa, vaso, etc. • Cubiertos.	Pedir comida en un restaurante	En España se suele comer un primer plato seguido de un segundo plato y por último el postre. Algo que no existe en la cultura árabe.

En otros casos, el análisis de necesidades viene determinado por "agentes externos" al propio proceso de aprendizaje, pero cuyas normas son de obligado cumplimiento en una determinada área; es el caso del contexto marítimo. Como vemos, el análisis de necesidades nos permitirá proponer una programación acorde a las necesidades reales de los aprendices, así como a las condiciones de aprendizaje y a sus propias características individuales.

¿QUÉ ES EL ANÁLISIS DE GÉNERO?

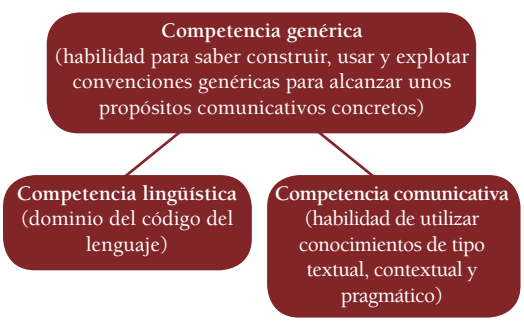
El concepto de género

A partir del concepto de texto, entendido este como "una unidad de comunicación compleja emitida de manera intencionada por un hablante en una situación comunicativa concreta y con una finalidad determinada, que tiene un sentido completo, puede manifestarse oralmente o por escrito y cuya extensión es variable" y las características de este (coherencia, cohesión, adecuación, informatividad, intencionalidad), el género se concibe como una forma de expresión que presenta unas características estructurales y lingüísticas determinadas. A partir de esta definición generalista, el concepto de genero se conceptualiza como un marco que pone en relación diferentes tipos de textos con contextos en los que se utilizan. Por lo tanto, una enseñanza basada en el concepto de género "el análisis del contexto social en el que se produce la acción y de los géneros usados por la comunidad discursiva en la que se quiere integrar el estudiante" (Lizón, 2005, 133).

Este marco tiene como características principales: a) su carácter dinámico, el hecho de que se vayan adaptando a los cambios culturales y profesionales; esto hace que algunos géneros, los menos convencionalizados, sean en cierto modo difíciles de clasificar (Gandía García 2008); y b) los géneros son prototípicos, esto es, los textos que pertenecen a un mismo género comparten elementos comunes, pero también se caracterizan por contener elementos que los singularizan, de ahí que haya que tener en cuenta fenómenos como la intertextualidad y la interdiscursividad (Lizón 2005). Como señala Gandía García (2008: 138):

> El uso de los géneros para la enseñanza de la lengua no debe tomarse como patrones fijos, con una estructura y una lingüística determinadas, pero sí que se pueden estudiar para observar la macroestructura de los mismos y como punto de partida para entender el género en su contexto. [...] [L]os géneros no son compartimentos estancos, sino que evolucionan para responder a realidades sociales y situaciones comunicativas con un objetivo concreto.

Desde el punto de vista de las competencias, podemos poner en relación la competencia comunicativa con la competencia genérica



Ello sin olvidar que:

a. El propio MCER insiste en la idea del aprendizaje por competencias dirigido a la acción (Consejo de Europa 2001),
b. El MCER Presenta al estudiante como un agente social, un hablante intercultural y un aprendiz autónomo (Consejo de Europa, 2001).
c. El aprendizaje del estudiante se desarrolla en cuatro ámbitos de uso de la lengua, como son: el personal, el público, el profesional y el académico (Gandía García, 2008: 138).

CUADRO 8.1. EJEMPLO DE GÉNEROS UTILIZADOS PARA UN NIVEL A1 MCER DE LENGUA ESPAÑOLA (GANDÍA GARCÍA, 2008)

Género	Explotación Didáctica	Características Culturales	Géneros relacionados
D.N.I	Vocabulario básico de identificación personal: nombre, apellidos, lugar de nacimiento, vocabulario sobre familia, etc. Fraseología inicial para presentarse, identificarse o preguntar a los demás.	El uso de dos apellidos en España. Diferencias entre el D.N.I. convencional y el electrónico. Uso del D.N.I. como documento de identificación.	• D.N.I. electrónico • Pasaporte • Tarjeta sanitaria • Carné de conducir

Los géneros se pueden abordar desde una doble perspectiva. Como géneros independientes (con sus características léxico-gramaticales, estructura retórica, elementos discursivos y pragmáticos) (Lizón 2005), o situar a los estudiantes en contextos reales de uso. En la práctica, en el ámbito de la LFE se asume la primera perspectiva, atendiendo a una enseñanza de las convenciones de cada género y a facilitar a los estudiantes muestras representativas de estos que les permita actuar de forma efectiva ante una situación determinada.

En este caso, se enseñan las características prototípicas de un conjunto de géneros, pero se espera de los estudiantes que sean capaces de reconocerlas en otros textos, sino que puedan actuar comunicativamente en otra situación. Como señala Tsai-WenHsu (2008), la enseñanza de géneros no debe ser prescriptiva, sino que "[...] hay que ayudar a los alumnos a adquirir conocimientos de género, que abarcan la cultura, circunstancias, propósitos y motivos que predominan en este contexto profesional. En realidad, estos conocimientos de géneros no sólo podrán ayudar a los alumnos a identificar un género sino también a distinguir la relación existente entre patrones genéricos familiares y no familiares para que sean capaces de crear géneros adecuados en una nueva situación comunicativa".

CUADRO 8.1. APLICACIÓN DEL ANÁLISIS DE GÉNERO PARA CARTAS COMERCIALES (ADAPTADO DE TSAI-WENHSU, 2008)

Fases	Objetivos	Actividad
Fase I	Familiarizarse con los aspectos formales y estructurales de las cartas comerciales	• Reconocimiento de elementos formales: membrete, localidad y fecha, referencia y destinatario) y • Reconocimiento de la estructura (saludos, introducción, cuerpo, despedida, antefirma y firma, etc.)
Fase II	Familiarización de los estudiantes con diferentes tipos de subgéneros: carta de pedido, carta de oferta, carta de reclamación, carta de información, presentación o recomendación, etc.	• Prestar atención a los rasgos lingüísticos, estructura esquemática y expresiones convencionales que caracterizan estos géneros. • Analizar el porqué de esas elecciones lingüísticas, los propósitos comunicativos que hay detrás de esa estructura discursiva y las funciones de texto que desempeñan en esa situación comunicativa específica, e incluso las estrategias retóricas que se emplean.
Fase III	Tareas de aplicación	• Redacción de un texto profesor-alumno; • Redacción de un texto por el alumno de forma autónoma

Propuestas más recientes abogan por el recurso a las "colonias de géneros" (Bathia 1991). La idea parte de la concepción de que un género es "una acción comunicativa convencionalizada que se construye socialmente y en que las semejanzas en aspectos formales y lingüísticos que presentan los textos pertenecientes a un mismo género son el resultado de una respuesta efectiva a situaciones retóricas recurrentes" (Luzón 2005: 135).

Desde este planteamiento, Luzón (2005: 142) propone que no se enseñen los géneros como modelos estables, sino como estrategias:

a. Agrupar en cada unidad géneros diferentes que compartan propósitos comunicativos;
b. Presentar y analizar textos que se han escrito en respuesta a una situación determinada y solicitar a los estudiantes que redacten textos en respuesta a dicha situación dirigidos a la comunidad comunicativa a la que desean pertenecer.
c. Se espera de los estudiantes que valoren la audiencia, situación y propósito comunicativo. Se les pide que lean textos con propósitos parecidos para audiencias diferentes.
d. Introducir nuevos géneros en contextos familiares para el estudiante (ya los ha visto en español).

CUADRO 8.1. EJEMPLOS DE COLONIAS DE GÉNEROS PARA INGLÉS TÉCNICO EN ESTUDIOS DE INGENIERÍA (ADAPTADO DE LIZÓN 2005)

Colonia de géneros	Ejemplos de miembros de la colonia	Ejemplos de estructuras retóricas	Ejemplos de elementos léxico-gramaticales
Géneros procedimentales	Descripciones de un proceso de producción o del funcionamiento de un aparato, manuales de usuario, instrucciones.	Descripción de procesos. Organización de causa efecto	Expresión de causa efecto, verbos causativos, conectores para describir una secuencia de hechos, voz pasiva, modalidad (expresión de obligación)
Géneros evaluativos	Informes de viabilidad, informes de recomendación	Comparación y contraste	Estructuras comparativas, modalidad (expresión de distintos grados de certeza-posibilidad), lenguaje evaluativo

¿QUÉ ES EL ANÁLISIS DE REGISTRO?

Como se ha indicado al comienzo de este artículo, el registro fue el elemento sobre el que pivotaron los primeros trabajos sobre LFE. El interés era producir un sílabo que respondiera a las formas lingüísticas que los estudiantes van a encontrarse de forma más habitual en sus estudios. En el análisis del registro la información recae sobre la gramática de la oración. Las estructuras verbales, el léxico, por ejemplo. Aunque la concepción de estos cursos ha variado sustancialmente, aleándose de una concepción estructural del lenguaje, el registro sigue teniendo un papel importante, combinado con otros elementos.

CUADRO 8.1. EJEMPLOS DE ANÁLISIS DE REGISTRO PARA UN CURSO LFE PARA FARMACÉUTICOS (KREBS Y SIMÓ ARROYO (2013)

Objetivos	Actividad
Recursos léxicos	• Vocabulario para hablar del servicio de dispensación en el entorno de la atención.
Recursos para presentar la opinión	• Formas para aconsejar, informar y poner condiciones.

Un ejemplo de ejercicios enfocados hacia el registro es el propuesto por G. Trovato (2013) para el ELE para el turismo sobre el uso de neologismos. Este autor nos dice que una de las características del lenguaje del turismo es el uso de anglicismos, muchos de los cuales tienen un equivalente en castellano. El ejercicio propuesto para un nivel B2 es localizar los equivalentes de un conjunto de términos. Se puede realizar la tarea individualmente o en parejas. El tiempo estimado es de quince minutos y se puede recurrir a la web para consultar

EJERCICIO DE LOCALIZACIÓN DE EQUIVALENTES LÉXICOS PARA ANGLICISMOS (TROVATO 2013: 231, BASADO Y ADAPTADO A SU VEZ DE CALVI, Mª V Y PROVOSTE, N (2002)

Tour operador, operador turístico / Prepagado, prepago, pago por adelantado / Bono de viaje, bono de hotel / Facturación de equipaje, mostrador de facturación / Folleto / Tienda libre de impuestos / Billete abierto / Sobre reserva (de plazas) / Traslado / Tiempo compartido, multipropiedad / Pasarela telescópica / Cheque de viajero

Anglicismos	Equivalente en castellano
Bruchure	
Check-in	
Duty free shop	
Finger	
Open	
Overbooking	
Bruchure	
Pre paid	
Bruchure	
Time-sharing	
Tour operator	
Transfer	
Travellers cheque	
Voucher	

LENGUAS EN ENTORNOS PROFESIONALES CONCLUSIONES

La Didáctica de Lenguas para fines específicos ha supuesto un avance significativo para el estudio y diseño de programaciones orientadas a las necesidades reales de los aprendices y sentó las bases para ulteriores desarrollos didácticos y metodológicos como el aprendizaje integrado de conocimientos y lenguas extranjeras (AICLE). Basada en la concepción de la lengua como vehículo de comunicación en contextos específicos, constituye uno de los marcos de enseñanza donde más claramente se recurre a valorar las necesidades reales de los aprendices. En ese sentido, su participación activa mediante la simulación efectiva de situaciones reales, junto con el enfoque por tareas, constituyen el marco ideal de aprendizaje. ■

BIBLIOGRAFÍA

♦ Bocanegra Valle, Ana Isabel, "El profesor de inglés para fines específicos ante el Espacio Europeo de Educación Superior, en *Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, USAL, 2012, 18, 29-41.http://revistas.usal.es/index.php/0214-3402/article/view/8870/11795[20/12/2016]

♦ Botella Rodríguez, Manuel y González Rodríguez, Pilar: "Los inicios de la enseñanza de lenguas para fines específicos en el Real Colegio de la Armada", en revista *IBÉRICA*, 14, AELFE, 2007, págs. 59-78). http://www.redalyc.org/html/2870/287024055004/index.html [20/12/2016]

♦ Cabré, Mª Teresa (1993), *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones.* Barcelona: Antártida.

♦ Cerezal Sierra, Fernando: "ForeignLanguageTeachingMethods: Someissues and new moves", en la revista *Encuentro: revista de investigación e innovación en la clase de idiomas*, 8, 1995, págs. 110-132

♦ Editorial SGEL- Departamento ELE: "Con la palabra. Concha Moreno", Boletín Digital ELE, 2011, http://ele.sgel.es/ficheros/noticias/downloads/entrevista%20concha_276.pdf) [20/12/2016]

♦ Cuadrado Esclápez, ": "la comprensión oral en el aula de inglés para fines específicos. Propuestas metodológicas", en la revista *Encuentro*, 18, 2009, págs. 12-22.

♦ Dudley-Evans, Tony y St John, Maggie Jo (1987): *Developments in English for Specific Purposes: A multi-disciplinary approach*, Cambridge, CUP

♦ Felices Lago, Ángel: "El español para fines específicos y su desarrollo en España durante la última década", en revista *Ideas*, 2005

♦ Gandía García, Elena (2008): "La enseñanza de E/LE a través de los géneros textuales", en Martí Contreras, Jorge (Coord.): Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE, Valencia, Onda, págs.. 135-146.

♦ Huckin, Thomas: "Specificity in SPI", enrevista *IBÉRICA*, 5, AELFE, 2003, págs. 3-18

♦ Hutchinson, Tom y Waters, Alan (1987): *English for specific purposes*, Cambridge, CUP

♦ Llorián González, Susana, "Los retos de la certificación del español con fines específicos" en *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada*, 2012, 6, 1. Http://www.nebrija.com/revista-linguistica/files/articulospdf/articulo_527b6a3c4a626.pdf[20/12/2016]

♦ Llovet, Begoña y Grötsch, Kurt, "Español con fines específicos y estrategias" en revista *Marco ELE revista de Didáctica ELE*,– núm. 12, 2011. http://marcoele.com/descargas/12/llovet-grotsch.pdf [20/12/2016]

♦ Luzón, Mª José: "Aplicación del concepto de "colonia de géneros" a la enseñanza de inglés para fines específicos", en la revista *IBÉRICA*, 10, 2005, págs. 133-144.

♦ Marizzi, Bernd. y Ruiz Sanjuán, César (2014): Alemán básico para filósofos, Madrid, Escolar y Mayo

♦ Regueiro, Mª Luisa y Sáez, Daniel (2013): El español académico. *Guía práctica para la elaboración de textos académicos*, Madrid, Arco/Libros

♦ Robinson, Peter (1991): *ESP today: a practitioner's guide*, Hertfordshire, Prentice Hall

♦ Simó Arroyo, Itziar y Krebs, Adrijana: "Aproximación teórica y práctica a un curso de EFE de farmacia", en revista *IBÉRICA*, AELFE, 2013, 19, págs. 146-182.

♦ Slagter, John (1979), Nivel Umbral, Estrasburgo, Consejo de Europa.http://marcoele.com/descargas/nivel_umbral.pdf) [20/12/2016]

♦ Hsu, Tsai-wen (2008): "La aplicación del análisis de género a la enseñanza del español para fines específicos: el caso de la correspondencia comercial", en Saz, Sara (coord..): *La diseminación del español en el mundo.Actas del XLIII Congreso de AEPE*, Madrid, AELPE, págs. 385-392.http://cvc.cervantes.es/enseñanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_49.pdf[20/12/2016]

♦ Velázquez-Bellot, Alice: "Metodología teórica del proceso de elaboración de un diseño curricular para la enseñanza de lenguas con fines específicos", en *Red ELE revista electrónica de didáctica ELE*, 2, 2004, http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2004_02/2004_redELE_2_16Velazquez.pdf?documentId=0901e72b80e06a67 [20/12/2016]

♦ Velázquez-Bellot, Alice: "Metodología teórica del proceso de elaboración de un diseño curricular para la enseñanza de lenguas con fines específicos", en la revista Red ELE revista electrónica de didáctica ELE, 2, 2004

♦ Trovato, Giuseppe (2013):"las lenguas con fines específicos en la clase de E/LE: algunas actividades didácticas para el español del turismo", en Hernández, Pilar (ed.): "IX Encuentro práctico de ELE Nápoles: Instituto Cervantes, págs. 222-234. http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Numeros%20Especiales/2013_ESP_14_IX%20Encuentro%20ELE/2013_ESP_14_IX%20Encuentro_19TROVATO.pdf?documentId=0901e72b81604149[20/12/2016]

♦ Calvi, Mª Vittoria y Provoste, Nicelda (2002): Amigo viajero, Boloña, Zanichelli

♦ ZahranZahran, Rasmia (2015): *El análisis de necesidades en la Enseñanza de EL2. Estudio de casos de mujeres árabes inmigrantes laborales y mujeres árabes diplomáticas.* Trabajo de Fin de Máster-Master de Enseñanza de EL2-Universidad Complutense, (inédito), codirigido por Daniel Sáez Rivera y Beatriz Soto Aranda

♦ Hutchinson, Tom y Waters, Alan (1980): "ESP at theCrossroad", en Swales, J. (ed.): *Episodes in ESP: A Source and Reference Book fortheDevelopment of English forScience and Technology*, Nueva York, Prentince Hall, págs.174-187.

♦ Bhatia, Vijay: "A genre-basedapproach to ESP materials", en la revista WorldEnglishes 10,2, 1991, págs. 153-166.

Competencias curriculares y destrezas comunicativas lingüísticas en la ESO

Carlos GARCÍA RUIZ, Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN: La adolescencia es un período complicado en la vida de todas las personas, que coincide con la etapa estudiantil correspondiente al ciclo de Enseñanza Secundaria Obligatoria, por lo tanto es labor del profesor ofrecer herramientas al alumno para ayudarle a afrontar dicha etapa. En este trabajo se ha realizado un taller de escritura creativa para un grupo de estudiantes de la ESO basado en diferentes fuentes teóricas de autores que han tratado sobre el concepto de identidad y fundamentado en la ley de educación que rige el proceso escolar en la enseñanza secundaria. También se explican conceptos narratológicos que los alumnos deben interiorizar. Posteriormente se ha realizado un análisis con muestras representativas con la consecución de los objetivos planteados para finalmente elaborar una conclusión que avale la utilidad del taller como herramienta para encontrar la identidad, que desarrolla el intelecto del alumno y enseña a construir un proyecto de vida encaminado a la obtención de la felicidad en la vida adulta. Palabras clave: Adolescence is a complicated the lives of all people period, which coincides with the student stage for the cycle of Secondary Education, therefore it is the work of the teacher is to provide tools to help students cope with this stage. This paper has done a creative writing workshop for a group of adolescents based on different theoretical sources of authors who have dealt with the concept of identity and based on the law governing school education process in secondary education. Narratological concepts that students should internalize are also explained. Subsequently it carried out an analysis with representative samples with the achievement of the objectives to finally draw a conclusion that endorses the usefulness of the workshop as a tool to find the identity, which develops the intellect of the student and teaches how to build a life project aimed at obtaining happiness in adult life. Keywords: identity, writing workshop, happiness, ESO, storytelling and life project.

PLANTEAMIENTO DEL TALLER Y OBJETIVOS

La pretensión de este documento es plantear un taller de escritura creativa con un grupo de alumnos de la ESO, con el objetivo principal de trabajar las competencias básicas y objetivos curriculares que introduce la normativa vigente referida a la educación así como dotar a los alumnos de una herramienta para el desarrollo de su personalidad. A través de la escritura y la lectura los alumnos descubrirán su propia identidad y una vez descubierta cuál es, podrán ser conscientes de los pasos a seguir para desarrollar un proyecto de vida coherente que les pueda permitir su autorrealización y por tanto alcanzar así la felicidad (Castro, 2011).

Con respecto a las competencias:

El taller trabaja la comunicación para que el alumno sea capaz de expresar todos sus sentimientos y pensamientos a los demás, para así crecer como persona, por eso la competencia en comunicación lingüística está acompañada de la capacidad efectiva de convivir y resolver conflictos. Decreto 1631/2006 (BOMEC 2008: 175).

El taller es una actividad para que los adolescentes se comuniquen y expresen libremente pero de manera respetuosa y será el profesor quien vele por este principio, las intenciones de los relatos también son importantes en este sentido (hubo un momento en el que no se respetaron y las barreras de las letras fueron superadas por la interpretación de una niña y la hicieron daño).

Decreto 1631/2006: 686: "La lectura facilita la interpretación y comprensión del código que permite hacer uso de la lengua escrita y es, además, fuente de placer, todo lo cual contribuye a su vez a conservar y mejorar la competencia comunicativa" Los alumnos aprenden durante el taller a analizar relatos y a reflexionar sobre el funcionamiento del lenguaje y sus normas de uso.

De la misma forma el taller fomenta más competencias Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñan-

zas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria. («BOE» 5-I-2007: 175).

- Como dice la ley la comunicación es un instrumento que sirve para representar, interpretar y comprender la realidad y para la organización y autorregulación del pensamiento, las emociones y la conducta. Por tanto el trabajo de esta competencia permite al alumno expresar pensamientos, emociones y opiniones " Los conocimientos, destrezas y actitudes propios de esta competencia permiten expresar pensamientos, emociones, vivencias y opiniones, así como dialogar, formarse un juicio crítico y ético, generar ideas, estructurar el conocimiento, dar coherencia y cohesión al discurso y a las propias acciones y tareas, adoptar decisiones, y disfrutar escuchando, leyendo o expresándose de forma oral y escrita, todo lo cual contribuye además al desarrollo de la autoestima y de la confianza en sí mismo." Decreto 1631/2006 (BOMEC 2008: 175).
- El lenguaje es una herramienta para la igualdad y la eliminación de los estereotipos, en los relatos de los alumnos del taller podemos ver como éstos rompen con los estereotipos del "chico/a popular" o con el de "chico guapo se enamora de chica guapa", fue tras la explicación teórica sobre los diferentes tipos de personajes y los giros argumentales de las historias, esto se consigue gracias a la mediación del profesor que orienta los trabajos de los alumnos hacia realidades cotidianas y cercanas del los adolescente y hacerles ver que las pretensiones sociales no tienen porqué dirigir sus vidas.
- Si la identidad supone una reflexión sobre la situación de cada uno de nosotros en el momento en el que nos encontramos y en la que se tiene en cuenta lo acontecido en el pasado, el taller resulta muy útil porque como dice el Decreto 1631/2006: 175 del BOE 2008. "Leer y escribir son acciones que suponen y refuerzan las habilidades que permiten buscar, recopilar y procesar información, y ser competente a la hora de comprender, componer y utilizar distintos tipos de textos con intenciones comunicativas o creativas diversas."
- Además la habilidad para interpretar la realidad y comprenderla de forma de dote a la acción de coherencia es justo de lo que habla Castro en su artículo (Castro, 2011).
- También gracias al taller podemos trabajar la competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico. Ya que posibilita la comprensión de sucesos, y según Castro debemos distinguir entre sucesos azarosos y no azarosos en la conformación de lo que es la identidad y el proyecto de vida, de tal forma de los adolescentes puedan predecir consecuencias. Por lo tanto trabajar esta competencia mejora las condiciones de la propia vida y consigue que el alumno reflexione racionalmente las consecuencias de unos u otros modos de vida según escoja su camino.

La competencia cultural y artística es otra de las competencias que el taller ayuda a desarrollar ampliamente porque gracias a las explicaciones del profesor y su aplicación práctica, permite que los alumnos aprecien y valoren críticamente diferentes manifestaciones artísticas y culturales. "Apreciar el hecho cultural en general, y el hecho artístico en particular, lleva implícito disponer de aquellas habilidades y actitudes que permiten acceder a sus distintas manifestaciones, así como habilidades de pensamiento, perceptivas y comunicativas, sensibilidad y sentido estético para poder comprenderlas, valorarlas, emocionarse y disfrutarlas."

Gracias al taller de escritura los chicos encuentran una manera de expresión que implica la comprensión de los procesos necesarios para alcanzar los resultados que pide el profesor, esto requiere iniciativa, imaginación y sobre todo creatividad, por lo que también hace que puedan apreciar las iniciativas ajenas y valorar el esfuerzo creador de los demás. Es decir, escribir, tomando la literatura como medio de expresión artística, facilita un gusto por la creatividad y la libertad de expresión.

Otra de las competencias que también engloba el taller de escritura es la competencia para aprender a aprender. "Esta competencia tiene dos dimensiones fundamentales. Por un lado, la adquisición de la conciencia de las propias capacidades (intelectuales, emocionales, físicas), del

proceso y las estrategias necesarias para desarrollarlas, así como de lo que se puede hacer por uno mismo y de lo que se puede hacer con ayuda de otras personas o recursos.

Por otro lado, disponer de un sentimiento de competencia personal, que redunda en la motivación, la confianza en uno mismo y el gusto por aprender." Esto significa que en el coloquio posterior a la lectura de los relatos de los propios alumnos se hace ver cuáles son los aciertos del relato y qué aspectos son mejorables. Es importante resaltar los logros para motivar al alumno a seguir creando y aprendiendo, hacer ver que mejora su competencia personal. Con las lecturas de sus propios relatos y comprobar que gustan al resto de compañeros la confianza en sí mismo de los adolescentes mejora notablemente.

Finalmente la competencia de autonomía e iniciativa personal, que supone trasladar las ideas que rondan la cabeza de los alumnos al papel, es inherente al hecho de crear.

La metodología será muy cooperativa y participativa haciendo del taller un lugar diferente y especial para fomentar un sentimiento de motivación, en comparación con el resto de actividades que desarrollan en su centro educativo. El planteamiento del taller que otorga libertad en la creación de los relatos a partir de las guías de escritura que ofrece el profesor. A pesar de que todos los alumnos siguen las mismas directrices para escribir sus relatos, la forma de escribir de cada alumno será siempre diferente de la del resto de compañeros.

El taller también se plantea además alcanzar una serie de objetivos relacionados con contenidos de la narratología a partir de los cuáles se propondrán propuestas de creación de relatos.

Pretendo que mediante la práctica, el alumno vaya adquiriendo de manera inconsciente los contenidos literarios y desarrolle paulatinamente su personalidad con confianza y seguridad, dentro de un entorno con el cual se pueda sentir identificado y relajado en un ambiente de compañerismo y aprendizaje colectivo.

LOS OBJETIVOS ESPECÍFICOS DEL TRABAJO SERÁN:

Objetivo 1:

Disfrutar de la Literatura. El alumno se divierte leyendo y escribiendo cuentos.

Sub-objetivo 1.1 Conocer los fundamentos de los recursos narrativos. Si los alumnos adquieren conocimientos narrativos pueden apreciar mejor los cuentos.

Sub-objetivo 1.2 Mejorar la capacidad para valorar cuentos. Si los alumnos son capaces de emplear sus conocimientos en valorar cuentos pueden apreciarlos mejor.

Objetivo 2:

Adquirir una autopercepción de competencia en escritura creativa.

Sub-objetivo 2.1 Autopercepción de competencia en escritura general. El taller promueve en los alumnos una percepción de sí mismos como capaces para comprender y escribir relatos.

Sub-objetivo 2.2 Autopercepción de competencia formal en escritura. El taller desarrolla la capacidad de los alumnos para escribir narraciones, descripciones y diálogos.

Sub-objetivo 2.3 Autopercepción de competencia en escritura en grupo. El taller fomenta la capacidad de los alumnos para escribir de manera colectiva.

Objetivo 3:

Desarrollar la competencia en escritura creativa individual y cooperativa.

Sub-objetivo 3.1 Producir progresivamente textos narrativos individuales de mayor calidad.

Sub-objetivo 3.2 Producir progresivamente textos narrativos en grupo de mayor calidad.

Por otro lado están los objetivos relacionados con el desarrollo de las distintas destrezas; expresión oral, expresión escrita, comprensión lectora, reflexión metalingüística de la sintaxis y la ortografía:

Expresión oral: la trabajamos desde el inicio

de la sesión realizando preguntas a los alumnos y dejando tiempo para que expresen sus opiniones, también la trabajamos mediante la coevaluación, tras la lectura de los relatos de los mismos alumnos, y también mientras se realizan las lecturas en voz alta de los relatos.

Expresión escrita: la trabajamos mediante la creación que debe hacer cada alumno para construir su relato.

Comprensión lectora: la trabajamos cuando los estudiantes leen sus propias obras al resto de alumnos, en estas lecturas serán conscientes del uso de los contenidos de la sesión en sus textos. También la trabajamos cuando los alumnos realizan la corrección ortográfica del texto que les da el compañero. A través de la comprensión lectora se irá generando por la autoevaluación del progreso del propio alumno.

Reflexión metalingüística de la sintaxis y la ortografía: se trabaja cuando los estudiantes se reparten los textos para que el compañero realice una corrección ortográfica de los mismos. Al realizar esta corrección se invita al alumno a la reflexión sobre la construcción sintáctica del relato, y cómo dependiendo de dicha construcción se consiguen unos u otros matices aspectuales relacionados con la intención del autor, estableciendo una serie de relaciones entre su texto (escrito del que son autores) y el texto del compañero (texto que tienen que corregir de forma individual).

Con la corrección ortográfica los alumnos asimilan las reglas ortográficas y gramaticales, de tener alguna duda durante esta corrección el profesor actuará ayudando al alumno durante la corrección en aquellos aspectos necesite.

Una vez los relatos han sido corregido y devueltos a sus dueños, éstos deben rellenar en sus casas una cuaderno apuntando todas sus digrafías para llevar la cuenta de sus errores más frecuentes, de manera que al final del taller hayan conseguido no cometer esas mismas faltas. El profesor orientará esta actividad para que la corrección sea de forma cualitativa y no tanto cuantitativa para no bajar la autoestima del alumno.

Finalmente en cada sesión se va a perseguir unos objetivos concretos relacionados con los contenidos de la teoría de la literatura que especificaré más adelante en la metodología y estructura de las sesiones del taller.

DESARROLLO

Las estrategias didácticas que voy a usar para realizar el taller de escritura son las de el Modelo centrado en el proceso de escritura (Zapata, 2007), porque es el que más se ajusta a la estructura del taller, para que el alumno se dé cuenta de los procesos que supone escribir relatos. El profesor debe orientar el trabajo de creación de sus alumnos para que cada uno desarrolle su propio estilo de escritura y proporcionarles un esquema de trabajo, además de ir corrigiendo los aspectos menos correctos de sus creaciones por medio de un diálogo donde participen todos los alumnos.

Las clases estarán programadas previamente pero siempre dejando abierta la puerta a improvisación y la espontaneidad. Al comenzar la clase colocaremos las mesas en forma de U, para facilitar la comunicación entre los alumnos y el profesor comenzará con la lectura de un relato, previamente escogido por su valor literario, que sirva para que los alumnos a través de un proceso deductivo, busquen los contenidos a medida que el profesor realiza preguntas focalizadoras y estimulantes sobre el texto. Una vez los alumnos han entendido los contenidos que busca el profesor en ese texto, éste dará una explicación a modo de resumen que refuerce el aprendizaje adquirido por los alumnos.

Debido a la organización del taller donde abunda el diálogo, se fomenta la participación de todos los alumnos, se utiliza tanto la palabra escrita como la oral y se produce un autoaprendizaje del alumno a partir de su experiencia creadora, podemos decir que el método que se emplea en esta actividad es el método operativo.

Cada una de las sesiones dura 50 minutos, y dentro del horario escolar se ha escogido la última clase de los miércoles, que tiene el horario de 14:15 a 15.05.

La estructura de las sesiones es la misma en todas ellas, pero se puede modificar en función

del especial interés que tengan los alumnos por algún tema en particular, la duración de las actividades es aproximada y abierta a modificaciones. Se pretende que en todas y cada una de las sesiones los alumnos escriban un relato y lean algunos en clase en voz alta, de tal manera que al final de las cuatro sesiones todos los alumnos hayan escrito cuatro historias y que hayan sido leídos en clase un mínimo de 12 relatos escritos por los estudiantes, dejando a 3 alumnos sin leer. Teniendo en cuenta que puede haber alumnos muy introvertidos para los que puede suponer una mala experiencia el tener que leer en clase, de la misma manera que se podría añadir una 5ª sesión para leer aquellos relatos que aún no hayan sido leídos o releer algunos relatos después de haber sido corregidos por el alumno.

CONCLUSIÓN

Podemos concluir que la realización de un taller de escritura dentro de un aula con estudiantes adolescentes, tiene un gran número de beneficios tanto a nivel escolar, como a nivel psicológico.

A nivel escolar porque como hemos visto el desarrollo del taller hace que el alumno trabaje todas las competencias impuestas por la LOMCE, así como las destrezas del lenguaje, que en definitiva ayudan al desarrollo intelectual del adolescente y lo preparan para la vida adulta, proporcionándoles herramientas y estrategias de actuación ante cualquier situación que se les presente en el camino, ya sea a nivel profesional como a nivel social.

El taller ayuda por tanto al desarrollo psicológico, enseña a través de la construcción de una historia, los pasos que debe seguir una persona para poder construir su propia historia, para perseguir sus sueños de una forma coherente, diferenciando entre aquellas acciones que puedan ayudarlo a conseguir las metas que persigue, de las acciones que lo acabarán alejando del éxito y en consecuencia alejándolo de la felicidad.

Se ha comprobado que el taller de escritura ayuda a la reflexión por parte de los adolescentes, ayuda a reflexionar sobre el mundo y sobre sí mismos. Establece relaciones que conectan ambas realidades, la social y la personal, fundamentales para conocerse a uno mismo, para conocer la identidad que conforma a cada uno.

Identidad que es única a pesar de la necesidad de depender de los demás para conseguirla, para conocer la situación personal en la que se encuentra cada sujeto y una vez conocida poder actuar en consecuencia.

El taller hace que el alumno se dé cuenta por sí mismo de la importancia que tiene saber actuar en determinadas situaciones, ya sea para alcanzar el éxito como para soportar el fracaso. La adolescencia es una edad de constantes cambios y descubrimientos, por eso se hace patente que con cuantas más herramientas dotemos a los jóvenes, mejor parados saldrán de esa experiencia que es convertirse en adulto.

En este sentido reitero que la planificación de un proyecto de vida coherente con la identidad de cada uno, siempre será más factible de conseguir. Prevenir los fracasos del futuro, estar seguros de quienes somos en la vida facilita el alcanzar la felicidad plena. ■

BIBLIOGRAFÍA

♦ Benedetti, Mario (2003). *Historias de Cronopios y Famas. Cuentos completos*. Barcelona: Alfaguara.

♦ Cortázar, Julio (2009). *El discurso del oso.* Barcelona: Alfaguara.

♦ De Castro, Carlos (2011). La constitución narrativa de la identidad y la experiencia en el tiempo. Nómadas, *revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* 30, 1-17.

♦ España, 2006. Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria. Boletín Oficial del Estado, 5 de enero de 2007, pp. 1 a 180.

♦ España, 2006. Real Decreto 2/2006, del 3 de mayo, de educación. Boletín Oficial del Estado, 24 de mayo de 2006, pp. 17158 a 17207.

♦ España, 2007. Decreto 23/2007, de 10 de mayo, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria. Boletín Oficial del Estado, 5 de enero de 2007, pp. 677 a 773.

♦ Gómez, Marta (2016). Desarrollo de competencias personales en el entorno socio- familiar. *Sociedad, familia y educación*, 1-8.

♦ Marcús, Juliana. (2011). Apuntes sobre el concepto de identidad. *Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, (5)1, 107-113.

♦ Mckee, Robert. (1997). *El Guión*. Barcelona: Albaeditorial.

♦ Pujol, Carlos. (2011). La vigencia de los conceptos de la Poética de Aristóteles en el relato cinematográfico: peripecia y anagnórisis. *Cuaderno de Documentación Multimedia*, 21, 315-361.

♦ Ricoeur, Paul. (2006). La vida: Un relato en busca de narrador. *Ágora: Papeles de Filosofía*. (25)2, 9-22.

♦ Rivas, Manuel (1999). *¿Qué me quieres, amor?* Madrid: Alfaguara.

♦ Sevilla Vallejo, Santiago (2012). Taller de escritura creativa de cuentos. *Didáctica. Lengua y Literatura 24*, 489-516.

♦ Vargas Llosa, Mario. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta.

♦ Zapata, Ángel (2007). *La práctica del relato*. Barcelona: Fuentetaja.

LOS AFORISMOS DE JARDIEL PONCELA: INTRODUCCIÓN A LA ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA BÁSICA EN EL BACHILLERATO

APHORISMS OF JARDIEL PONCELA: AN INTRODUCTION TO BASIC ARGUMENTATIVE STRUCTURE IN HIGH SCHOOL

CRISTÓBAL SAN MIGUEL LOBO, IES BESAYA

RESUMEN: En el Bachillerato la competencia lectora debe abordar la inferencia de datos implícitos. En este artículo se propone trabajar la estructura argumentativa básica con una selección de aforismos humorísticos escritos por Enrique Jardiel Poncela. Se busca que el alumno sea capaz de identificar y verbalizar la tesis, la premisa mayor y la premisa menor.
Palabras clave: aforismo, argumentación, Bachillerato, competencia lectora, currículo, indeterminación, inferencia, Jardiel Poncela, premisa mayor, premisa menor, tesis.
ABSTRACT: In high school reading competence must address the inference from implicit data. In this article we propose to work the basic argumentative structure with a selection of humorous aphorisms written by Enrique Jardiel Poncela. It is intended that the student can identify and verbalize the thesis, the major premise and the minor premise.
Keywords: aphorism, argumentation, High school, reading competence, curriculum, indeterminacy, inference, Jardiel Poncela, major premise, minor premise, thesis.

1. JUSTIFICACIÓN. LA DIDÁCTICA DE LA LENGUA EN BACHILLERATO: NO TODO LO QUE SE COMUNICA SE ESCRIBE

En la Enseñanza Secundaria Obligatoria el desarrollo de la competencia lectora suele centrarse en las informaciones explícitas de los textos. En un primer nivel, el alumno debe localizar y comprender datos concretos. En un segundo nivel, ha de interpretar esos mismos datos. En un tercer nivel, se suele proponer al alumno que realice una valoración del texto (o de una parte del mismo). El alumno que inicia el Bachillerato debe tener tales destrezas lectoras. Pero así solo se garantiza que los alumnos lean textos con mayor cantidad de información.

Un cuarto nivel de la competencia lectora debe estar basado en la inferencia de datos implícitos y en la capacidad de relacionarlos con otros explícitos y con el contexto. Por ello, en los

planes de estudio de Bachillerato el bloque de contenidos de comunicación escrita desarrolla estándares de aprendizaje referidos a la inferencia, a la información implícita, a la deducción del sentido de un texto y a su evaluación crítica.

Un texto de discurso argumentativo permite fácilmente trabajar la inferencia de datos. Para ello se han seleccionado treinta aforismos, escritos por Enrique Jardiel Poncela y que presentan una estructura argumental básica: tesis, premisa menor y premisa mayor.

En definitiva, los aspectos del temario de Bachillerato que se trabajan a continuación se refieren a los datos y a las informaciones que se encuentran tácitos en los textos, a su identificación y al empleo de la inferencia; todos estos conceptos son tan importantes para entender un texto como las unidades léxicas y sus combinatorias sintácticas.

2. LOS AFORISMOS LITERARIOS DE JARDIEL PONCELA

2.1. La comprensión y escritura de textos

Por su brevedad, los aforismos literarios suponen un desafío para el lector en general, y para el estudiante de Bachillerato en particular: los procedimientos de inferencia cobran especial relevancia en la comprensión textual.

Con el riesgo que supone, afirmamos que es fácil entender el significado explícito de un texto; en el peor de los casos, si no se entiende el significado de una palabra, basta con consultar su significado –denotativo o connotativo- en un diccionario. No obstante, comprender qué ha querido expresar el autor de un texto, cuando sabemos que no es *exactamente* lo que dicen las palabras que lo componen, supone un ejercicio intelectual superior.

El quinto y último nivel del dominio de la comprensión textual consiste en crear textos en el que se empleen esos procedimientos de inferencia. El alumno ya no solo construye correctamente textos o maneja significados léxicos, sino que tiene una competencia comunicativa plena basada en la agudeza lingüística y pragmática; una de las actividades que se proponen en este trabajo es que el alumno sea capaz de redactar aforismos al más puro estilo de Enrique Jardiel Poncela.

2.2. Los aforismos, textos literario

Con la lectura, con el análisis y con la redacción de los aforismos el alumno interpreta los temas[1] de forma crítica, reconociendo la relación con su contexto histórico, social, artístico y cultural. También le permite observar las diferenciasen el tratamiento de esos mismos temas en los diferentes periodos literarios.

Además, el alumno de Bachillerato ya está familiarizado con la literatura de Jardiel Poncela: este autor ha sido estudiado en último curso de la ESO, y es más que probable que haya leído alguna de sus comedias.

3. ELEMENTOS DE LA ESTRUCTURA ARGUMENTAL BÁSICA

Un texto con una estructura argumentativa básica solo requiere de una tesis que apoyar, un argumento con el que defenderla y una información compartida por emisor y por receptor antes de iniciarse la comunicación. Los dos primeros elementos han de estar verbalizados; el segundo debe inferirse, si se pretende que el texto tenga éxito comunicativo.

Dicho con otras palabras (Núñez Ramos, Rafael; Teso Martín, Enrique del, 1996: 189-193), en los aforismos Jardiel Poncela los elementos imprescindibles son:

- **Tesis (T):** es el punto de vista del autor sobre una tema concreto (educación, política, amor, etc.).
- **Premisa menor (Pme):** es el argumento del

1. Los temas que aborda Jardiel Poncela en sus aforismos prácticamente comprenden todos los aspectos de la existencia humana: amor, vida, muerte, hombre, mujer, moralidad, padres e hijos, felicidad, sinceridad, mujer sensual y coqueta, inteligencia, suicidio, pudor, política, sentimientos, sociedad y vida social, seducción, arte, poesía, teatro, humorismo, oratoria, música, pintura y grabado, escultura, matrimonio, medicina y médicos, verdad y mentira, admiración, amor y lujuria, ideal e ilusión, cinismo, propiedad, prostitutas, experiencia, libertad, amistad, fe, historia y filosofía, vejez y juventud, trabajo.

que se sirve Jardiel Poncela para defender su opinión.

- **Premisa mayor(Pma):** es el saber compartido por el emisor y cualquiera de los lectores.

El conocimiento, identificación y uso de tales constituyentes permite al alumno de Bachillerato expresar y comprender juicios críticos básicos y, por lo tanto, familiarizarse con la inferencia de los datos necesarios en cada texto. Por ejemplo:

1. *En la vida humana solo unos pocos sueños se cumplen; la gran mayoría de los sueños se roncan.*
   Tesis: escasez de metas vitales que se alcanzan (*unos pocos sueños se cumplen*).
   Pme: la mayor parte de las ilusiones vitales no pasan de ser proyectos oníricos.
   Pma: los proyectos vitales desgraciadamente son casi imposibles de alcanzar.
2. *Cuanto más se preocupa un país por la Política, peor gobernado está.*
   Tesis: el mal gobierno de un país (*peor gobernado está*).
   Pme: excesiva preocupación por la Política (*Cuanto más se preocupa un país por la Política*).
   Pma: la Política ha dejado de ser una práctica útil para el buen gobierno del país.

En estos dos casos, el lector ha de partir del pesimismo de Jardiel Poncela; de ahí su visión desencantada que condiciona el análisis o la valoración de diversos del ser humano, como las metas vitales o como la política nacional.

En ocasiones, Jardiel Poncela, por el carácter literario de los aforismos, presenta la tesis o la premisa menor mediante el símil o la metáfora. Por ejemplo:

3. *El amor es como los columpios porque casi siempre empieza siendo diversión y casi siempre acaba dando náuseas.*
   Tesis: el perjuicio de la rutina en las relaciones amorosas (*el amor es como los columpios*).
   Pme: la repetición de actividades placenteras (*empieza siendo diversión y casi siempre acaba dando náuseas*).
   Pma: la rutina y la monotonía son aspectos negativos en la vida humana.
4. *Todo lo agradable de la vida es un truco destinado a hacer olvidar que se vive.*
   Tesis: la necesidad de olvidar la existencia (*hacer olvidar que se vive*).
   Pme: el olvido hace agradable la vida (*Todo lo agradable de la vida es un truco*).
   Pma: la vida está llena de grandes amarguras.

En algunos casos la metáfora y el símil pueden coincidir. Ejemplo:

5. *En amor la mujer y el hombre son ferrocarriles de trayecto limitado y, como la existencia, es un viaje muy largo, se ven obligados a cambiar varias veces de tren.*
   Tesis: la irremediable abundancia de experiencias sentimentales (*se ven obligados a cambiar varias veces de tren*).
   Pme: las aventuras sentimentales duran poco (*En amor la mujer y el hombre son ferrocarriles de trayecto limitado*); la vida es larga (*como la existencia, es un viaje muy largo*).
   Pma: el hombre y la mujer necesitan amar y ser amados.

Y también es posible que Jardiel emplee la ironía como recurso retórico:

6. *Una cuidadosa vigilancia de los padres sobre los hijos sirve para que sepan lo que los hijos hacen después de que lo han hecho.*
   Tesis: la observancia y vigilancia de los padres es inútil (*Una cuidadosa vigilancia de los padres sobre los hijos*).
   Pme: la imposibilidad de que los padres conozcan a tiempo las travesuras y andanzas de sus hijos (*para que sepan lo que los hijos hacen después de que lo han hecho*).
   Pma: el ingenio de los hijos es superior a la madurez de los padres.

4. INFERENCIAE INDETERMINACIÓN

Con los ejemplos vistos, se observa que el elemento más difícil de concretar y expresar es la premisa mayor. Es ahora cuando entran en juego dos conceptos: *inferencia e indeterminación*.

Entendemos por *inferencia* la deducción de datos no explicitados verbalmente y que permite considerar como verdadera una información verbalizada.

Las inferencias necesarias para expresar la premisa mayor se realizan sobre la información pragmática (Escandell Vidal, 1993: 37), esto es, sobre el conjunto de saberes, opiniones y emociones de una persona en un acto comunicativo. El emisor debe analizar y valorar si el receptor va a ser capaz de inferir los datos pragmáticos necesarios para que entienda el mensaje; por ejemplo:

7. *Nadie está en mayor peligro de muerte como aquel que ha hecho testamento a favor de los que le rodean.*
   Tesis: el peligro mortal de hacer testamento (*Nadie está en mayor peligro de muerte como aquel que ha hecho testamento*).
   Pme: el beneficio de las personas más allegadas (*a favor de los que le rodean*).
   Pma: la avaricia envilece especialmente a las personas que deberían mostrar un afecto sincero y desinteresado.
8. *En el hombre que piensa con frialdad, la caja torácica es una cámara frigorífica; por ello, el corazón, que está allí dentro, se conserva sin corromperse.*
   Tesis: la honestidad de los sentimientos del hombre que no es visceral (*el corazón, que está allí dentro, se conserva sin corromperse*).
   Pme: el hombre debe guiarse por la razón y evitar las pasiones (*En el hombre que piensa con frialdad, la caja torácica es una cama frigorífica*).
   Pma: el hombre, cuando actúa arrastrado por las pasiones, suele cometer acciones deshonestas.

Por *indeterminación* entendemos la falta de certidumbre que tiene un receptor para asignar un significado concreto a un texto. La estructura argumentativa tendrá éxito si el lector es capaz de determinar qué información no está verbalizada. Por ejemplo:

9. *La vida es una rotación continua: por eso acaba por marcarnos y producirnos vómitos.*
   Tesis: el carácter predecible de la existencia, que genera aburrimiento (*acaba por marcarnos y producirnos vómitos*).
   Pme: la rutina es una cualidad de la vida (*La vida es una rotación continua*).
   Pma: la vida (especialmente, la de los adultos) está llena de muchas obligaciones insalvables y de rutinas aburridas e inevitables.
10. *Todo el que ve sufrir a otro siente la alegría irrefrenable de considerar que no sufre el mismo.*
    Tesis: la alegría por la ausencia de sufrimiento (*la alegría irrefrenable de considerar que no sufre el mismo*).
    Pme: el sufrimiento ajeno (*Todo el que ve sufrir a otro siente*).
    Pma: el ser humano es incapaz de buscar la felicidad por sí mismo.

Cuanto más extensa sea la información pragmática que deba inferirse, mayor será la indeterminación y más difícil será entender plenamente el aforismo.

- En el aforismo 9 influyen decisivamente todas las adversidades económicas que vivió Jardiel Poncela (económicas, profesionales, vitales y sentimentales). Solo así se entiende la visión pesimista que presenta. El conocimiento de estos datos, (i. e., una menor indeterminación) facilitará una mayor precisión para determinar la premisa mayor. Solo así el texto tiene éxito: se entiende que es un texto literario (función poética) y refleja un particular punto de vista sobre la existencia humana (función expresiva).
- En el aforismo 10 es plausible considerar, entre otros datos de su vida, las malas relaciones que mantenía con los críticos teatrales.

Por ello, el mérito literario de Jardiel Poncela estriba en que construye el aforismo con la suficiente precisión y trabazón entre sus partes, y con supuestos que se evocan fácilmente.

11. *El fin de la vida es conseguir la felicidad para, una vez conseguida, esforzarse inmediatamente en perderla.*
    Tesis: La importancia vital del proceso de alcanzar la felicidad (*El fin de la vida es conseguir la felicidad*).
    Pme: el estado de felicidad se mantiene poco tiempo (*para, una vez conseguida, esforzarse inmediatamente en perderla*).
    Pma: el ser humano vive en una constante diatriba entre la búsqueda de la felicidad y su

facilidad para perderla.

El lector sabe inferir rápidamente la idea, bastante difundida, de que la ilusión es mayor para alcanzar la felicidad que para mantenerla, y ello lleva en ocasiones a sentirse infeliz.

12. *La sinceridad la inventó uno que quería amargarle la vida al prójimo.*
    Tesis: el nacimiento -y necesidad- de la sinceridad (*La sinceridad la inventó uno*).
    Pme: decir la verdad sirve para ser molestar a la gente (*que quería amargarle la vida al prójimo*).
    Pma: la sinceridad hiere sentimientos en ocasiones.

En las relaciones sociales hay que ser lo suficientemente delicado, porque, por lo general, a nadie le gusta que le indiquen un error o un defecto.

13. *Suicidarse es tener el valor de un instante para ahorrarse el valor de varios años.*
    Tesis: el suicidio como solución eficiente (*Suicidarse el tener el valor de un instante*).
    Pme: enfrentarse a largos y numerosos disgustos vitales (*para ahorrarse el valor de varios años*).
    Pma: la vida humana está llena de numerosas situaciones que solo pueden ser afrontadas con grandes dosis de valor.

De esta forma, el lector comprende el razonamiento y a la vez queda sorprendido por la expresión del aforismo:

14. *El pudor es un sólido que se disuelve en alcohol o en dinero.*
    Tesis: el recato como principio ético endeble (*El pudor es un sólido que se disuelve*).
    Pme: el placer de la bebida y la avaricia puede doblegar el recato (*en alcohol o en dinero*).
    Pma: el ser humano tiene poca fuerza de voluntad.
15. *Para encontrarle gusto a la vida no hay nada como morirse.*
    Tesis: pasión por vivir (*gusto a la vida*).
    Pme: la pérdida de algo acrecienta su valor (*no hay nada como morirse*).
    Pma: falta de aprecio por la existencia humana.
16. *Frecuentemente el que admira admira para que le admiren por su admiración.*
    Tesis: la necesidad de sentirse estimado por su humildad (*le admiren por su admiración*).
    Pme: contemplar con agrado a alguien o algo (*el que admira admira*).
    Pma: socialmente es bueno que se sepa que se valora positivamente a los semejantes.

5. PRÁCTICA PRIMERA: IDENTIFICACIÓN DE LA PREMISA MAYOR

Se proponen a continuación cinco aforismos en los que hay que identificar la premisa mayor. Se trata por lo tanto de una actividad que exige fundamentalmente una actividad semasiológica.

Como quedó dicho en el punto 3, la información pragmática es claramente subjetiva y, por lo tanto, difícil de delimitar. En consecuencia, no habrá una única respuesta incuestionable; la solución que se propone a cada aforismo es una referencia.

17. *La soledad más absoluta se encuentra en medio de las multitudes más inmensas.*
    Tesis: el aislamiento del ser humano (*La soledad más absoluta*).
    Pme: el desarrollo de la vida en grandes comunidades (*se encuentra en medio de las multitudes más inmensas*).
    Pma:……..……
18. *Los hombres solo se unen con sinceridad socialmente cuando se trata de reventar a un tercero.*
    Tesis: la camaradería masculina (Los hombres solo se unen con sinceridad socialmente).
    Pme: la reprobación de un varón ausente (*cuando se trata de reventar a un tercero*).
    Pma: ……..……
19. *La Pintura estaba tan enamorada del siglo XIX que murió abrazada a su cadáver.*
    Tesis: la gran calidad artística de la Pintura decimonónica (*La Pintura estaba tan enamorada del siglo XIX*).
    Pme: las corrientes artísticas de la Pintura del siglo XX son claramente inferiores (*murió abrazada a su cadáver*).
    Pma: ……..……

20. *El camino más corto y seguro que puede seguirse en arte para llegar a obtener una originalidad asombrosa es ser absolutamente sincero.*
Tesis: la singularidad artística (*El camino más corto y seguro que puede seguirse en arte para llegar a obtener una originalidad asombrosa*).
Pme: la sinceridad (*ser absolutamente sincero*).
Pma: ……..……
21. *Los adulterios no acaban en drama hasta que no transcienden al dominio público.*
Tesis: el éxito del adulterio (Los adulterios no acaban en drama).
Pme: la discreción (hasta que no transcienden al dominio público).
Pma: ……

6. PRÁCTICA SEGUNDA: IDENTIFICACIÓN DE LA TESIS

Ahora se presentan otros cinco aforismos en los que el alumno debe identificar la tesis. Se trata por lo tanto de una actividad que exige fundamentalmente una actividad onomasiológica.

En esta práctica tampoco habrá una única respuesta posible, pues no se pretende que el alumno *adivine* las palabras exactas que Jardiel Poncela empleó. La solución que se propone a cada aforismo, si bien es el texto original del autor, es una referencia.

22. ……..……
……
……..…….
Tesis: el matrimonio como forma eficaz para acabar una relación con una mujer.
Pme: la formalización del matrimonio lleva generalmente a las rupturas sentimentales.
Pma: los sentimientos amorosos, que se rigen por la libertad y la espontaneidad, entran en conflicto con las obligaciones y las rutinas matrimoniales.
23. ……..……
……
……..……..
Tesis: la necesidad del Espiritismo.
Pme: el contacto entre el médico y el paciente.
Pma: el alto grado de fracaso en la cura de enfermedades.
24. ……..……
……
……..…….
Tesis: la vigencia de la ciencia médica.
Pme: el temor a morir.
Pma: la angustia existencial por saber que se nace para morir es mayor que el deseo de tener una vida longeva y con los menores problemas de salud posibles.
25. ……....……..……
……
……..……..……
Tesis: el agua como cura para todas las enfermedades del ser humano.
Pme: morir por ahogo supone acabar con las funciones vitales y, por tanto, con todas las dolencias.
Pma: las enfermedades perduran mientras el ser humano tenga constantes vitales.
26. ……..……..……
……
…..……..……..
Tesis: los beneficios del engaño.
Pme: el conocimiento de la verdad.
Pma: la realidad implica, en muchas ocasiones, conocer aspectos desagradables de la existencia.

7. CONCLUSIONES

De los visto hasta aquí, son cinco los conceptos fundamentales para comprender y redactar textos argumentativos elementales: tesis, premisa menor, premisa mayor, inferencia e indeterminación. Antes de verbalizar un texto argumentativo, el emisor debe intuir un grado de indeterminación que permita al receptor realizar la correcta inferencia de la premisa mayor para que así pueda entender como plausible el argumento sobre el que se apoya su análisis de un tema concreto.

Actualmente los planes de estudio para Bachillerato establecen que los estudiantes deben adquirir y aplicar estándares de aprendizaje, referidos a la comunicación escrita (bloque2 del currículo de la asignatura).

Conclusión primera. Con el análisis de la estructura de los aforismos vistos el alumno es capaz de identificar la tesis y la premisa menor. El estándar de aprendizaje del currículo trabajado es: 1.1. Estrategias de lectura para la lectura y comprensión de textos.

27. *Toda sociedad es un organismo podrido que se conserva gracias al hielo de la hipocresía.*
    Tesis: el mantenimiento de las relaciones sociales imperfectas (*Toda sociedad es un organismo podrido*).
    Pme: fingimiento de los sentimientos contrarios a los que verdaderamente se tienen (*que se conserva gracias al hielo de la hipocresía*).
    Pma: el hombre es un ser social e imperfecto.
    El alumno debe discernir el tema y la tesis, incluso si se recurre a la metáfora para su formulación.
    Conclusión segunda. El alumno advierte que la premisa mayor condiciona la validez de la estructura argumentativa. Los estándares de aprendizaje del currículo trabajados son: *1.3. Relacionar la información explícita del texto con la implícita*, y *2.3. Valorar el texto porque deduce informaciones y/o valoraciones igualmente implícitas.*
28. *El conocimiento de la Historia, en lugar de servir para la enseñanza, sirve solo para despertar odios dormidos.*
    Tesis: la inutilidad del aprendizaje de la Historia en la enseñanza (*El conocimiento de la Historia, en lugar de servir para servir la para la enseñanza*).
    Pme: el conocimiento de la Historia aviva conflictos superados (*sirve solo para despertar odios dormidos*).
    Pma: la Historia está llena de numerosos acontecimientos violentos o desagradables que han generado posturas enfrentadas y que los seres humanos no han conseguido superar u olvidar.
    Comprender la relevancia de los supuestos que hay que inferir resulta determinante para que el aforismo sea válido y humorístico, con independencia de que el lector comparta el pensamiento que expresa.
    Conclusión tercera. El alumno demuestra que es capaz de expresar una apreciación sobre el aforismo mediante la redacción de una premisa mayor (práctica primera). El estándar de aprendizaje del currículo trabajado es: *3.2. Elaborar su propia interpretación sobre el significado del texto.*
29. La principal virtud del trabajo es la de hacer olvidar que se vive.
    Tesis: el trabajo como actividad virtuosa (*La principal virtud del trabajo*).
    Pme: trabajar hace olvidar los demás aspectos de la vida (*es la de hacer olvidar que se vive*).
    Pma: hoy por hoy es habitual dar demasiada importancia al trabajo.

Las opciones para expresar la premisa mayor pueden ser varias; en todos los supuestos, el alumno ha de ser capaz de expresar con precisión los datos que Jardiel Poncela ha tenido en cuenta para formular su pensamiento y para sorprender al lector. En el aforismo 29 otras posibilidades son: las horas que se dedican al trabajo impiden disfrutar verdaderamente de la vida; desgraciadamente se vive para trabajar y no se trabaja para vivir.

Conclusión cuarta. El alumno puede demostrar que es capaz de ponderar reflexiones ajenas mediante la redacción de tesis sobre temas que le son propuestos (práctica segunda). El estándar del currículo trabajado es: *3.3. Respetar las opiniones ajenas.*

30. Todo hombre que no tiene gana de trabajar se erige en jefe para organizar y vigilar el trabajo de los demás.
    Tesis: el deseo de realizar las labores de vigilancia y de logística de los jefes (*se erige en jefe para organizar y vigilar el trabajo de los demás*).
    Pme: la poca predisposición a trabajar y a ser controlado (*Todo hombre que no tiene gana de trabajar*).
    Pma: el concepto de éxito en el trabajo se basa en trabajar menos y en ver y valorar cómo otros hacen el trabajo que había sido propio de uno.

Aunque el alumno no comparta algunas de las opiniones que lee, su madurez intelectual y su competencia lingüística deben facilitarle la redacción de aforismos que las expresen. Ahora ya no importa que logre redactar un aforismo de forma humorística. Otras posibles redacciones para este aforismo son: *Los trabajadores más perezosos llegan a jefes para supervisar el trabajo ajeno; Cuanto menos se ha esforzado un hombre en el trabajo propio, más exigente es con el trabajo ajeno.*

SOLUCIONES PARA LA PRÁCTICA PRIMERA: IDENTIFICACIÓN DE LA PREMISA MAYOR

La soledad más absoluta se encuentra en medio de las multitudes más inmensas.

Tesis: el aislamiento del ser humano (*La soledad más absoluta*).

Pme: el desarrollo de la vida en grandes comunidades (*se encuentra en medio de las multitudes más inmensas*).

Pma: los factores sociales, económicos y culturales condicionan la libertad del individuo y condicionan la pérdida del sentimiento de la propia identidad.

Los hombres solo se unen con sinceridad socialmente cuando se trata de reventar a un tercero.

Tesis: la camaradería masculina (*Los hombres solo se unen con sinceridad socialmente*).

Pme: la reprobación de un varón ausente (*cuando se trata de reventar a un tercero*).

Pma: el hombre se rige antes por el perjuicio que puede generar a otros que por el beneficio que puede obtener.

La Pintura estaba tan enamorada del siglo XIX que murió abrazada a su cadáver.

Tesis: la gran calidad artística de la Pintura decimonónica (*La Pintura estaba tan enamorada del siglo XIX*).

Pme: las corrientes artísticas de la Pintura del siglo XX son claramente inferiores (*murió abrazada a su cadáver*).

Pma: durante el siglo XX la Pintura, como muchas otras disciplinas artísticas sufrió una revolución (p. e.: Cubismo) que cuestionaba muchos de los principios pictóricos que hasta entonces se consideraban incuestionables.

El camino más corto y seguro que puede seguirse en arte para llegar a obtener una originalidad asombrosa es ser absolutamente sincero.

Tesis: la singularidad artística (*El camino más corto y seguro que puede seguirse en arte para llegar a obtener una originalidad asombrosa*).

Pme: la sinceridad (*ser absolutamente sincero*).

Pma: el mundo del arte esté lleno de falsedades, de plagios y de hipocresía.

Los adulterios no acaban en drama hasta que no transcienden al dominio público.

Tesis: el éxito del adulterio (*Los adulterios no acaban en drama*).

Pme: la discreción (*hasta que no transcienden al dominio público*).

Pma: en nuestra sociedad es más importante que no se descubra un acto ilícito que evitarlo.

SOLUCIONES PARA LA PRÁCTICA SEGUNDA: FORMULACIÓN DEL AFORISMO

Si queréis libraros de una mujer, casaos con ella; solo los que se unen están en condiciones de separarse.

Tesis: el matrimonio como forma eficaz para acabar una relación con una mujer (*Si queréis libraros de una mujer, casaos con ella*).

Pme: la formalización del matrimonio lleva generalmente a las rupturas sentimentales (*solo los que se unen están en condiciones de separarse*).

Pma: los sentimientos amorosos, que se rigen por la libertad y la espontaneidad, entran en conflicto con las obligaciones y las rutinas matrimoniales.

El Espiritismo se inventó para que los médicos pudieran hablar con su clientela.

Tesis: la necesidad del Espiritismo (*El Espiritismo se inventó*).

Pme: el contacto entre el médico y el paciente (*para que los médicos pudieran hablar con su clientela*).

Pma: el alto grado de fracaso en la cura de enfermedades.

Los aforismos de Jardiel Poncela: Introducción a la estructura argumentativa básica en el bachillerato

La Medicina subsiste gracias al miedo que inspira la muerte.

Tesis: la vigencia de la ciencia médica (*La Medicina subsiste*).

Pme: el temor a morir (*gracias al miedo que inspira la muerte*).

Pma: la angustia existencial por saber que se nace para morir es mayor que el deseo de tener una vida longeva y con los menores problemas de salud posibles.

El agua lo cura todo; por ello a los que mueren ahogados se les curan sus enfermedades en el acto.

Tesis: el agua como cura para todas las enfermedades del ser humano (*El agua lo cura todo*).

Pme: morir por ahogo supone acabar con las funciones vitales y, por tanto, todas las dolencias (*por ello a los que mueren ahogados se les curan sus enfermedades en el acto*).

Pma: las enfermedades perduran mientras el ser humano tenga constantes vitales.

Solo cuando se está en posesión de la verdad se da uno cuenta de lo deliciosa y lo preferible que era la mentira.

Tesis: los beneficios del engaño (*se da uno cuenta de lo deliciosa y lo preferible que era la mentira*).

Pme: el conocimiento de la verdad (*Solo cuando se está en posesión de la verdad*).

Pma: la realidad implica, en muchas ocasiones, conocer aspectos desagradables de la existencia. ■

BIBLIOGRAFÍA

♦ Arellano Ayuso, Ignacio (1998): *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros.

♦ Escandell Vidal, M.ª Victoria (1993): *Introducción a la pragmática*, Madrid, UNED.

♦ Gutiérrez Ordóñez, Salvador (2000): *Comentario pragmático de textos de deshecho*, Madrid, Arco Libros.

♦ Jardiel Poncela, Enrique (2001): *Máximas mínimas. 535 aforismos sobre temas que, por no ser de actualidad, están siempre de actualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva.

♦ Lada Ferreras, Ulpiano; Arias-Cachero Cabal, Álvaro (eds.) (2010): *Literatura y humor. Estudios teórico-literarios*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

♦ Núñez Ramos, Rafael; Teso Martín, Enrique del (1996): *Semántica y pragmática del texto común*, Madrid, Cátedra.

♦ Teso Martín, Enrique del (1998): *Contexto, situación e indeterminación*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

♦ Ullmann, Stephen (1972): *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar.

A SANGRE FRÍA

(Ensayo de crítica taurina de salón sobre «Toros», para el diestro G. M. de Jovellanos)

Luis Arturo HERNÁNDEZ PÉREZ DE LANDAZÁBAL, CEPA Paulo Freire.Vitoria-Gasteiz (Álava)

a *Sangrefría*,
y a Marga V., *of course*.

RESUMEN: Este ensayo pretende *terciar* en la polémica sobre la abolición de las corridas de toros remontándose a uno de sus precursores, el escritor ilustrado Jovellanos, por medio del comentario de las *facultades* del *maestro* asturiano a la hora de echar mano de la jerga del toreo para *rematar* ante la *afición*, tirándole a la cabeza sus propios *trastos de matar*, una *faena* anti-taurina de salón: "Toros" (*Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas,* 1796). Y se citan a tal fin, conformando una *terna* de maestros, dos primeros *espadas* del ensayismo español actual y, ambos, ilustrados filósofos vascos: el aficionado taurino Savater y el abolicionista anti-taurino Mosterín. Palabras clave: anti-taurino, corrida de toros, Ilustración, Jovellanos, torero. ABSTRACT: The aim of this essay is *terciar* in the controversyabout the abolition of bullfighting by going back to one of its forefathers, the enlightened writer Jovellanos and commenting on the *facultades* of the Asturias born *maestro* when he made use of the bullfighting jargon to *rematar* before the *afición*. To do so, he threw at them their own *trastos de matar*, an as to unding anti-bullfighting *faena de salon:* "Bulls". (Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas,1796). For that purpose, two renowned *espadas* of the Spanish current essay writing are summoned up: the pro-bullfighting aficionado Savater and the anti-bullfighting abolitionist Mosterín. Both enlightend Basque philosophers who together with Jovellanos set up *aterna* of *maestros*. Keywords: anti-bullfighting, bullfighting, Enlightenment, Jovellanos, bullfighter.

PASEÍLLO, PASE, PASODOBLE... Y *A PASEO*

"De muy poco sirvieron los escrúpulos del ilustrado —y asturiano— Jovellanos. […] Dentro de la Ilustración, don Nicolás Fernández de Moratín nos da el testimonio contrario a Jovellanos [*solamente no es bárbara en España*].Y el fabulista Samaniego [*todo español que con su sangre cumpla/ha de ser con los toros atrevido*]."

Andrés Amorós,
Lenguaje taurino y sociedad

«Por eso, no sirven de nada las polémicas intelectuales contra la fiesta. Quizá con desaliento, reconoce Unamuno: "Todo lo que contra ella declaremos será en balde".»

Andrés Amorós,
Lenguaje taurino y sociedad

"[…] aquí, en esta plaza del mundo, en esta vida que no es sino trágica tauromaquia […]"

Miguel de Unamuno,
"El Cristo español"

"Tarde de toros, catastrófica, en el Puerto. He comprendido por fin que el arraigo de la fiesta entre los españoles se debe a que todo lo que sucede en el ruedo es un trasunto de la vida real, de la misma manera que el éxito de los misterios y autos sacramentales que se representaban desde el medievo al siglo de Oro eran trasunto de la vida sobrenatural. […]
En realidad vamos a los toros, no a un espectáculo. Ni siquiera, como se cree, a una lección de belleza, de arte. Para eso puede uno quedarse en casa. Uno va a los toros a mirar en una hora acontecimientos que normalmente tardan toda una vida en suceder.
En una tarde de toros hay siempre seis vidas/ distintas contadas por tres personas diferentes,

A SANGRE FRÍA

(Ensayo de crítica taurina de salón sobre «Toros», para el diestro G. M. de Jovellanos)

donde nadie, ni el mismo dios, tiene la seguridad de nada."

Andrés Trapiello,
El gato encerrado

"Debe morir tan bárbaro espectáculo, no para el bien de la cultura humana (que apenas sería quitarle una gota de agua al océano de la universal barbarie predatoria), sino por el infame tormento a que somete a un inocente animal."

Rafael Sánchez Ferlosio,
Las semanas del jardín

"La abolición de las corridas, nunca demostrada salvo por los hechos consumados, pudo ser el precio que España tuvo que pagar por lo que entonces se llamó su modernización. Otros países, otras culturas, fijaron las condiciones de la modernidad; y este apéndice de Europa que, además, tenía la irritante forma de una piel de toro extendida al sol, hubo de ceder."

Javier Villán, "Memoria sin huellas",
Los toros furtivos.

La prohibición de las corridas de toros, en la segunda década de este siglo —2012—, en parte del territorio nacional español —Cataluña—, y sobre la que ha corrido ya tanta *texto*sterona, ha vuelto a reavivar el fuego de la polémica en torno a la tauromaquia que movimientos ecologistas y animalistas habían encendido el siglo anterior, trayéndose el toro a *los medios* —de comunicación— y la opinión pública del ruedo ibérico, haciendo ora sonar los clarines y trompetas del miedo, ora retumbar las trompetas del apocalipsis.

Y no se nos antoja baladí, más acá o más allá de terciar, espontáneos, en un debate en que pocos pero cualificados defensores de la *fiesta* han saltado al ruedo, en buena lid, a hacer su *faena* a ese morlaco del mayoritario y *políticamente correcto* prohibicionismo abolicionista, remontarnos al precedente de su proscripción en buena parte del territorio nacional, hace ya más de dos siglos —"Pragmática Sanción" de Carlos III, en 1785— y sancionada —valga la redundancia—, por el ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos, en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España,* "leída en su forma definitiva en la Academia de la Historia en 1796, después de trabajar en ella diez años, y publicada en 1812" (Jovellanos: 1955, CXXVIII), en el breve epígrafe titulado "Toros" (Jovellanos: 1955, 113-117). (Aunque no deja de sorprender, no obstante, que, algo más de dos siglos después, sean escritores tan ilustrados como Fernando Savater (*Tauroética*, 2011) quienes adopten la actitud contraria, granjeándose el rechazo abrumador de las mentes biempensantes —encarnado en el no menos ilustrado Jesús Mosterín (*A favor de los toros,* 2010)—, tal como en su día, por su extremada corrección política, lo fuera la despótica interdicción ilustrada.[2])

Finalmente, no carece de interés la polémica sobre tal espectáculo para el alumnado de Lengua y Literatura Española, en las enseñanzas medias —por no decir en las *clases* medias ilustradas urbanas—, ya sea de Segundo Ciclo de ESO, ya de Bachillerato —en el bien entendido de que, por su propia cuenta y riesgo, no haya hecho *novillos*—, por cuanto que permite desarrollar, a partir de un tema de rabiosa actualidad que no puede dejar indiferente a nadie, la opinión y el ensayo mediante exposición y argumentación.

CRÓNICA DE UNA MUERTE DENUNCIADA

"Aquel acoso a la bestia por parte de unos hombres que sólo disponían de la agilidad de sus piernas, la fuerza de sus brazos y su inteligencia, era seguramente el mismo procedimiento que seguía hace miles de años

2. Y hoy, a diferencia de otras épocas, tiene lugar en un contexto generalizado de sensibilidad ecológica pro-animalista que ha convertido casi en lugar común lo que antaño fueron considerados remilgos de intelectuales extravagantes, contrarios al sentir popular" (Savater , 2011: 14).

A SANGRE FRÍA

(Ensayo de crítica taurina de salón sobre «Toros», para el diestro G. M. de Jovellanos)

el hombre primitivo que, descalzo y desnudo como nosotros, acosaba al toro en las marismas para cazarlo y comérselo. Así debió ser el toreo primitivo, el que tal vez practicaran los mitológicos pobladores de la Atlántida."

Manuel Chaves Nogales,
Juan Belmonte, matador de toros

"Pero no debemos engañarnos. Nuestro amor al campo es una mera afición al paisaje, a la Naturaleza como espectáculo. Nada menos campesino y, si me apuráis, menos natural que un paisajista. Después de Juan Jacobo Rousseau, el ginebrino, espíritu ahíto de ciudadanía, la emoción campesina, la esencialmente geórgica, de tierra que se labra, , la virgiliana y la de nuestro gran Lope de Vega, todavía, ha desaparecido. El campo para el arte moderno es una invención de la ciudad, una creación del tedio urbano y del terror creciente a las aglomeraciones urbanas."

Antonio Machado,
Juan de Mairena 1936

«¡Por favor, salvémoslos al menos a ellos, que se nos ahorren esos martirios estéticos! Después de todo, son juegos inútiles para gran parte de la población, que ya tiene otros entretenimientos. Y cuando no hay razones de utilidad por medio, florece la generosidad budista con las bestias. Como asevera razonablemente Ruth Harrison, "la crueldad sólo es reconocida cuando el beneficio cesa" (*Animal Machines*).»

Fernando Savater,
Tauroética

En una sociedad que ha visto nacer, según J. Antonio Marina, "un nuevo sentimiento ecologista", es muy difícil que un espectáculo —no me atrevo a llamarlo "fiesta", por corrección política— que rinde culto a la muerte cruenta de un animal, ensalzando su valor artístico, goce de la aceptación colectiva por muy enraizado que hubiera estado.

En una cultura netamente urbana, desarraigada de la relación ecológica con lo natural —desde la matanza del cerdo hasta cortarle el pescuezo a la gallina o apiolar un conejo: "Según la mayoría de los habitantes de los países desarrollados se han ido alejando de la simbiosis campesina con los animales, ha ido creciendo la idealización de éstos y la compasión por su suerte" (Savater, 2011: 45)—, y distanciada de la Naturaleza hasta el extremo de invisibilizar la muerte —desde las estabulaciones del ganado o su cría en granjas o viveros a los mataderos industriales por descarga eléctrica; por no hablar de geriátricos, cuidados paliativos o tanatorios, que escamotean el obvio paso definitivo—, la exaltación de cualquier acción excepcional en el contacto con otras especies animales dentro de la relación natural y equilibrada en que se asentaba el contacto cotidiano con ellas —desde modelos de referencia en la conducta sexual a las fábulas, por ejemplo— se ha desprestigiado radicalmente hasta convertirse más en agravante que en atenuante.

Y ahí están la destreza y astucia de la caza y la pesca —limitada por el autocontrol de la veda, frente al furtivismo—, o la perseverancia y habilidad en la domesticación de animales y/o la doma de fieras —por activa en el "mayor espectáculo del mundo" del circo; por pasiva, en el zoológico: "Va siendo cada vez más raro frecuentar zoológicos, acuarios y circos (que decaen víctimas de la crítica compasiva de los ecologistas)" (Savater, 2011: 46)— y, finalmente, y como la punta del iceberg de esta pirámide, el arte de enfrentarse a un toro y con técnica y valor vencerlo a lo largo de las tres suertes.

Oculta, pues, para la inmensa mayoría de la población biempensante la enorme masa —de la sangre— del contacto directo con la Naturaleza en el paso de la vida rural a la urbana —de la integración del Hombre en el medio natural a la invención romántica del paisaje—, no es extraño que la estilización de esa punta del iceberg del sangriento toreo mortal resulte un rito de *crueldad intolerable* y —más allá de su carácter sagrado como ceremonia popular en otro tiempo—, un acto de *tortura sádica*, para un público laico, y absolutamente descontextualizado de la cultura —

A SANGRE FRÍA

(Ensayo de crítica taurina de salón sobre «Toros», para el diestro G. M. de Jovellanos)

agri*cultura*— que yace en su origen y hacía de él un hecho extraordinario en la rutina de la muerte ordinaria de los otros seres vivos —y, a escala humana, algo parecido respecto de la violencia entre humanos en el boxeo y la lucha libre—; la sacralización inadmisible por parte de los en*tendidos* de un ensañamiento sado… —masoquista, si se quiere— y gratuito, convertido en una pieza de museo *provinciano* de los horrores, en resto e(t)nológico, antropológico o arqueológico —*ilógico*, en una palabra—, cuyas *faenas* debieran acabar reducidas a objeto de estudio.

En tales circunstancias, lo realmente asombroso no es, pues, el rechazo orquestado por unas *almas bellas*, sino el hecho de que, a finales del siglo XVIIII —aunque existían ya precedentes por arte y parte, *obra y gracia*, de la jerarquía eclesiástica—, el reformista G. M. de Jovellanos *cogiera el toreo por los cuernos* y se planteara en *inmensa minoría* —*siempre*—, con el aval del despotismo ilustrado —*¿políticamente correcto?*—, una argumentación contra tal celebración y a favor de la abolición de las corridas de toros.

ARGUMENTO *VS.* ARGUMENTACIÓN

"Anda el rey en esto en derredor callado,
paresce que es un toro que anda garrochado."

Pero López de Ayala,
Rimado de Palacio

"De diez cabezas, nueve embisten y una piensa.
Nunca extrañéis que un bruto se descuerne por
la idea."

Antonio Machado,
Proverbios y cantares

"Los toros son el acontecimiento que más ha
educado social, e incluso políticamente,
al pueblo español".

Enrique Tierno Galván

"Dentro de unos años, a lo mejor, no hay ni
aficionados a los toros, ni siquiera toros.
¿Estás seguro de que las generaciones venideras
tendrán en alguna estima el valor de los toreros?
¿Quién te dice que algún día no han de ser
abolidas las corridas de toros y desdeñada la
memoria de sus héroes?
Precisamente, los gobiernos socialistas…"
Eso sí es verdad. Puede ocurrir que los
socialistas, cuando gobiernen…"
Naturalmente, hombre! ¡Pues imagínate que ha
ocurrido ya! No torees más. No vayas esta tarde
a la plaza. ¡Ponte enfermo! ¡Si casi lo estás ya!"

Manuel Chaves Nogales,
Juan Belmonte, matador de toros

Repasemos de forma sumaria los contenidos de semejante exposición-argumentación.

Con arreglo al propósito de su "Introducción" —"descubrir el origen de las diversiones públicas en España y su progreso hasta nuestros días"—, Jovellanos traza, no exento de valoración negativa e incluso de repugnancia —como se verá en el posterior comentario semántico—, un sucinto anecdotario de la evolución de las corridas de toros desde la Edad Media a la "proscripción" de Carlos III para, en virtud de su segundo propósito —"indicar el influjo que ellas pueden tener en el bien general y los medios que me parecen más convenientes para conducirlas a tan saludable fin" (Jovellanos,1955: 30)—, y a renglón seguido, justificar el interdicto real, haciendo de la escasa tradición de la "lucha de toros" en territorio español —desautorizada, "por tanto", su condición de "diversión nacional"[3], que tolera, mediante el conector "Pero"—, siempre y cuando no se encarne en ella el espíritu nacional —"Sin embargo"—,"argumento" (p. 117) inocuo y menor que regala al *aficionado*, mero *engaño* en el toma y daca dialéctico —y dialectal—, que le permita negar el mayor y más inicuo —"Y"—: que dicha prohibición pudiera acarrear un per-

3. "Aunque menos multitudinaria, también la tortura de osos, toros, perros, gallos y otros animales tenía su público soez y apasionado. […] De todos modos […], la crueldad no era ni es una originalidad étnica o racial de los españoles, sino una característica común a la Europa preilustrada" (Mosterín, 2010: 61-62).

A SANGRE FRÍA

(Ensayo de crítica taurina de salón sobre «Toros», para el diestro G. M. de Jovellanos)

juicio político al país —"riesgo de que la nación sufra alguna pérdida real, ni en el orden moral, ni en el civil" (p. 117)—, para acabar reafirmándose en la prohibición —"Es, pues, claro"— y, aún más, solicitar al rey la abolición de cualquiera excepción.

Suerte suprema de la argumentación, que a *la hora de la verdad*, tras brindarle a *Su Alteza* Carlos III *la faena*, haber *parado* acon*templar*—con su envite historiográfico— la embestida y *mandado* —como manda un *aviso* real— en los dos primeros tercios, el maestro asturiano sale *al encuentro* del toro del toreo, *citándolo* en el terreno taurino y con la *muletilla* del "riesgo"—desautorizando cualquier atisbo de esencialismo español en ese terreno y en el pasado, aunque, *a toro pasado*, haya ligado el *lance* con una *larga cambiada* que *burla* un *derrote* de perra gorda—; *carga la suerte* en el progreso político que pueda venir de tal interdicto y entra a matar *en corto y por derecho*… y, asestándole la estocada en un volapié —a pies *puntillas*—, con el beneplácito de la real "justicia" de la *autoridad competente* —manifiestamente mejorable—, *rematala suerte de esa buena faena* hecha a *la afición* con la *puntilla* de la abolición total, dejándola para el arrastre.

(Pues, no en balde, la argumentación es el argumento de una narración protagonizada por ideas en la que una tesis, asistida por la cuadrilla de subalternos del raciocinio —en este caso, de los cuadrilleros de la Santa Hermandad y alguacilillos de un *argumento de autoridad* real—, cogiendo el toro por los cuernos, *despacha* a la antítesis de la Razón.)

[TRAJE] EN EL PATIO DE (LAS) LUCES [TENDIDO] AL SOL O *ET* EN LOS TOROS, ETC...

> "Humanidad. Translaticiamente vale Benignidad, *manſedumbre*, caricia y apacibilidad.[…]"
> "Humanidad. Se llama la erudición y buenas letras: como es la *hiſtoria*, la poesía y otras."
>
> RAE,
> *Diccionario de Autoridades*

> «Como define el catedrático de Historia del Arte Antonio Bonet Correa, "la plaza de toros, fruto de la Ilustración, tiene la geometría más adecuada y perfecta para su uso y función".»
>
> Andrés Amorós,
> *Lenguaje taurino y sociedad*

Y es que, en el invocado concepto de *humanidad*—en la acepción en que lo recoge en el mismo s. XVIII el *Diccionario de Autoridades* (RAE, 1984:189)— parece estribar el duelo *de poder a poder* entre taurinos y antitaurinos, como lo han puesto de manifiesto el —*mono*—*sabio* Fernando Savater y el, no menos resabiado, *mansote* Jesús Mosterín.

Y así, frente a la *Tauroética* (2011) del *especismo*[4] del donostiarra, para quien el ser humano, especie única por su capacidad ética de decisión[5] que se ha servido siempre de otras especies, aun a costa de su dolor —si bien evitarlo es una forma de educarse en su "humanidad"[6]—, se rehumaniza en la lidia frente al toro en una catarsis

4. "Savater ha seguido defendiendo la tauromaquia desde la ideología del *especismo* (sólo nuestra especie es moralmente relevante;[…]), apoyada en su caso en la visión kantiana de un mundo puramente espiritual de seres racionales tajantemente separados del mundo natural" (Mosterín, 2010: 50).

5. "O sea la ética no proviene de nuestras similitudes evolutivas con otros seres vivientes, sino de la capacidad única y específica de distanciarnos reflexivamente de la finalidad natural inmediata y poder afirmarla o rechazarla" (Savater, 2011: 23).

6. "Quien se complace en el sufrimiento de los animales no viola una obligación moral con ellos, que no existe, sino que renuncia a su propio perfeccionamiento moral y se predispone a ejercer malevolencia contra sus semejantes, con quien sí que tiene deberes éticos" (Savater, 2011: 34).

artistizada[7] frente a la muerte, la tesis *A favor de los toros* (2010) —y nunca se ha *engañado* mejor con la verdad que con este título— del animalista bilbaíno, se basa en el mínimo común denominador del *sufrimiento*[8] de los animales[9] —'seres animados'— para negarle al ser humano el poder de hacer *sufrir* a herbívoros pacíficos[10], con *tortura*[11], sin respeto a sus *derechos*, lo que, en contrarréplica de Savater, *humaniza* a los toros —sentir *dolor* no es tener conciencia del *sufrimiento*[12]; el toro *bravo* es producto de la ingeniería genética[13]; la *crueldad* no persigue obtener su confesión conservando la vida del reo; sin deber no hay derecho[14];... —, a la par que *deshumaniza* al hombre, prohibiéndole ¿por ser especie especial? la capacidad de dañar a otras especies en la gran depredación de la Naturaleza.

EL GIJONÉS, CABEZA DE CARTEL Y DIRECTOR DE LIDIA

Sin embargo, el humanismo de la Razón de Jovellanos —¿kantiano, por cuanto que es previo a tesis utilitaristas o naturistas?— dista mucho del racionalismo actual y su estilo neoclásico adolece de un elitismo filantrópico característico del despotismo ilustrado.

En efecto, y más allá de la leyenda que atribuía al Cid Campeador —*¿Capeador?*, *¿El Cid*, protomatador de toros?— haber sido "el primero que alanceó los toros a caballo"[15] —"por bizarría"—, Jovellanos cifra como precursora del abolicionismo de las Luces a Isabel la Católica[16], en cuyo reinado "la renovación de los estudios iba introduciendo más luz en las ideas y más humanidad

---

7. "Esa realidad que se muestra es la realidad de la muerte, cuya anticipación ciertísima constituye el elemento clave que funda nuestra conciencia humana.[…]. Para los mortales, la realidad de la muerte tiene una doble manifestación: como *riesgo* permanente y como *destino* final.[…]: en el caso de los toreros, como riesgo que se esquiva y con el que se juega en un perpetuo estilizamiento que se sobrepone al miedo de lo que conocemos demasiado bien; y en el caso del toro como destino que finalmente se cumple, porque el animal muere en nuestro lugar esa muerte que él desconoce y nosotros vemos aplazada gracias al arte" (Savater, 2011:67). Para mayor abundamiento, *vid.* "Conclusión taurina" (2011: 50-56).

Aunque, sin embargo, "como señalaba Antonio Machado por boca de su alias Juan de Mairena, el arte es representación, ficción, y por eso el toreo no es arte" (Mosterín 2010: 66).

8. «La perspectiva moral más decididamente preocupada por el bienestar de los animales es sin duda el utilitarismo. Jeremy Bentham, padre intelectual de esta doctrina, argumentó a favor de lo que luego se llamó "liberación animal" dentro de la polémica en pro de la abolición de la esclavitud humana. […] Es decir, se estableció una continuidad esencial entre los animales irracionales y los racionales, de tal modo que lo importante dejó de ser la capacidad de elegir que distingue a los segundos de los primeros y pasó a ocupar su lugar la gradación en la conciencia del dolor y el interés de rehuirlo […] Con más o menos sofisticaciones aportadas por Peter Singer, Ted Honderich, Jesús Mosterín y otros, en ello seguimos» (Savater, 2011: 36 y 37).

9. Los toros no son minerales sino animales, es decir, seres vivos con ánima o alma" (Mosterín, 2010:11). "La corteza cerebral es distinta y más pequeña en los otros mamíferos; por eso no hacen matemáticas ni música ni tienen un lenguaje recursivo como nosotros. Pero el placer y el dolor, los celos, la ambición, el miedo, la alegría y la frustración son emociones que compartimos con los demás mamíferos" (2010: 12).

10. "Los artiodácticos son un orden de mamíferos que se especializó en la huida. […] El toro es un rumiante típico que solo desea que lo dejen pastar y rumiar en paz. […] Acorralados por un predador, los toros se defienden antes a coces que a cornadas" (Mosterín, 2010:12, 14 y 15).

11. "La corrida de toros es el espectáculo público de la tortura sangrienta, cruel y prolongada de un mamífero superior capaz —como nosotros— de sentir dolor, aunque sea incapaz de entender las matemáticas" (Mosterín, 2010:37). "Los pocos intelectuales ilustrados que hubo, como Gaspar Melchor de Jovellanos, propugnaron la prohibición de los crueles festejos con toros, y los reyes algo ilustrados que tuvimos los prohibieron: Carlos III en 1771 y Carlos IV en 1805" (Mosterín, 2010: 31), decenios antes del impulso que les diera "Fernando VII, [que] restableció la censura y la Inquisición, instauró escuelas taurinas y fomentó la tauromaquia como un medio para embrutecer al populacho" (Mosterín, 2010: 35).

12. La confusión entre *dolor* y *sufrimiento* —o conciencia del dolor— la pone de manifiesto Mosterín cuando justifica el rechazo de las "excusas analfabetas —como que el toro no sufre—" con la pregunta retórica de Jorge Wagensberg en el Parlamento de Cataluña: "¿Cree usted que esto no duele?" (p. 79); "De hecho, todos los centros del dolor y los mecanismos y puertas neuronales de transmisión del dolor, incluidos los neurotransmisores involucrados, son prácticamente idénticos en todos los mamíferos" (96).

13. "El llamado toro bravo no constituye una especie, ni siquiera una subespecie: pertenece a la misma subespecie que el resto de los toros, bueyes y vacas, aunque conserva un aspecto relativamente próximo al toro original, pues no ha sido sometido a los extremos de la selección artificial que han sufrido algunas variedades de vacas. […] así también todos los vacunos actuales descienden de los uros salvajes y son uros domesticados" (Mosterín, 2010: 16 y 15).

14. "O sea, porque viven como nosotros pero no son como nosotros: carecen de derechos porque tampoco tienen deberes" (Savater, 2011: 48, n.6). Mosterín trata de desmontar la "correlación semántica" entre *derechos y obligaciones*, por analogía con la de *padres e hijos*, incurriendo, a mi opinión, en confusión entre antonimia complementaria ("derechos y deberes") y antonimia recíproca ("padres e hijos") (p. 86).

15. Fernández de Moratín, 2008:753.

16. «[…] la misma reina doña Isabel, no obstante no gustar de ella, no se atrevía a prohibirla […] "porque esto no era para mí a solas"» (Fernández de Moratín, 2008:754).

A SANGRE FRÍA

(Ensayo de crítica taurina de salón sobre «Toros», para el diestro G. M. de Jovellanos)

en las costumbres" (p. 114) —si bien, burlada "la piadosa" y "buena señora" (pp.114-115) por sus cortesanos, en cuanto a "desterrar tan arriesgada diversión", con el engaño de que "envainadas las astas de los toros […] para que […] se templase el golpe", "no podría resultar herida penetrante" (p. 115), lo que resalta, de paso, un humanitario oportunismo filantrópico—, para culminar, destinado el "producto de las plaza[17] sconstruídas al propósito" a la beneficencia —"la conservación de algunos establecimientos civiles y piadosos"(p. 115)—, y luego de "alguna censura eclesiástica"[18], en "el celo ilustrado del piadoso" Carlos III y su prohibición —menor "de aquella con que la razón y humanidad se reunieron para condenar [la diversión]", en un sentido más antropocéntrico (o etnocéntrico), que el anacrónico animalista, y "con tanto consuelo de los buenos espíritus como sentimiento de los que juzgan de las cosas por meras apariencias"(p. 116)—, refutando las embestidas taurinas de quienes *entran al trapocreciéndose en el castigo* —"Pero el clamor de sus censores, lejos de templar, irritó la afición de sus aficionados" (p. 116)—, *a toro pasado*, por ser *descabelladas* —"como un argumento de valor y bizarría española, es un absurdo"; y como "riesgo de que la nación sufra alguna pérdida real, ni en el orden moral, ni el civil, es ciertamente una ilusión, un delirio de la preocupación"(p. 117)—, lo que prueba lo justiciero de la abolición y cuyo "saludable designio" (p. 117) —para la salud de los *toreadores*, [que] "familiarizados con sus riesgos"(p. 117), "poniéndose a gran peligro con ellos" (p. 114), "al cabo perecen o salen estropeados [de este oficio]" (p. 117)— ha de serle finalmente —"cuando acabe de perfeccionar[lo], aboliendo las excepciones que aún se toleran"— "muy acreedor a la estimación y a los elogio de los buenos y sensatos patricios" (p. 117).

ACOSO EN EL COSO O MAS *CORNÁS* DA EL... *PARO*

"El diestro sería en tal caso el avanzado, el chamán, el emisario, que desciende a la arena para poner a prueba el canon, con riesgo de su cuerpo, y reintegrarlo salvado y restablecido una vez más al público."

Rafael Sánchez Ferlosio,
Las semanas del jardín

"Tengo la creencia de que si a todos los toreros, aun a los más valientes, se les presentase en el momento de hacer el paseíllo alguien que pudiera garantizarles el dinero necesario para vivir aunque no fuese más que un duro diario para toda la vida, no habría quien saliese al ruedo. Al menos, no habría toreros profesionales. Quizá hubiera, sí, toreros de ocasión. El hombre que en un momento dado se juega la vida por hacer una gallardía, no habría de faltar. Pero el torero profesional, ése que va a la plaza habitualmente, […], ése no existiría."

Manuel Chaves Nogales,
Juan Belmonte, matador de toros

"Arte capaz de recibir todavía mayor perfección si mereciese más aprecio o si no requiriese una especie de valor y sangre fría que rara vez se combinan con el bajo interés."

Gaspar Melchor de Jovellanos,
Memoria

«Pero no he visto ningún tipo como aquel aficionado asturiano, que en una corrida de Gijón me gritaba: "¡Más cerca!", cuando yo estaba toreando a dos dedos de los pitones. [….]

17. "[…] hasta el reinado de Juan II, en que […] formaron nueva época, pues entonces llegó a su punto la galantería caballeresca y todos los ejercicios de bizarría [o sea, "el arte de la jineta", como consta de Jorge Manrique]". Entonces se cree que se empezaron a componer las plazas […], habiendo arrendatarios para ello, que sin duda serían judíos" (Fernández de Moratín, 2008:753).

18. Desde la bula *Salute Gregis* (1567), de Pío V, prohibiendo las corridas bajo pena de excomunión, a la *Exponisnobis* (1575), de Gregorio XIII, levantando la prohibición anterior, a ruegos de Felipe II, manteniendo la prohibición sobre los clérigos —lo que motivó, a su vez, el breve de Sixto V (1586)—, en "dar y tomar entre los varios papas de los años 1567 a 1596 y el pueblo español [Cossío]" (Cambria, 1974:14-15). Y en cualquier caso, más por la "competencia desleal" que representaba el pagano sacrifico ritual de los toros para la pasión y muerte de Cristo, fundamento de la ortodoxia, que por franciscanismo.

A SANGRE FRÍA

(Ensayo de crítica taurina de salón sobre «Toros», para el diestro G. M. de Jovellanos)

—No, no; si yo no pedía que torease usted más cerca del toro, sino que se acercase más al tendido donde yo estaba, porque quería verlo bien.»

Manuel Chaves Nogales,
Juan Belmonte, matador de toros

Y es que, so capa de humanización de las costumbres, en "Toros" asoma un prejuicio elitista y aristocrático que percibe en la mercantilización del toreo un envilecimiento del pueblo, como lo pone en evidencia el hecho de que a esa última palabra del artículo —"patricios"— corresponda en el primer párrafo de "Toros" el menosprecio estamental de la plebe[19] —"que ya entonces [según se lee en aquellas "leyes de Partida"] se ejercitaba este arte por personas ***viles***, pues coloca [y lo hace otra ley] entre los ***infames*** a los que lidian con fieras bravas ***por dinero***" (p.113)—, para cebarse, después, por oposición con "el entretenimiento ***voluntario*** y ***gratuito*** de la nobleza", en "el ***interés***" *crematístico* de "una profesión ***lucrativa***" (p. 115)—, la "de una docena de hombres, criados desde su niñez en este oficio" (p. 117)—, de un "Arte [un brindis al sol] capaz de recibir todavía mayor perfección si mereciese más aprecio o si no requiriese una especie de valor y sangre fría [un bombón envenenado] que rara vez se combinarán con el ***bajo interés***" (p. 115) —donde *apunta maneras, el de Gijón*, de exigente crítico taurino de neta filiación *torerista* por las fechas en que acababa de aparecer la más pionera *revista de toros*[20]—.

VALER Y VALOR... O VALOR Y PRECIO... Y *AL TORO*

"Cuando un *ome* lidiase [….] con bestia brava por probar su *fuerça*, no sería *enfamado* por ende, antes ganaría prez de *ome* valiente e *esforçado*."

Alfonso X el Sabio,
Cantigas

"El torero que empieza debe tener tres cosas: *valor, valor y valor*."

Frascuelo

"Se suele decir que el buen torero ha de reunir tres cualidades: técnica, valor y arte."

Marcial Lalanda

"El torero tiene siempre miedo, y ya sea vencido por el miedo que tiene, y que debe tener para vencerlo, o que se haga dueño de ese miedo, que el miedo no le venza y se adueñe de él, su miedo es el que le da conciencia viva de su arte y de su responsabilidad propia."

José Bergamín,
La música callada del toreo

"El predominio total de la composición de figuras —con la concomitante degradación del valor y las facultades a la condición de medios—, como esencia y sentido de la cosa, es, pues, lo que define la moderna tauromaquia."

Rafael Sánchez Ferlosio,
Las semanas del jardín

«¡Sólo faltaba que pudiésemos llamar "obra de arte" al urinario de Duchamp o a cualquier guiso deconstruido de Ferrán Adriá y nos prohibieran en nombre del buen gusto dar el mismo calificativo encomiástico a una faena de Curro Romero!»

Fernando Savater,
Tauroética

En efecto, en esa profesionalización—toreo de "sota, caballo, rey"— donde el *caballopasa los trastos de matar* a la *sota de espadas* ante la mirada esquiva del *rey* —"porque, como el señor Felipe V no gustó de estas funciones, lo fue olvi-

19. "En general, el toreo de a pie (origen de la actual corrida) se consideraba grosero, ruin e impropio de un caballero" (Mosterín, 2010: 33).

20. «Sin embargo, la "revista de toros" en periódico aparece el jueves 20 de junio de 1793, en el popular e indispensable Diario de Madrid, con la que se inicia la publicación periódica de reseñas críticas de las corridas de toros que se celebran en Madrid» (Forneas, 1998: 23).

dando la nobleza"[21]— es en la que ve Jovellanos la degradación de "la lucha de toros", "sacándola de la *esfera* de un entretenimiento voluntario y gratuito" (p. 115), como un extraterrestre en *el planeta de los toros* que los mirara *desde la barrera*, puesto que al ponerse "este arte" (pp.113 y 115), "profesión" (p. 115) u "oficio" (p. 117) —que de las tres maneras de forma sinonímica se denomina en la *Memoria*— al servicio del vil metal y moverse sus *maestros* —"así a pie como a caballo" (p.114), desde la Edad Media, tanto *espadas de oro y subalternos de plata* como los picadores y rejoneadores— por afán de lucro; "hombres arrojados", "adoctrinados por la experiencia" (p. 115), "redujeron por fin a este arte los ***arrojos del valor*** —["y ***sangre fría***"]— y los ***ardides de la destreza***" (p. 115) —"***arrojo*** *y* ***destreza***" y "***valor*** *y* ***bizarría***" (p. 117)—, vale decir «el valor (o lo que en tiempos de las Partidas se llamaba "esfuerzo") y las facultades (o lo que en esos mismos tiempos se llamaba "valentía")» —como explica Sánchez Ferlosio (2003: 184, n.) en magistral disección *a sangre fría* del toreo como "acontecimiento único de exhibición no ficticia" (p. 137)—, devaluando en fin con *faenas de aliño*, y "descomponiendo *la figura*", un "Arte capaz de recibir todavía mayor perfección si mereciese más aprecio" (p. 117) —¿y encumbrar, entonces sí, "valor y bizarría" a quintaesencia de los *valores* de la España profunda?

A/SENTANDO *CÁTEDRA*... EN ALMOHADILLAS

> "Así corrió la ***suerte*** de este espectáculo, [….], sin que los mayores ***aplausos*** bastasen a librarle de alguna censura [….] Pero el clamor de sus censores, lejos de ***templar***, irritó la afición de sus apasionados, y parecía empeñarlos más y más en sostenerle [las negritas son nuestras]"
>
> Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria*

> "El público de toros [….] se figura estar con respecto al actor en una relación de superioridad y magisterio. Con frecuencia se lee en los periódicos este vocablo: *la cátedra*. ¿Qué es *la cátedra*?
> *La cátedra* es… el público de aficionados."
>
> Ramón Pérez de Ayala

> "El toro es hoy un ser tan cultivado, tan culto en la especialidad a que le consagra el Destino, como un profesor de Filosofía en la suya, y se diferencia tanto de la originaria bestia de las marismas del Guadalquivir o de la desaparecida Atlántida como el torero se diferencia del hombre que salía desnudo e inerme a cazar a la fiera para comérsela."
>
> Manuel Chaves Nogales, *Juan Belmonte, matador de toros*

Y, en el paseíllo de esa terna que conforman el minoritario espectador abolicionista —¡a paseo!—, y el torero ganapán, está por ver la ida a —la corrida de— los toros de esa mayoría de *aficionados cabales*, el —a decir del tercero en discordia, nada— *respetable* público en*tendido* —entendido 7— del *cotarro*, la *cátedra* —no confundir con la de las *Facultades* de Andrés Amorós— contra la que Jovellanos, desde los terrenos del toro, esgrime su *argumentario* con estilo y/o estilete de doble filo, atribuyéndole con destreza el campo semántico de la bravura —"*fieras* bravas" (p. 113)—, pasando de esa *dehesa* —o campo léxico— a los *cerrados* de la irracionalidad de la afición —"faciendo golpes de espada tales, que todos eran ***maravillados***" (p. 114); "sugirió un arbitrio […] para aplacar su ***disgusto***; "El medio fue ***aplaudido*** y ***abrazado***" o "tan ***arriesgada*** diversión, volvieron a ***disfrutar***la" (p. 115); "***celebrado*** según su aparato, y también según el ***gus-***

21. Fernández de Moratín, 2008:756. "[Los nobles] desertaron como clase social del papel protagonista que habían desempeñado en los ruedos desde hacía cinco siglos. […] y [que] en el último cuarto de siglo adquirirá plena importancia como instauración [d]el toreo a pie [el moderno] […]: ahora las reglas a la gineta y a la equitación son sustituidas por las modernas *Tauromaquias* de Pepe Hillo (1796) […]. La nueva concepción de la lidia trae consigo un desplazamiento del toreo del Norte por el andaluz, que basa su preeminencia en la suerte de matar al toro. […] pero [la nobleza] se cobija en la crianza de reses bravas, teniendo una importancia capital […] en la formación de las ganaderías" (Zaldívar, 1990: 25-26).

to y ***genio*** […] sin que ***los mayores aplausos***"; "***irritó*** la ***afición*** de sus ***apasionados***"; y "como ***sentimiento*** de los que juzgan de las cosas por ***meras apariencias***" (p. 116); "y ***celebrado*** con ***grande aplauso***"; "¿quién podrá negar esa ***gloria*** a los españoles que la ***apetezcan***?" (p. 117)—, para proyectar sobre él la divisa de la crueldad —"mirada por algunos como diversión ***sangrienta*** y ***bárbara***"; o "pondera el ***horror***" (p. 114); "tan ***feroz*** espectáculo" (p. 115); "con toda su ***fiereza***" (p. 115)[22]—, con los que cerrará el círculo —dando *vuelta al redondel* del revés, y poniéndolo de vuelta y media— de una neta antonimia complementaria: Razón y humanidad *versus* irracionalidad y crueldad.

Y, aunque incluso un ilustre taurino como Nicolás Fernández de Mosterín —perdón, *Moratín*— encomia el trueque de la antigua crueldad de desjarretar al toro a *vil precio* —"Hoy esto es insufrible" y "prueba evidente de que no había mayor destreza"[23]— por la destreza de torearlo —"Pero hoy ha llegado a tanto la delicadeza que parece que se va a hacer una sangría a una dama y no a matar de una estocada a fiera tan espantosa"[24]—, *templando* con atenuante —"Y aunque algunos reclaman contra esta función llamándola barbaridad", «nuestra difunta reina Amalia al verla sentenció "que no era barbaridad como la habían informado, sino diversión donde brilla el valor y la destreza"»[25]— , es en Jovellanos donde cuajará la antítesis entre esas Luces "de la culta Europa" (p.117) y aquellas sombras del tragaluz oscurantista de la "diversión nacional" vista a contraluz; disyuntiva excluyente, en definitiva, entre la civilización del bien público y la barbarie del *riesgo*, puesto que "sostener que en la proscripción de estas fiestas [de una docena de hombres, familiarizados con sus ***riesgos***], que por otra parte puede producir grandes ***bienes*** políticos, hay el ***riesgo*** de que la nación sufra alguna ***pérdida*** real, ni el orden moral ni en el civil, es ciertamente una ilusión, un delirio de la preocupación" (p. 117).

CON PERMISO DE LA PRESIDENCIA O MUCHA MANO IZQUIERDA

"Nunca he sabido si era excesiva mi sensibilidad para mi inteligencia o mi inteligencia para mi sensibilidad. He retraído siempre, no sé a cuál, tal vez a ambas, o una u otra, o fue la tercera la que se retrajo."

Fernando Pessoa,
Libro del desasosiego

«Las corridas de toros no me interesan y, por lo mismo, no estoy, desde luego, "a favor", pero tampoco beligerantemente "en contra".»

José Luis Aranguren

"Desde los famosos encierros de San Fermín, en Pamplona, hasta los desconocidos de los pueblos más mugrientos, todos tienen en común el estar bañados en alcohol, principal causa de los resbalones y muertes humanas que en ellos se producen."

Jesús Mosterín,
A favor de los toros

"No es obligación de los taurinos argumentar a favor de ellas [las corridas] sino de los abolicionistas convencernos de que deben ser suprimidas".

Fernando Savater,
Tauroética

22. "La ferocidad de los toros que cría España en sus abundantes dehesas y salitrosos pastos, junto con el valor de los españoles, son dos cosas tan notorias desde la más remota antigüedad que el que las quiera negar acreditará su envidia o su ignorancia […]" (Fernández de Moratín, 2008: 752).

23. Fernández de Moratín, 2008: 756.

24. Fernández de Moratín, 2008: 758.

25. Fernández de Moratín, 2008: 758.

A SANGRE FRÍA

(Ensayo de crítica taurina de salón sobre «Toros», para el diestro G. M. de Jovellanos)

Y emulando al maestro Jovellanos, que *juega al toro* atribuyendo al diestro las artes del astado, un servidor, zurdo contrariado —y más que a favor de los toros, en contra de los antitaurinos—, ha venido atribuyendo, desde la tronera de este burladero, dicha jerga taurina a la faena argumentativa que *el de Gijón* hace a la afición en corrida goyesca.[26]

Pues, si bien el corazón no me permite disfrutar con el *castigo*[27]—"*bos* populi"[28] para el castizo— infligido al toro —que, por lo demás, no ha cometido delito alguno (como sostiene Mosterín) que no sea la culpa hereditaria de su *encaste* (lo que parece pasar por alto el filósofo[29])—, la cabeza no me permite ver —*descompuesta la figura*, no por *los clarines del miedo*, sino por los de *los medios*—, en el citado argumentario antitaurino, y *a sangre fría*, razón suficiente y necesaria para su prohibición y abolición definitivas.

¡PUERTA!

"Nunca he resistido una corrida, pero resisto menos aún una conversación sobre toros. Me explico que haya quien goce con las emociones de una corrida de toros y busque en la plaza un drama vivo, sin engañifas; pero lo que no me explico es que haya quien se pase días y días comentando una suerte de toreo o los méritos de tal matador comparados con los de tal otro."

Miguel de Unamuno

"A mí me invitaron a ir [a una novillada en Cestona], y fui; pero como no me gustan los toros ni en grande ni en pequeño, me puse en un rincón, al lado de una pared, desde donde no se veía nada de la fiesta, a filosofar y a contemplar a la gente."

Pío Baroja

"¿Se reduce la vida nacional al pleito de vanidad entablado, desde hace larga fecha, entre políticos y periodistas, a las cogidas de los toreros, a los crímenes…?"

Ramiro de Maeztu

"Recorrí en agosto las plazas de San Sebastián, Vitoria […] y Bilbao, donde, después de torear tres corridas seguidas, caí enfermo."

Manuel Chaves Nogales,
Juan Belmonte, matador de toros

---

26. Los grabados de la *Tauromaquia* de Goya, que ilustran la obra de Nicolás Fernández de Moratín, padre Leandro, amigo de Jovellanos, siguen provocando división de opiniones según el punto de vista sobre la fiesta, y así, mientras Javier Villán, en su relato "Memoria sin huellas", afirma que "*La Tauromaquia* goyesca es una ideología, la de los abismos del alma humana, de cuyo fondo emerge una siniestra luz de liberación" (2010: 97), Mosterín sostiene que "Goya se fue acercando a las posiciones de los ilustrados, como Jovellanos, partidarios de la abolición de los espectáculos taurinos" (2010: 80). Véase, al respecto, Figs. 1 —a propósito de la cual y del toreo navarro, se extiende Fernández de Moratín: "Fue insigne el famoso Melchor, y el célebre Martincho con su cuadrilla de navarros, de los cuales ha habido grandes banderilleros y capeadores, como lo fue sin igual el diestrísimo Licenciado de Falces" (2008: 757)— y 2.

27. «En el primer tercio o tercio de varas […], "el toro será sometido al castigo apropiado". […] Según el *DRAE*, castigo es "la pena que se impone a quien ha cometido un delito o falta". Pero el toro no ha cometido ningún delito o falta, por lo que no se le puede castigar» (Mosterín, 2010: 38-39). "Por esta razón, en el momento de salir se le clava la divisa con el fin de que salga disparado por el dolor"; "Al animal descuartizado por el picador todavía se le clava una serie de arpones (llamados banderillas) en el dorso para que siga sangrando"; " el actual reglamento prevé que sigan empleándose banderillas negras o *de castigo* con arpones todavía más lacerantes" y "Por desgracia, los *matadores* suelen ser unos carniceros patosos que a menudo fallan sus estocadas, teniendo que repetir una y otra vez la introducción del estoque (una espada de un metro) y perforando los pulmones del toro, que se van encharcando de sangre. Si el torero sigue sin acertar, otro matarife le clavará un cuchillo (la puntilla) tantas veces como sea necesario" (Mosterín, 2010: 38, 59 y 41).

28. "El toro, buey o vaca (*Bosprimigeniustaurus*)" (Mosterín, 2010: 18).

29. "Purasangre y toro: ambos han sido concebidos y pacientemente moldeados a través de la selección genética para cumplir con creciente perfección su papel en el éxtasis de emoción que tiene lugar en dos espectáculos sociales, uno en los hipódromos y otro en los ruedos" (Savater, 2011: 89). "Eso es lo que llamamos, en sentido estricto, *cultura*: creación humana, mediante una refinadísima selección, a partir de los datos puramente biológicos" (Amorós, 1990: 27). Y como afirmaba *Juan Belmonte, matador de toros*, "Los toros de lidia son hoy un producto de la civilización, una elaboración industrial estandarizada, como los perfumes Coty o los automóviles Ford. Se fabrica el toro tal y como los públicos lo quieren. Merced a una lenta y penosa labor selectiva, los ganaderos han conseguido satisfacer los gustos del público soltando en los ruedos unos toros que son perfectos instrumentos para la lidia. Creo que en la fabricación del toro se ha llegado ya al Stradivarius" (Chaves Nogales, 2012:338). Y, finalmente, por lo que respecta a nuestro caso, "Las grandes ganaderías destinadas a criar toros bravos para la lidia en las plazas no se forman hasta bien entrado el siglo XVIII" (Forneas, 1998: 51).

A SANGRE FRÍA

(Ensayo de crítica taurina de salón sobre «Toros», para el diestro G. M. de Jovellanos)

"Aparte de la corrida del Montepío, lo más saliente fueron las corridas de la feria de Bilbao y las de San Sebastián. Mi campaña en las plazas del norte tuvo aquel año una gran resonancia y consolidó mi prestigio."

Manuel Chaves Nogales,
Juan Belmonte, matador de toros

"Eso le pasó a Belmonte, y lo cuenta Chaves Nogales en su libro sobre el Pasmo de Triana, señaló en su deber de darles a Dios lo que es de Dios y al César lo que era del César de la Tauromaquia."

Antonio Hernández,
Sangrefría

"La *sangrefría* de los toros de Cuadri"

Javier Villán,
El Mundo, 09/06/1994

A *sangre fría*, tal y como le exige al denostado *tumbatoros* el crítico astur (p. 115) —nos echa un capote el título de la traumática crónica criminal de Truman Capote en el encapotado cielo taurino—, Gaspar Melchor (Baltasar) de Jovellanos, haciendo honores onomásticos a la terna de los Reyes Magos, y en nombre del Rey *majo*, lo *castiga* con el carbón de la *Pragmática Sanción*, solicitando en su *carta* al Rey la abolición absoluta.

[Y si la faena hubiese sido del agrado de la *grada*, prémiese; y, si no, se nos demande. Pitos y palmas, en fin, si la *torapia* hubiese merecido división de opiniones. Puesto que, como es proverbial, *no* todas las mañanas *se tiene una buena tarde*. Pero nobleza obliga, y a propósito de los males de España dirimidos entre vascongados —Unamuno, Baroja y Maeztu—, en el tendido donde sientan *cátedra* el vizcaíno Mosterín y el guipuzcoano Savater, como no hay dos sin tres, "ya sólo faltaba el alavés": al*terna*tivo con ambos.]

Va por ustedes, maestros—y maestras—. ■

Fig. 1. "Temeridad de Martinchoen la plaza de Madrid" (Tauromaquia, 1816), Francisco de Goya

Fig. 2."Muerte de Pepe Hillo" (Tauromaquia, 1816), Francisco de Goya

BIBLIOGRAFÍA

♦ AMORÓS, ANDRÉS (1990): Lenguaje taurino y sociedad, Madrid, Espasa Calpe.

♦ BERGAMÍN, JOSÉ (1982): La música callada del toreo, Madrid, Turner.

♦ CAMBRIA, ROSARIO (1974): Los toros, tema polémico en el ensayo español del siglo XX, Madrid, Gredos.

♦ CHAVES NOGALES, MANUEL (2012): Juan Belmonte, matador de toros, Barcelona, Libros del Asteroide.

♦ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, NICOLÁS (2008): "Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España" (1777), en Los Moratín. Obras Completas I, Madrid, Cátedra, BibliothecaAvrea, pp. 752-758.

♦ FORNEAS FERNÁNDEZ, MARÍA CELIA (1998): La crónica taurina actual, Madrid, Biblioteca Nueva.

♦ HERNÁNDEZ, ANTONIO (2002): Sangrefría, Madrid, Alianza.

♦ JOVELLANOS, MELCHOR GASPAR (1955): "Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España", en Obras escogidas, vol. 1, Madrid, Espasa Calpe.

♦ MOSTERÍN, JESÚS (2010): A favor de los toros, Pamplona, Laetoli.

♦ RAE (1984): Diccionario de Autoridades, t. II, Madrid, Gredos.

♦ SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL (2003): Las semanas del jardín, Barcelona, Destino.

♦ SAVATER, FERNANDO (2011): Tauroética, Madrid, Turpial.

♦ VILLÁN, JAVIER (2010): Los toros furtivos. Relatos de la clandestinidad taurina, Madrid, Calambur.

♦ ZALDÍVAR, RAFAEL (1990): El cartel taurino, Madrid, Espasa Calpe.

A SANGRE FRÍA

(Ensayo de crítica taurina de salón sobre «Toros», para el diestro G. M. de Jovellanos)

NOTAS

I. "Y hoy, a diferencia de otras épocas, tiene lugar en un contexto generalizado de sensibilidad ecológica pro-animalista que ha convertido casi en lugar común lo que antaño fueron considerados remilgos de intelectuales extravagantes, contrarios al sentir popular" (Savater , 2011: 14).

II "Aunque menos multitudinaria, también la tortura de osos, toros, perros, gallos y otros animales tenía su público soez y apasionado. […] De todos modos […], la crueldad no era ni es una originalidad étnica o racial de los españoles, sino una característica común a la Europa preilustrada" (Mosterín, 2010: 61-62).

III "Savater ha seguido defendiendo la tauromaquia desde la ideología del especismo (sólo nuestra especie es moralmente relevante;[…]), apoyada en su caso en la visión kantiana de un mundo puramente espiritual de seres racionales tajantemente separados del mundo natural" (Mosterín, 2010: 50).

IV "O sea la ética no proviene de nuestras similitudes evolutivas con otros seres vivientes, sino de la capacidad única y específica de distanciarnos reflexivamente de la finalidad natural inmediata y poder afirmarla o rechazarla" (Savater, 2011: 23).

V "Quien se complace en el sufrimiento de los animales no viola una obligación moral con ellos, que no existe, sino que renuncia a su propio perfeccionamiento moral y se predispone a ejercer malevolencia contra sus semejantes, con quien sí que tiene deberes éticos"(Savater, 2011: 34).

VI "Esa realidad que se muestra es la realidad de la muerte, cuya anticipación ciertísima constituye el elemento clave que funda nuestra conciencia humana.[…]. Para los mortales, la realidad de la muerte tiene una doble manifestación: como riesgo permanente y como destino final. […]: en el caso de los toreros, como riesgo que se esquiva y con el que se juega en un perpetuo estilizamiento que se sobrepone al miedo de lo que conocemos demasiado bien; y en el caso del toro como destino que finalmente se cumple, porque el animal muere en nuestro lugar esa muerte que él desconoce y nosotros vemos aplazada gracias al arte" (Savater, 2011:67). Para mayor abundamiento, vid. "Conclusión taurina" (2011: 50-56).

Aunque, sin embargo, "como señalaba Antonio Machado por boca de su alias Juan de Mairena, el arte es representación, ficción, y por eso el toreo no es arte" (Mosterín 2010: 66).

VII «La perspectiva moral más decididamente preocupada por el bienestar de los animales es sin duda el utilitarismo. Jeremy Bentham, padre intelectual de esta doctrina, argumentó a favor de lo que luego se llamó "liberación animal" dentro de la polémica en pro de la abolición de la esclavitud humana. […] Es decir, se estableció una continuidad esencial entre los animales irracionales y los racionales, de tal modo que lo importante dejó de ser la capacidad de elegir que distingue a los segundos de los primeros y pasó a ocupar su lugar la gradación en la conciencia del dolor y el interés de rehuirlo […] Con más o menos sofisticaciones aportadas por Peter Singer, Ted Honderich, Jesús Mosterín y otros, en ello seguimos» (Savater, 2011: 36 y 37).

VIII "Los toros no son minerales sino animales, es decir, seres vivos con ánima o alma" (Mosterín, 2010:11). "La corteza cerebral es distinta y más pequeña en los otros mamíferos; por eso no hacen matemáticas ni música ni tienen un lenguaje recursivo como nosotros. Pero el placer y el dolor, los celos, la ambición, el miedo, la alegría y la frustración son emociones que compartimos con los demás mamíferos" (2010: 12).

IX "Los artiodácticos son un orden de mamíferos que se especializó en la huida. […] El toro es un rumiante típico que solo desea que lo dejen pastar y rumiar en paz. […] Acorralados por un predador, los toros se defienden antes a coces que a cornadas" (Mosterín, 2010:12, 14 y 15).

X "La corrida de toros es el espectáculo público de la tortura sangrienta, cruel y prolongada de un mamífero superior capaz —como nosotros— de sentir dolor, aunque sea incapaz de entender las matemáticas" (Mosterín, 2010:37). "Los pocos intelectuales ilustrados que hubo, como Gaspar Melchor de Jovellanos, propugnaron la prohibición de los crueles festejos con toros, y los reyes algo ilustrados que tuvimos los prohibieron: Carlos III en 1771 y Carlos IV en 1805" (Mosterín, 2010: 31), decenios antes del impulso que les diera "Fernando VII, [que] restableció la censura y la Inquisición, instauró escuelas taurinas y fomentó la tauromaquia como un medio para embrutecer al populacho" (Mosterín, 2010: 35).

XI La confusión entre dolor y sufrimiento —o conciencia del dolor— la pone de manifiesto Mosterín cuando justifica el rechazo de las "excusas analfabetas —como que el toro no sufre—" con la pregunta retórica de Jorge Wagensberg en el Parlamento de Cataluña: "¿Cree usted que esto no duele?" (p. 79); "De hecho, todos los centros del dolor y los mecanismos y puertas neuronales de transmisión del dolor, incluidos los neurotransmisores involucrados, son prácticamente idénticos en todos los mamíferos" (96).

XII "El llamado toro bravo no constituye una especie, ni siquiera una subespecie: pertenece a la misma subespecie que el resto de los toros, bueyes y vacas, aunque conserva un aspecto relativamente próximo al toro original, pues no ha sido sometido a los extremos de la selección artificial que han sufrido algunas variedades de vacas. […] así también todos los vacunos actuales descienden de los uros salvajes y son uros domesticados" (Mosterín, 2010: 16 y 15).

XIII "O sea, porque viven como nosotros pero no son como nosotros: carecen de derechos porque tampoco tienen deberes" (Savater, 2011: 48, n.6). Mosterín trata de desmontar la "correlación semántica" entre derechos y obligaciones, por analogía con la de padres e hijos, incurriendo, a mi opinión, en confusión entre antonimia complementaria ("derechos y deberes") y antonimia recíproca ("padres e hijos") (p. 86).

XIV Fernández de Moratín, 2008:753.

XV«[…] la misma reina doña Isabel, no obstante no gustar de ella, no se atrevía a prohibirla […] "porque esto no era para mí a solas"» (Fernández de Moratín, 2008:754).

XVI "[…] hasta el reinado de Juan II, en que […] formaron nueva época, pues entonces llegó a su punto la galantería caballeresca y todos los ejercicios de bizarría [o sea, "el arte de la jineta", como consta de Jorge Manrique]". Entonces se cree que se empezaron a componer las plazas […], habiendo arrendatarios para ello, que sin duda serían judíos" (Fernández de Moratín, 2008:753).

XVII Desde la bula Salute Gregis (1567), de Pío V, prohibiendo las corridas bajo pena de excomunión, a la Exponisnobis ((1575), de Gregorio XIII, levantando la prohibición anterior, a ruegos de Felipe II, manteniendo la prohibición sobre los clérigos —lo que motivó, a su vez, el breve de Sixto V (1586)—, en "dar y tomar entre los varios papas de los años 1567 a 1596 y el pueblo español [Cossío]" (Cambria, 1974:14-15). Y en cualquier caso, más por la "competencia desleal" que representaba el pagano sacrifico ritual de los toros para la pasión y muerte de Cristo, fundamento de la ortodoxia, que por franciscanismo.

XVIII "En general, el toreo de a pie (origen de la actual corrida) se consideraba grosero, ruin e impropio de un caballero" (Mosterín, 2010: 33).

XIX «Sin embargo, la "revista de toros" en periódico aparece el jueves 20 de junio de 1793, en el popular e indispensable Diario de Madrid, con la que se inicia la publicación periódica de reseñas críticas de las corridas de toros que se celebran en Madrid» (Forneas, 1998: 23).

XX Fernández de Moratín, 2008:756. "[Los nobles] desertaron como clase social del papel protagonista que habían desempeñado en los ruedos desde hacía cinco siglos. […] y [que] en el último cuarto de siglo adquirirá plena importancia como instauración [d]el toreo a pie [el moderno] […]: ahora las reglas a la gineta y a la equitación son sustituidas por las modernas Tauromaquias de Pepe Hillo (1796) […]. La nueva concepción de la lidia trae consigo un desplazamiento del toreo del Norte por el andaluz, que basa su preeminencia en la suerte de matar al toro. […] pero [la nobleza] se cobija en la crianza de reses bravas, teniendo una importancia capital […] en la formación de las ganaderías" (Zaldívar, 1990: 25-26).

XXI "La ferocidad de los toros que cría España en sus abundantes dehesas y salitrosos pastos, junto con el valor de los españoles, son dos cosas tan notorias desde la más remota antigüedad que el que las quiera negar acreditará su envidia o su ignorancia […]" (Fernández de Moratín, 2008: 752).

XXII Fernández de Moratín, 2008: 756.

XXIII Fernández de Moratín, 2008: 758.

XXIV Fernández de Moratín, 2008: 758.

XXV Los grabados de la Tauromaquia de Goya, que ilustran la obra de Nicolás Fernández de Moratín, padre Leandro, amigo de Jovellanos, siguen provocando división de opiniones según el punto de vista sobre la fiesta, y así, mientras Javier Villán, en su relato "Memoria sin huellas", afirma que "La Tauromaquia goyesca es una ideología, la de los abismos del alma humana, de cuyo fondo emerge una siniestra luz de liberación" (2010: 97), Mosterín sostiene que "Goya se fue acercando a las posiciones de los ilustrados, como Jovellanos, partidarios de la abolición de los espectáculos taurinos" (2010: 80). Véase, al respecto, Figs. 1 —a propósito de la cual y del toreo navarro, se extiende Fernández de Moratín: "Fue insigne el famoso Melchor, y el célebre Martincho con su cuadrilla de navarros, de los cuales ha habido grandes banderilleros y capeadores, como lo fue sin igual el diestrísimo Licenciado de Falces" (2008: 757)— y 2.

XXVI «En el primer tercio o tercio de varas […], "el toro será sometido al castigo apropiado". […] Según el DRAE, castigo es "la pena que se impone a quien ha cometido un delito o falta". Pero el toro no ha cometido ningún delito o falta, por lo que no se le puede castigar» (Mosterín, 2010: 38-39). "Por esta razón, en el momento de salir se le clava la divisa con el fin de que salga disparado por el dolor"; "Al animal descuartizado por el picador todavía se le clava una serie de arpones (llamados banderillas) en el dorso para que siga sangrando"; " el actual reglamento prevé que sigan empleándose banderillas negras o de castigo con arpones todavía más lacerantes" y "Por desgracia, los matadores suelen ser unos carniceros patosos que a menudo fallan sus estocadas, teniendo que repetir una y otra vez la introducción del estoque (una espada de un metro) y perforando los pulmones del toro, que se van encharcando de sangre. Si el torero sigue sin acertar, otro matarife le clavará un cuchillo (la puntilla) tantas veces como sea necesario" (Mosterín, 2010: 38, 59 y 41).

XXVII "El toro, buey o vaca (Bosprimigeniustaurus)" (Mosterín, 2010: 18).

XXVIII "Purasangre y toro: ambos han sido concebidos y pacientemente moldeados a través de la selección genética para cumplir con creciente perfección su papel en el éxtasis de emoción que tiene lugar en dos espectáculos sociales, uno en los hipódromos y otro en los ruedos" (Savater, 2011: 89). "Eso es lo que llamamos, en sentido estricto, cultura: creación humana, mediante una refinadísima selección, a partir de los datos puramente biológicos" (Amorós, 1990: 27). Y como afirmaba Juan Belmonte, matador de toros, "Los toros de lidia son hoy un producto de la civilización, una elaboración industrial estandarizada, como los perfumes Coty o los automóviles Ford. Se fabrica el toro tal y como los públicos lo quieren. Merced a una lenta y penosa labor selectiva, los ganaderos han conseguido satisfacer los gustos del público soltando en los ruedos unos toros que son perfectos instrumentos para la lidia. Creo que en la fabricación del toro se ha llegado ya al Stradivarius" (Chaves Nogales, 2012:338). Y, finalmente, por lo que respecta a nuestro caso, "Las grandes ganaderías destinadas a criar toros bravos para la lidia en las plazas no se forman hasta bien entrado el siglo XVIII" (Forneas, 1998: 51).

MONOGRÁFICO
CENTENARIOS

REVISTA Cálamo FASPE 65
LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS
FEDERACIÓN ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE ESPAÑOL

El Inca Garcilaso y la construcción de una nación

Estrella Guerra Caminiti
Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN: A partir de lo que el Inca Garcilaso representa como resultado de un encuentro de culturas y del uso que hace de los términos 'patria' y 'nación' en sus *Comentarios reales*, queremos explorar en este trabajo como el personaje y su obra influyeron en la gesta de independencia del Perú. Con este objetivo, repasamos la primera recepción de la obra y su difusión por potencias extranjeras a la española, la lectura de líderes indígenas como José Gabriel de Condorcanqui, Túpac Amaru II, hasta llegar a su influencia en losactores directos de la independencia como Juan Pablo Viscardo y Guzmán, y Simón Bolívar. Proponemos que la "utopía de la patria" entendida como construcción fraterna, multiétnica y solidaria que empieza a construirse con el Inca, todavía sigue en proyecto. Palabras clave: Inca Garcilaso, *Comentarios reales*, Independencia del Perú.

ABSTRACT: From what the Inca Garcilaso represents as a result of a meeting of cultures and the use he makes of the terms 'fatherland' and 'nation' in his *Actual Comments*, we want to explore in this work how the character and his work influenced the gesta of independence of Peru. With this aim, we review the first reception of the work and its diffusion by foreign powers to the Spanish, the reading of indigenous leaders such as Jose Gabriel de Condorcanqui, Tupac Amaru II, until reaching its influence in the direct actors of independence as Juan Pablo Viscardo and Guzmán, and Simon Bolivar. We propose that the "utopia of the country" understood as fraternal, multiethnic and solidarity construction that begins to be built with the Inca, is still in the pipeline. Keywords: Inca Garcilaso, *Actual Comments,* Independencia del Perú.

Este trabajo busca explorar las diversas lecturas que se hicieron sobre los *Comentarios reales* desde su publicación hasta que se hace realidad la gesta emancipadora. Pero es necesario acotar más, de la variedad de lecturas que suscita la obra del Inca, pondremos la mira en aquellas que nos permitan entender cómo influyó en la comprensión de este vasto territorio que primero fue el Tawantinsuyo y que luego empezó a ser el Perú, así como en la comprensión de sus habitantes.

Sin duda las lecturas son varias porque el personaje y su obra son complejos. Por ello, considero importante comenzar por presentar dicha complejidad. Lo primero será partir del personaje. Se trata de un mestizo de primera generación, fruto de la unión entre uno de los primeros conquistadores que llegan a estas tierras y de una representante de la nobleza incaica. Una unión favorecida como estrategia política de colonización, que luego se replantea para asegurar lo conquistado con la promoción de matrimonios entre iguales, y deja relegada la primera unión. Encontramos, entonces, que se imprime en este mestizo la huella de su doble pertenencia: el mundo his-

pano y el mundo incaico. Sin embargo, el tránsito por ambos mundos no es fácil, pues debe convivir con vencidos y vencedores, debe compartir sus afectos entre las dos *naciones* que han entrado en colisión en condiciones muy desiguales. Sin embargo, debemos reconocer que esta situación asimétrica y traumática es atenuada por una especial preocupación del padre hacia este hijo bastardo. Lo mantiene siempre a su lado, lo educa y, cuando está próximo a morir, provee lo necesario para que pueda ir a la península. Es decir, el padre apuntala el mundo hispano. Esto se es refrendado por su familia paterna, específicamente, su tío Alonso de Vargas quien lo acoge y le brinda los medios necesarios para que pueda desarrollarse como un hidalgo, de aquellos que sí son "hijos dalgo", y como el destacado historiador que conocemos. Su estadía en la península y esta situación desahogada no implican que nuestro personaje alcanzara para sí el equilibrio y armonía que distinguen su estilo. Una prueba de esto es la paulatina transformación de su nombre de pila, Gómez Suárez de Figueroa, por el definitivo Inca Garcilaso de la Vega. Es esta una reconstrucción muy consciente de sí mismo que se lleva a cabo desde la experiencia conflictiva de la diferencia. Experiencia que lo lleva a ser prácticamente el primero en reconocer que el suelo que habita es una patria que no es la suya. Su patria es la tierra que lo vio nacer, aquella poblada por indios, mestizos y criollos a quienes se dirige en el proemio de su segunda parte de los *Comentarios reales*.

Hombre de dos naciones y de dos patrias. He ahí la complejidad del Inca. Hemos introducido dos términos que nos acompañarán a lo largo de esta reflexión y que deben ser entendidos tal como los utiliza el Inca. En los *Comentarios reales* el término 'nación' se emplea en su dimensión étnica-cultural. En 1495, Nebrija consigna en su diccionario "Nación de gentes", poniendo el énfasis en el grupo humano al que se pertenece o al que pertenecen otros, con lo cual también tiene la connotación de 'extranjero'. En el Diccionario de Autoridades de 1734 esto queda totalmente claro: "Nación. La colección de habitantes en alguna Provincia, País o Reyno". En consecuencia, la nación en el siglo XVII es el grupo humano que comparte costumbres, creencias, raza, origen, etc. El Inca lo utiliza en este sentido cuando en su Proemio al lector de la primera parte de los Comentarios señala: "[…] por cuyos méritos e intercesión [de la Virgen María] se dignó la eterna majestad de sacar del abismo de la idolatría tantas y tan grandes naciones". Lo mismo ocurre en muchos pasajes de esta primera parte con el sentido de 'extranjero' para referir a los numerosos grupos étnicos que los incas van sujetando bajo su imperio; constatamos esto en los títulos de diversos capítulos: "Con la fama del puente se reducen muchas naciones de su grado", "La nación Chirihuana y su vida y costumbres", "Ganan los incas hasta el valle que llaman Chile. Y los mensajes y respuestas que tienen de otras nuevas naciones", etc. En el Prólogo de la segunda parte utiliza claramente la acepción de grupo humano definido culturalmente para referir a los propios incas: "La primera [razón para escribir la primera y segunda parte de los Comentarios reales], por dar a conocer al universo nuestra patria, gente y nación".

En este último pasaje el término aparece ligado junto a otro que nos interesa especialmente, 'patria', que es definido por Covarrubias en 1611 como "La tierra donde uno ha nacido" y contamos con numerosos ejemplos del Inca en este sentido. En la primera parte de sus Comentarios lo expresa de la siguiente manera: "[…] forzado del amor natural de la patria me ofrecí el trabajo de escribir estos Comentarios reales" (Proemio al lector), y más adelante en el mismo sentido: "mi patria (yo llamo así a todo el imperio que fue de los Incas)". El ejemplo más emblemático e importante lo encontramos en el prólogo de la segunda parte de los *Comentarios reales*: "A los indios, mestizos y criollos de los reinos y provincias del grande y riquísimo imperio del Perú, el Inca Garcilaso de la Vega, su hermano, compatriota y paisano, salud y felicidad". Y, más adelante, para reforzar quienes conforman la patria a la que pertenece el Inca, abunda: "[…] no falta habilidad a los indios naturales y sobra capacidad a los mestizos, hijos de indias y españoles o de españolas e indios y a los criollos oriundos de

acá, nacidos y connaturalizados allá. A los cuales todos, como a hermanos y amigos, parientes y señores míos, ruego y suplico se animen y adelanten en el ejercicio de virtud, estudio y milicia". De lo mencionado hasta aquí podemos inferir tres cosas: la primera, que para el Inca la patria a la que pertenece es el Perú, el cual se erige sobre lo que fue el Tawantinsuyo; la segunda, que se sigue de lo anterior, esta patria, conformada por la comunidad de los nacidos en ella, es por excelencia andina; la tercera, siguiendo este hilo argumentativo, deja fuera tanto a los españoles, como a los negros. Es interesante precisar de pasada que esta categoría "andina" señalada por nosotros forma parte de la toma de conciencia del indio que recién se produce en el siglo XX. Como señala Alberto Flores Galindo en *Buscando un indio: identidad y utopía en los Andes*, recién en el siglo pasado: "El indio, que para algunos indigenistas amenazaba con sitiar Lima, fue convertido en el 'hombre andino'" (p. 15).

Hemos transitado naturalmente del personaje a su obra más importante, la primera y segunda parte de los *Comentarios reales*. Como no podía ser de otra manera, se trata de una obra múltiple, de la que se apropiaron no solo ambas naciones y ambas patrias, sino también el resto de estados que conformaban el mundo conocido de aquel entonces. Una mirada al número y lugar de sus ediciones durante los siglos XVII y XVIII nos puede dar una idea de su influencia en diversos ámbitos.

Para el caso de la primera parte de los *Comentarios reales*:

- En el siglo XVII:
  - La prínceps de 1609 hecha en Lisboa por Pedro Crasbeeck.
  - Una traducción al francés editada en 1633, en París, y reimpresa en 1650 y 1658.
  - Una traducción al inglés publicada en 1688 en Londres.
- En el siglo XVIII:
  - Una reimpresión de la traducción francesa realizada en Ámsterdam en 1704.
  - Tres traducciones al francés: 1715 hecha en Ámsterdam por Jacques Desbordes y traducida del español por Jean Baudoin, 1737 en Ámsterdam por Jean Bernard, 1744 en París por Prault fils.
  - La famosa reedición realizada en Madrid, en 1723, por Andrés González de Barcia y el impresor Nicolás Rodríguez Franco.
  - Una traducción al alemán de 1787-1788 publicada en Nordhausen por Güttfried Gross.

Para el caso de la *Segunda parte de los Comentarios reales*, también conocida como *Historia General del Perú*

- En el siglo XVII:
  - La prínceps de 1617 impresa en Córdoba.
  - Tres traducciones al francés: 1650 publicada en París por Augustin Courbe, 1658 en París por Simeon Paget y 1672 en París por Juan de la Caille
- En el siglo XVIII:
  - Una traducción al francés de 1706 en Ámsterdam por Gerard Kuyper.
  - La reedición de 1722 realizada en Madrid por Andrés González de Barcia e impresa por Nicolás Rodríguez Franco.

Esta rápida compilación de ediciones, nos permiten esbozar ámbitos de difusión y de lectura de los *Comentarios*. El que corresponde al espacio influencia esperado por el Inca es el de la península ibérica. Sin embargo, la difusión en este espacio se realizó principalmente a través de la segunda edición realizada por González de Barcia en el siglo XVIII. José Durand, que realizó el hallazgo del testamento del Inca, lo dio a conocer y lo analizó, reporta que en el inventario de libros se consignan 500 ejemplares de la primera parte de los *Comentarios*, con lo que podemos asegurar que esta primera edición casi no circuló. Sin embargo, llama la atención que rápidamente se realizan las traducciones al francés y al inglés con lo que circuló por Europa de manera fluida. El éxito de los *Comentarios* queda confirmado en el siglo XVIII por el gran número de ediciones en francés. Debemos contextualizar su lectura en el Siglo de las Luces y la fuerte rivalidad por la posesión de territorios coloniales que existía entre España, Francia e Inglaterra. Queda

claro que para estos intereses hegemónicos, la segunda parte de los *Comentarios* reales no tiene el mismo atractivo y novedad, como lo evidencia el número menor de ediciones y traducciones. Sobre este punto regresaremos muy brevemente más adelante.

Sin embargo, en el área de mayor influencia de los Comentarios, aquella que nos interesa especialmente rastrear para el tema que nos ocupa, no se realiza ninguna impresión y esto es muy significativo. Sabemos que la imprenta en el Perú se establece en 1580 con Antonio Ricardo, pero tendrá como principal objetivo la evangelización. Lo que salen de sus prensas principalmente son Vocabularios, Gramáticas, Sermonarios, crónicas de las órdenes religiosas y alguna que otra impresión de circunstancias, dado que los materiales de impresión, además de ser muy costosos, estaban sujetos a una fuerte censura, y más aún en las colonias, donde había que cuidar "el ánimo altamente influenciable de sus habitantes". A pesar de ello, los Comentarios tuvieron una amplia difusión como veremos a continuación. En su artículo "Garcilaso y los orígenes del garcilasismo: el papel de los Comentarios reales en el desarrollo del imaginario nacional peruano" (1998), José Antonio Mazzotti precisa que la primera mención de este texto "[…] es el de un Resumen […] que Jiménez de la Espada ubica en el legajo de manuscritos que contiene la *Relación*… de Pachacuti Yamqui, los *Ritos y Fábulas de los Incas* de Molina, el importante Manuscrito de Huarochirí y otros valiosos documentos, hoy catalogados con el número 3169 en la Biblioteca Nacional de Madrid" (p. 16). Este resumen manuscrito parece ser obra del cuzqueño extirpador de idolatrías Francisco de Ávila; al final se consigna la fecha de 1613. Esto es una prueba de lo rápido que llegaron los ejemplares de la primera parte de los Comentarios al Nuevo Mundo. Era de esperar que fueran religiosos quienes tuvieran la mayor oportunidad de acceder al texto y así lo corroboran tanto Mazzotti, en el artículo antes mencionado, como Pedro Guibovich en su reciente artículo publicado en inglés cuyo título traduzco "La difusión y lectura de los Comentarios reales en el virreinato peruano" (2016). Una lista provisional de los autores y obras en los que se menciona tempranamente la obra del Inca es la siguiente:

- P. Anello Oliva, S.J. *Historia del reino y provincias del Perú*, 1613
- Fray Buenaventura de Salinas y Córdova. *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Perú*, 1630.
- Fray Antonio de la Calancha. *Crónica moralizadora de la orden de San Agustín en el Perú con sucesos ejemplares vistos en esta monarquía*, 1639.
- P. Fernando de la Carrera. *Arte de la lengua yunga*, 1644.
- Fray Diego de Córdoba Salinas. *Crónica de la religiosissima provincia de los doce apóstoles del Perú* o *Crónica franciscana de las provincias del Perú*, 1651
- P. Diego Francisco Altamirano, S.J. *Historia de la Compañía de Jesús*, 1705

Estas primera lecturas que Jesús Díaz-Caballero en el artículo "Las lecturas de los Comentarios reales y el patriotismo criollo emancipador" (2004), las agrupa en un periodo que bautiza como *patriotismo criollo tradicional* y que habría que reformular para albergar a autores como Anello Oliva, tienen como característica común recurrir al Inca para reafirmar el carácter monumental del Imperio Incaico. Garcilaso es la fuente más autorizada para la mayoría de ellos porque él mismo es un indio y pueda dar mejor cuenta de la organización y administración del Imperio perdido, así como de su arquitectura, costumbres y, por su puesto, de su lengua. Con ello, indirectamente, se destaca el esfuerzo de los soldados españoles al haber logrado conquistar tal imperio. Cuanto más magnífico es el oponente, más grande es la hazaña. Sin embargo, estos autores difieren o cuestionan al Inca cuando se trata de dar cuenta acerca del origen de la dinastía inca. Este punto es especialmente sensible pues se relaciona directamente con la justificación de la empresa conquistadora. Esto es, si los Incas fueron tiranos que se apoderaron por la fuerza del gobierno arrebatándolo a sus señores

naturales, los españoles llegaron a hacer justicia. Pero, si los Incas son señores naturales de sus territorios, los cuales fueron expandiéndolo en una gesta que más que militar es civilizadora, como la presenta el Inca Garcilaso, los españoles son los tiranos. Como sabemos, la primera argumentación es la que desplegó el Virrey Francisco de Toledo y, precisamente, los *Comentarios reales* son la respuesta reivindicadora del gobierno de los Incas. Vamos a recurrir al jesuita Anello Oliva para ilustrar lo que venimos sosteniendo. En el siguiente pasaje de su *Historia del reino y provincias del Perú*, podemos comprobar como defiende la autoridad del Inca para construir esa dimensión monumentalista del imperio incaico al que hicimos alusión más arriba:

> Hallo tan varios a los escritores que escriben del origen y prosapia de los reies incas que no sé a quien me siga de todos ellos en especial de los españoles que escribieron de lejos, y de los estrangeros; porque como los unos y los otros, o por lo menos los más dellos escriben esta materia por relaciones. Estas fuentes tan varias, también lo fueron sus escritos y menos fundados. Con todo eso quien mejor y más señalado en escribir la historia de los reies incas del Perú, su crecimiento y fin es a mi ver el Inca Garcilaso en la Primera parte de sus Comentarios reales, pues la emplea toda en este argumento de sus leyes y estatutos y de sus echos memorables, para lo cual tuvo dos grandes socorros, el uno fue la comunicación y relación que le hicieron los incas deudos y parientes suyos de quien se blasona descender por parte de madre […] (36).

Sin embargo, más adelante señalará lo siguiente: "[…] digo ser falsa esta opinión [de que Manco Cápac fue el primer rey inca] porque si mucho antes de la venida de Christo Nuestro Señor al mundo hubo reyes en el Perú […] es que tendrán sabiduría y gobierno para gobernar a sus vasallos y tener alguna forma y figura de república" (96).

El padre Oliva sustenta esta afirmación en el acceso que tuvo a los papeles perdidos del padre Blas Valera en los que señala que antes de los reyes incas hubo otros reyes que dieron una organización política y administrativa a sus territorios, en contra de lo que el Inca Garcilaso presenta como solo hordas y behetrías, tribus casi salvajes.

Así pues, comienza a construirse, a partir de esta lectura monumentalista, lo que muchos autores han denominado como la utopía andina. Como ha puntualizado Flores Galindo (p. 27 y ss.) la utopía andina tiene características singulares porque, mientras las que se insertan en la tradición iniciada por Tomás Moro no tienen una ubicación real ni referencia concreta a pesar de ser representaciones cotidianas y totalizantes de una sociedad, la utopía andina sí tiene un referente concreto, el imperio de los Incas, y una ubicación geográfica, el Cuzco. Asimismo, debemos reconocer que no se trata de una única utopía andina, son varias las que se construyen a lo largo de nuestra historia, pero a partir de Garcilaso se empieza a construir la primera utopía andina que tiene un sustento escrito, aquella en la que el Tawantinsuyo constituyó una sociedad justa y equitativa, donde –citando a Flores Galindo– los incas "[…] introdujeron la agricultura y pacientemente construyeron un imperio en el que la guerra es recurso extremo y predominaba el convencimiento al rival y la transacción" (p. 49); en el que la sucesión era dinástica y sus gobernantes eran auténticos padres magnánimos y celosos del bienestar de su pueblo. Esta utopía presenta a los Incas como un cosmos, un orden, que será puesto al revés en el caos creado por los españoles y la conquista.

Pero queremos enfatizar que esta utopía es creada a partir de las lecturas que se realizan de la primera parte de los *Comentarios reales*. No es la idealización del pasado lo que mueve al Inca a escribir. El Inca procede por *imitatio* no por idealización. Es un consumado historiador renacentista, quien al igual que Antonio de Herrera, Cronista Mayor de Castilla, se propone poner en arte –y con esto nos referimos a escribir la historia del imperio incaico según la técnica propia de la retórica historiográfica que domina a la perfección– "[…] las cosas que en aquella república había antes de los españoles, así en los ritos de su vana religión, como en el gobierno que en paz y en guerra sus reyes tuvieron. Y todo lo demás que de aquellos indios se puede decir, desde lo

más ínfimo del ejercicio de los vasallos, hasta lo más alto de la corona real". Sus modelos son Julio César, Cicerón, Tito Livio, en su gran propósito de hacer del "Cuzco otra Roma en su imperio" y demostrar su carácter civilizador.

La utopía, entonces, es construida por sus lectores y tiene un papel crucial en la sublevación de Túpac Amaru II. Varios estudiosos del Inca han comprobado que era el libro de cabecera del Marqués de Oropesa. Considero que el potencial político de los Comentarios para la rebelión andina gravita en dos razones. La primera, se deriva precisamente de su capacidad utópica porque implícitamente destaca lo injustificado de la guerra de conquista dado que los Incas eran señores naturales y habían cumplido una labor civilizadora, así como resalta, por contraposición, el mal gobierno de la administración colonial. La segunda, se desprende de su objetivo de imitar para el imperio incaico los "criterios políticos europeos", como los llama Flores Galindo, y establecer un gobierno monárquico hereditario que le permita erigirse a Túpac Amaru II como el sucesor por derecho del trono incaico. Cuando el visitador José Antonio de Areche ejecuta al rebelde, se extermina definitivamente la línea sucesoria y, con ella, la posibilidad de restablecer una república indígena independiente. Este hecho es sumamente significativo, porque a partir de entonces el pueblo indígena pierde con la figura de Túpac Amaru II una élite aristocrática, cultivada, que pueda convertirse en uno de los actores protagónicos de la futura independencia. La capacidad subversiva de la primera parte de los *Comentarios* es tan patente para el gobierno colonial y metropolitano que se prohíbe su lectura y difusión en el virreinato peruano.

Sin embargo, su vigencia se mantendrá fuera de España y sus colonias, sobre todo en el ámbito francófono, como lo atestiguan las numerosas ediciones realizadas en París. Y esto no hace más que reforzar el carácter subversivo de la utopía que se construye a partir del texto del Inca. La primera parte de los *Comentarios reales* junto a la *Brevísima relación de la destrucción de las indias* de fray Bartolomé de las Casas, fue la dupla perfecta para la creación de la "leyenda negra" de la conquista española que las potencias europeas enemigas de España se encargan de abonar y propalar. Se busca sustentar no solo lo arbitrario de la conquista, sino sus excesos e injusticias. Esta es la lectura que realizarán iluministas franceses como Voltaire o Jean Françoise Marmontel autor de una exitosa novela titulada Les incas, ou la destruction de *L'Empire du Pérou (Los incas o la destrucción del imperio del Perú)*, 1777.

Esta lectura "revolucionaria" de la obra del Inca tuvo una gran influencia en el imaginario emancipador. Pero encuentro que, en los textos emancipadores, la influencia de la obra del Inca da un viraje: de la "utopía andina" se pasa más bien a la "utopía de la patria". Lo que se rescata del Inca es su claridad al definir un nuevo espacio, una nueva patria, que se denomina Perú, en el que conviven criollos, mestizos e indios. Es esta la utopía de un patriotismo multiétnico, fraterno y solidario. Se impone que esta patria sea gobernada por sus hijos y, por tanto, deshacerse del yugo de la madrastra. La influencia del Inca se puede rastrear claramente en el primer texto que sustenta lúcidamente la urgencia por la independencia. Se trata de la *Carta dirigida a los españoles americanos* de Juan Pablo Viscardo y Guzmán. En ella, cita al Inca a propósito del ajusticiamiento de Tupác Amaru I, el último de los Incas de Vilcabamba, a manos del Virrey Francisco de Toledo. Resulta muy interesante, porque destaca cómo la sospecha se extiende a los mestizos y se hace evidente que, para el Inca, forman parte de una misma capa social (reproducimos la cita que hace Viscardo y Guzmán del Inca):

> […] se acusa, dice Garcilaso, a los que han nacido en el país de madres indias y padres españoles conquistadores de aquel imperio; se alegaba de que habían secretamente convenido con Túpac Amaru, y los otros incas, de excitar una rebelión en el reino, para favorecer el descontento de los que eran nacidos de la sangre real de los Incas, o cuyas madres eran hijas, sobrinas, o primas hermanas de la familia de los incas, y los padres españoles y de los primeros conquistadores que habían adquirido tanta reputación; que estos estaban tan poco atendidos, que ni el derecho natural de las madres, ni los grandes servicios y

> méritos de los padres, les procuraban la menor ventaja, sino que todo era distribuido entre parientes y amigos de los gobernadores, quedando aquellos expuestos a morir de hambre, si no querían vivir de limosna, o hacerse salteadores de caminos, y acabar en una horca. Estas acusaciones siendo hechas contra los hijos de los españoles, nacidos de mujeres indias, estos fueron cogidos, y todos los que eran de edad de 20 años y más, capaces de llevar armas, y que vivían entonces en el Cuzco, fueron aprisionados".

Así se extermina a toda la clase indígena o mestiza que hubiera podido ocupar un lugar en el gobierno y la decisión de los destinos del Nuevo Mundo. Quizá por esto, Viscardo y Guzmán solo se dirige a los españoles americanos, en oposición a los españoles europeos. Más adelante, cuando la lucha por la independencia se haga una realidad, la utopía de la patria multiétnica y fraterna seguirá vigente. La conciencia de que los protagonistas de esta lucha ya no son ni indios ni europeos es clara, pero lo que es significativo es que la población indígena, si bien es un actor importante, no ocupará un lugar claro en la dirigencia de esa lucha. Esta realidad compleja es la que encontramos en la *Carta de Jamaica* escrita por Simón Bolívar, último punto de nuestro recorrido, donde leemos:

> Mas nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue [el imperio de los incas], y que por otra parte no somos Yndios ni Europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores Españoles; en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento; y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos á los del país, y que mantenernos en él contra la opinión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado.

Efectivamente, es una situación muy compleja. Lo que subyace a esta reflexión de Bolívar es la pregunta por la identidad. Cuando decidí que el subtítulo de este trabajo debía ser la "construcción de una nación" lo hice pensando en que la definición utilizada por el Inca ponía el énfasis en las personas y no en el territorio. Para Garcilaso quedaba claro que su patria estaba constituida por indios, mestizos y criollos, y esperamos que el recorrido que hemos trazado haya contribuido a mostrar cómo su obra influyó para que esa patria sea independiente. Pero, creo que la dimensión de fraternidad y solidaridad que permite su construcción, y que el Inca nos transmite cuando define a sus integrantes como hermanos, todavía sigue en construcción. Es a lo que el Inca llama nación, aquello que apela a nuestra identidad a partir de cómo nos reconocemos en cuanto personas que convivimos en un mismo territorio con el que nos identificamos por nuestras creencias y costumbres, lo que aún seguimos construyendo. ■

BIBLIOGRAFÍA

♦ Bolívar, Simón (2015): *Carta de Jamaica*. Caracas: Comisión Presidencial para la Conmemoración del Bicentenario de la Carta de Jamaica. URL: http://albaciudad.org/wp-content/uploads/2015/09/08072015-Carta-de-Jamaica-WEB.pdf

♦ Díaz-Caballero, Jesús (2004): "Las lecturas de los Comentarios reales y el patriotismo criollo emancipador". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 30, n.° 59, pp. 81-107.

♦ Durand, José (1948): "La biblioteca del Inca". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.° 3, pp. 238-264.

♦ Flores Galindo, Alberto (2015): *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. En *Obras completas*, tomo III. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

♦ Garcilaso de la Vega, Inca (2015). *Obras completas*. Lima: Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, tres tomos.

♦ Guibovich Pérez, Pedro (2016). "The dissemination and Reading of the Royal Commentaries in the peruvian viceroyalty". Sara Castro Klaren y Christian Fernández (eds.). *Inca Garcilaso and Contemporary World*. Making: University of Pittisburgh Press, pp. 129-153.

♦ Mazzotti, José Antonio (1988): "Garcilaso y los orígenes del garcilasismo: el papel de los Comentarios reales en el desarrollo del imaginario nacional peruano". *Fronteras*, n.° 3, vol. 3, pp. 13-30.

♦ Oliva, Anello (1988). *Historias del reino y provincias del Perú*. Editado por Carlos Gálvez. Lima: PUCP, [1613].

♦ Viscardo y Guzmán, Juan Pablo (2007): *Carta dirigida a los españoles americanos*. La independencia de las colonias hispanoamericanas: documentos, escritos y pensamiento político VI. *Araucaria*, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, año 9, n.° 17.

Blas de Otero: Olvido Memorable

Gabriel INSAUSTI HERRERO-VELARDE
Universidad de Navarra

RESUMEN: Durante su obra de madurez Blas de Otero desarrolló con enorme coherencia una poética no exenta de cambios. En algunas de sus piezas y en el conjunto de su obra poética asoma a menudo, sin embargo, la voluntad de borrar las huellas de una protohistoria de su poesía, compuesta fundamentalmente por su libro *Cántico espiritual*, de muy distinto signo. La revisión, cuando no el rechazo, de su pasado burgués, católico y bilbaíno constituye la raíz de una angustia personal oteriana y un cierto acicate para la escritura, concebida como proceso de autoconstrucción. Palabras clave: Sor Marcela de San Félix, convento, teatro, Trinitarias, literatura. ABSTRACT: During his later years Blas de Otero accomplished with astonishing consistency a poetics which was not free of an internal evolution. In some of his pieces and within the whole of his works, however, it is easy to glimpse a will to delete the footprints of his own prehistory as a poet, which mainly comes down to his earliest book, *Cántico spiritual:* a completely different sort of poetry, written under a totally different spirit. Otero's revision, sometimes rejection, of his bourgeois, catholic, provincial background constitutes the roots of a personal anguish and at the same time triggered his writing, conceived as a process of self-construction. Keywords: Social poetry, prehistory, palinode, diachronic and episodic character.

UN CONTRASTE

1968. La juventud parisina toma las calles al grito de "la imaginación al poder". Praga se aventura por un camino hacia el "socialismo con rostro humano". Los enfrentamientos de estudiantes norteamericanos con la policía ocupan las portadas de los periódicos. Tras pasar cinco años residiendo en países socialistas y conocer la desestalinización de la URSS, la Revolución Cultural en China y la consolidación del castrismo en Cuba, un Blas de Otero alabado por críticos y lectores regresa a España y escribe:

> […] líneas hórridas
> que leo en algún periódico:
> ASESINA EL EJÉRCITO PERUANO A NIÑOS
> ACUSADOS DE COLABORAR CON
> GUERRILLAS
> Lima, marzo 20.- Tropas gubernamentales,
> pertenecientes al cuerpo especial antiguerrillero
> Rangers, asesinaron a un grupo de niños,
> acusados de colaborar con las guerrillas de
> liberación, en Cirial, departamento de Cuzco
> (2013: 585).

1942. Blas de Otero arrastra una mala racha: la muerte de su padre, la muerte de su madre, la derrota del Ejército Vasco en el que combatía, el paso por un campo de prisioneros, el reclutamiento forzoso para combatir en el Ejército franquista, la definitiva derrota republicana, la miseria de la posguerra, la ruina familiar, la crisis de su hermana, el abandono de sus estudios por enésima vez, la depresión que asoma por el horizonte y que lo obligará a internarse en un sanatorio psiquiátrico poco más tarde... Y al mundo no parece irle mejor: media España vive en el exilio, la prisión o el ostracismo, la destrucción de tres años de guerra ha dejado tras de sí un reguero de escasez y el nazismo se ha extendido por casi toda Europa. El poeta escribe:

> Dadme una noche sola,
> una noche de estrellas sazonada,
> y romperé la ola,
> y el ansia, desclavada,
> bogará en esa mar iluminada.
>
> Cuando contemplo el cielo,
> se me llenan los ojos de ternura,
> y quisiera, en un vuelo,
> ya suelta el ala pura,
> batir el aire y trasponer la altura (2013: 112).

Desnudez, prosaísmo, llaneza, parquedad y libertad métrica, de un lado. Literariedad prestigiada por la tradición, rima y metro torpemente cincelados, encorsetamiento en una forma estrófica de connotaciones áureas, prodigalidad en imágenes, depuración del lenguaje hasta el extremo del poeticismo, del otro. Sin duda el contraste es lo bastante elocuente como para justificar la periodización que la crítica ha establecido al abordar la obra poética de Blas de Otero: una primera etapa de religiosidad ortodoxa, una segunda de inquietud existencial y una última de carácter social y político. La disparidad de los dos intertextos resumiría a la perfección la discrepancia rotunda entre un Otero y otro: en un caso, el artículo periodístico que se reproduce en su supuesta literalidad, incuso distinguiendo titular y cuerpo de texto por medio de las mayúsculas y la acotación de lugar y fecha, como si el poeta saltase de la página a la vida; en el otro, un verso de Fray Luis -la referencia más clara junto con San Juan de la Cruz, en *Cántico espiritual* (1942)- que con su resonancia nos devuelve a la voz impostada del joven bilbaíno, casi en un recurso antiilusionista.

No obstante, junto con el obvio contraste entre aquella voz libresca y esta otra, fresca, directa, despojada de afeites, creo existe otro más hondo, del que la acústica del poema constituye un eco: contra aquel joven que escribía de espaldas a la Historia, el poeta de madurez la ha asido por las solapas y ha adoptado la voz de la responsabilidad. El poeta de tono angélico, que quisiera "ya suelta al ala pura, / batir el aire y trasponer la altura", se declararía muy pronto "fieramente humano", esto es, carnal, terrenal, inmerso en los conflictos del tiempo. "Mi palabra ha experimentado un gran cambio", decía ya en una entrevista de 1959, "lo social aparece delante de mí como una preocupación única, acuciante, épica" (2013: 1113). No extraña pues que a la pregunta por su poeta predilecto la respuesta de este último Otero fuese constante: Antonio Machado, que había optado por la sencillez de los modos populares y que había definido la poesía como "palabra en el tiempo", sería su modelo.[XXVIII] Contra aquel escapismo juvenil, el poeta "de la realidad".

EL DESACUERDO

Esto significa, entre otras cosas, que en el primer Blas de Otero existía un "desacuerdo" entre poesía y mundo, que parte de la tarea del poeta durante su madurez consistiría precisamente en perseguir el "acuerdo" entre ambas cosas y que, en esa medida, la protohistoria de la obra oteriana que contiene *Cántico espiritual* arroja en muchos momentos su sombra sobre los poemas de los años cincuenta y sesenta. Si bien José Miguel Azaola afirmaba que en el caso de Otero "la identidad entre el hombre y el escritor fue constante y absoluta" (1986), creo que el esfuerzo por apuntalar esa identidad delata precisamente aquella imagen juvenil, en la que el poeta de *Pido la paz y la palabra* (1955) no podía reconocerse.

Ese, el salto de la "literatura" a la vida, es tal vez uno de los significados más inmediatos que se obtienen del pórtico al libro, que ensaya de nuevo una supuesta intertextualidad.

"Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre / aquel que amó, vivió, murió por dentro", comenzaba, con ecos whitmanianos; y, para esquivar todo peligro de que se leyese aquello como mera letra impresa, para remachar ese recordatorio existencial, terminaba: "Yo doy todos mis versos por un hombre / en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso, / mi última voluntad. Bilbao, a once / de abril, cincuenta y uno. BLAS DE OTERO" (2013: 227). De nuevo, como en el primer poema aquí citado, lugar y fecha: el poema se erguía como una afirmación que venía refrendada desde una instancia extrapoemática, desde la vida.

Sólo que a esto se ha añadido la firma: el poeta, lejos de aquella voz desencarnada, escribe ahora "en carne y hueso". Si el compromiso suponía antes que nada un acto verbal, con esa rúbrica Otero afirmaba su unanimidad sin fisuras. Y en un contexto de censura, en el que la palabra queda a menudo expuesta al silenciamiento, tal unanimidad entre poeta y hombre poseía un significado más punzante que nunca. Al transitar del texto al mundo, como ha comentado Juan José Lanz (2008, 105), Otero "remonta la distinción entre emisor y palabra deviniendo él mismo texto vivo". Lejos de la muerte del autor y de la del propio sujeto, Otero se presenta al lector como

la afirmación de una presencia viva, que da fe de cuanto digan sus versos. El "acuerdo" que restituye la unidad entre poesía y mundo, que sana aquella escisión primeriza, se ha consumado.

Obviamente, si se abandona una óptica ingenua y se presta atención al discurso oteriano en cuanto tal, esto es, si se soslaya lo que de testimonial pueda haber en él para observar cómo la escritura supone en su caso un proceso de autoconstrucción, el resultado es de nuevo un diálogo tácito con aquella protohistoria. Contra quienes, como Galen Strawson (2004), prefieren declararse "episódicos" y abandonar toda noción narrativa de la existencia, Otero constituiría un ejemplo inmejorable de personalidad "diacrónica" y suscribiría de buen grado la tesis de Jerry Bruner (1987) de que el yo es un relato que se escribe constantemente. Esta coherencia característica de toda narrativa, esa reducción a unidad del material heterogéneo, delatan las entrevistas del poeta bilbaíno de finales de los cincuenta en adelante: el Otero de madurez percibía una clara línea de continuidad en su obra, no exenta de evolución; incluso podría hablarse de cierta "teleología" en su interpretación de su propia poesía. Y, sin embargo, esa narratividad consciente contaba con el embarazoso fardo de aquella obra juvenil: una pieza de acendrado formalismo, un ejercicio de escapismo ante la realidad histórica, casi un eco del nacionalcatolicismo que se había instalado en aquel momento como sustento simbólico e ideológico del régimen. El poeta iracundo que imprecaba a Dios y cantaría a Lenin y Lermontov difícilmente podía sentirse cómodo con la voz de aquel congregacionista, alumno de los jesuitas, presidente de los Estudiantes Católicos de Vizcaya y miembro del grupo Álea, que escribía una elegía al católico Jaime Delclaux o un homenaje al sacerdote Pablo Bilbao Arístegui. ¿Qué hacer con esa molesta protohistoria?

La perplejidad de Otero y sus herederos a este respecto asoma en muchos momentos. Por ejemplo, en una entrevista de 1959 el poeta reconoce en su primer libro "esteticismo, evasión, un refugiarse en la palabra para huir de la dura realidad", que no dudaba en poner en relación con los poetas de *Espadaña,* pero a continuación se decantaba por el "tremendismo" que "se acerca a la Historia, que quiere reflejar al hombre y al mundo" (2013: 1115); y antes, en una entrevista de 1956, establecía una sinonimia entre poesía "existencial" –la de su *Ángel fieramente humano* (1949)- y poesía "desarraigada". Así, contra la referencia obvia de los garcilasistas de los cuarenta, Otero habría optado por la corriente iniciada con los *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso precisamente en el momento de su honda crisis personal. El entronque con una tendencia más general como estrategia de legitimación.[XXVIII]

Otra posibilidad, hermana de la anterior, consistiría en justificar el cambio atenuando su dramatismo. Una suerte de "evolución" paulatina que asoma aquí y allá en las declaraciones del poeta durante sus últimos años. En una entrevista de 1968, por ejemplo, declaraba que su "evolución" había sido "lenta, sin cambios bruscos"; en otra de 1970, que al poeta le es preciso "evolucionar, sin que esto suponga renegar de lo anterior" (2013: 1143). Ahora bien, en ambos casos las afirmaciones que Otero lanzaba a renglón seguido sugieren que esa evolución, esto es, esa línea de cambio dentro de una continuidad ininterrumpida, no incluía *Cántico espiritual*. El poeta de *Ángel* habría partido de cero, en una generación espontánea y repentina.[XXVIII] Otero se negaba a sí mismo.

Una negación, no obstante, presupone una afirmación previa, esto es, delata la presencia de algo que es preciso negar. No en vano, pocas líneas más allá de una declaración en este sentido, Sabina de la Cruz explica que en realidad aquella generación fue mucho menos espontánea o repentina de lo que sugiere la historia editorial de la obra oteriana: entre *Cántico* y *Ángel* habría "cientos de poemas quemados, destruidos, que sirvieron de ejercicio a la imaginería y al ritmo", explica. Es decir, la conciencia de una cesura, una violenta discontinuidad, tras la cual el poeta debía encontrar una nueva voz para dejar atrás aquel "desacuerdo". Y esta cesura fue, como sabemos, dramáticamente real: cuando en el mencionado pórtico a *Pido la paz* refería Otero que "un buen día bajo a la calle: entonces / compren-

dió y rompió todos sus versos" (2013: 227), no proponía ninguna alegoría. Al contrario, la ruptura con aquel pasado próximo era terriblemente real y biográfica: eso, destruir todos sus versos, es literalmente lo que hizo el poeta a mediados de los años cuarenta, poco antes de acometer los poemas que conformarían *Ángel fieramente humano*. Al poeta que bajaba a la calle se le antojaba insoportable el eco de aquella voz enclaustrada en el verso marmóreo de *Cántico*.

VERSIONES DE LA PALINODIA

Creo que esta ansiedad por adoptar una nueva voz sugiere una incomodidad con lo que en *Cántico* habría supuesto una suerte de autocensura. Cuando, a la pregunta de Manuel Michel sobre la "orientación" que su "formación religiosa" le habría proporcionado el poeta negaba que le hubiese conducido "hasta su actitud actual", en lugar de una simple disparidad es posible leer una abierta contradicción. Y en este esfuerzo autopoiético por medio de la palabra –Blas de Otero, aunque en otro sentido, como Jiménez se estaba "haciendo , día y noche / y a mi gusto" (1993: 293)- resuena a menudo un diálogo con aquella protohistoria, un arrepentimiento que propicia que bajo el caudal de su obra poética se adivine una corriente palinódica.

El significado de esa palinodia discontinua vendría enunciado a las claras en "Así es la vida". "Hoy como nunca", afirma allí Otero, "es necesaria una poesía 'de acuerdo con el mundo'", esto es, en dirección diametralmente contraria de aquella poesía "mística" de la evasión que ensayaba *Cántico*. De hecho, es fácil confrontar un puñado de versos de aquel libro primerizo con otros de su segunda etapa: contra la oración que entona una loa a Dios porque "hiciste al mundo bello como un astro", contra el tono himnico que cantaba "el tierno paraíso", el primer verso de *Ángel fieramente humano* propone "un mundo como un árbol desgajado": la poesía oteriana partiría de una caída desde aquella imagen paradisíaca, rompería con la armonía y el sosiego que propondrían un Valverde o un Panero y entroncaría literalmente –"desgajado" es virtualmente sinónimo de "desarraigado"- con la nueva tendencia de Alonso. Si para los primeros el mundo era el mejor de los posibles, en una suerte de imagen leibniziana trufada de creacionismo, el propio Alonso incluía a Otero en su partido al declarar que "para otros el mundo es un caos y una angustia" (1965: 349). Y desde esa perspectiva aquel lenguaje de la serenidad frayluisiana, del humanista cristiano, sonaba sencillamente a falso. Sonaba, en los oídos del hombre que había vivido la guerra, la posguerra y la tribulación personal, como el bálsamo de una inverosímil serenidad: la de quien ha salido del conflicto sin haber entrado en él, en una paz que ocultaba un escamoteo flagrante del drama humano.

Esta imagen dispar del mundo tiene múltiples manifestaciones en el discurso palinódico de Otero. La estrategia frontal, sin embargo, no será la única posible, como se comprueba en algunas piezas autobiográficas. Véase, por ejemplo, uno de sus poemas más magistrales: una escena de interior parangonable a "Mi frailecico", por ejemplo, sólo que en lugar de una lectura espiritual se evoca una lección de piano, y en lugar del fraile de la pieza anterior una joven profesora. El resultado es una imagen casi obtenida de un cuadro de Renoir:

> *Mademoiselle* Isabel, rubia y francesa,
> con un mirlo debajo de la piel,
> no sé si aquel o esa, oh *mademoiselle*
> Isabel, canta en él o si él en esa.
>
> Princesa de mi infancia: tú, princesa
> promesa, con dos senos de clavel;
> yo, *le libre, le crayon, le… le…*, oh, Isabel,
> Isabel…, tu jardín tiembla en la mesa.
>
> De noche, te alisabas los cabellos,
> yo me dormía, meditando en ellos
> y en tu cuerpo de rosa: mariposa
>
> rosa y blanca, velada con un velo.
> Volada para siempre de mi rosa,
> *mademoiselle* Isabel, y de mi cielo (136).

"*Mademoiselle* Isabel" muestra en toda su potencia expresiva la voz del segundo Otero y de-

lata su linaje: junto con la lección de Machado, con el tiempo más manifiesta, la de un Jiménez al que no dejó de admirar y la menos frecuente de Darío ("Yo soy aquel que ayer no más decía", tituló uno de los poemas de *Pido la paz y la palabra*, y el título nos devuelve significativamente al tema palinódico).[XXVIII] En el caso que nos ocupa, Otero llega a través de Darío hasta el simbolismo francés y, en particular, a un Verlaine para quien la poesía consistiría en *de la musique avant toute chose*. La abundancia de recursos fónicos –junto con la rima previsible del soneto, que insiste en los sonidos palatales, la rima interna, la aliteración, etc. - lograría pues un efecto congruente en el que se dan la mano la sofisticación y el cosmopolitismo exótico del personaje, la ternura infantil de la memoria personal del poeta y ese "galicismo" ocasional que adopta su propia voz.

Ahora bien, "*Mademoiselle* Isabel" destaca dentro del conjunto del corpus oteriano por otras razones: como su coetáneo Miguel Hernández, el poeta tenía bien aprendida la lección veintisietista y, al menos en esta segunda fase de su andadura, la arquitectura de sus poemas consiste a menudo en una sucesión de imágenes o metáforas ajenas a toda narratividad. La unidad del poema suele venir dada por la congruencia eidética, no icónica, del discurso. "Mademoiselle Isabelle" sería una excepción: aquí la saturación sensual y efectista desarrolla esa anécdota única de un modo coherente.

El efecto que esa saturación despierta en el lector es a menudo el recreo en un recuerdo infantil de significado grato, una imagen de belleza y distinción: el poeta permitiría que su pensamiento se extraviase entre los rubios cabellos de aquella lejana profesora y las notas del piano ante el que ambos se sentaban juntos. No obstante, conviene reparar en que esa imagen ha "volado" para siempre del "cielo" del poeta, sólo la rescata por un instante la memoria. Y el paratexto ayuda a precisar los contornos de una interpretación complementaria, si no alternativa: en medio del imaginario "desgajado" de *Ángel fieramente humano*, la evocación de aquellas lecciones de piano sugiere la estampa de ese mundo burgués y provinciano que Otero había perdido para siempre. Un oasis de inadvertencia, casi de frivolidad, entre el cual y el poeta que escribe mediaría la caída en la Historia y la conciencia del drama existencial. Así, además de como idilio evocado, "Mademoiselle Isabel" puede leerse como una sátira, más o menos amable, del mundo de *Cántico*. Desde la experiencia de la convulsión, aquel universo sedoso y muelle provocaba una sonrisa agridulce.

Lo cual nos conduce directamente hacia otro de los temas de esta corriente subterránea asoma aquí y allá en las fases posteriores de Otero: su ciudad natal. De hecho, uno de los poemas de su última etapa, "Bilbao", arranca con una declaración palinódica explícita:

Yo, cuando era joven,
te ataqué violentamente,
te demacré el rostro,
porque en verdad no eras digna de mi palabra,
sino para insultarte,
ciudad donde nací, turbio regazo
de mi niñez, húmeda de lluvia
y ahumada de curas,
esta noche
no puedo dormir, y pienso en tus tejados,
me asalta el tiempo huido entre tus calles,
y te llamo desoladamente desde Madrid,
porque solo tú sostienes mi mirada,
das sentido a mis pasos
sobre la tierra:
recuerdo que en París aún me ahogaba tu cielo
de ceniza,
luego alcancé Moscú como un Gagarin de la
Guerra Fría,
y el resplandor de tus fábricas
iluminó súbitamente las murallas del Kremlin,
y cuando bajé a Shanghai sus muelles se llenaban
de barcos del Nervión,
y volé a La Habana y recorrí la isla
ladeando un poco la frente,
porque tenía necesidad de recordarte y no
perderme
en medio de la Revolución (740)

Se trata de una constante en *Hojas de Madrid con La Galerna:* el regreso al terruño lleva al poe-

ta, entre la familiaridad entrañable y el hastío, a un equívoco reconocimiento de pertenencia. En "El antillano" Otero regresa "a ti, ciudad maldita y metida en lo más hondo de mi pecho", mientras que en "Morir en Bilbao" afirma que por comparación con ella "yo a París me lo paso por debajo del Puente Colgante"… Ya antes, durante sus viajes, esta ambivalencia había aparecido mediante una superposición de imágenes, la yuxtaposición abrupta del presente exótico y el recuerdo del pasado local. En *Que trata de España* (1964) arrancaba, por ejemplo: "Canto el Cantábrico, / en Moscú, una tarde cualquiera / del año / 1960"; y también: "Amo el Nervión. Recuerdo / en París en Georgia en Leningrado / en Shangai sus muelles / grávidos de mercancías y de barcos" (417). La lejanía despertaba pues en el poeta una imprevista añoranza: Moscú, Madrid, Pekín, La Habana, las ciudades donde vive durante la década de los sesenta, son el escenario de una huida sobre la que se cierne una y otra vez el recuerdo de su ciudad natal. Una ciudad que en último término, *velis nolis*, se verá obligado a admitir que lleva dentro de sí y que constituye su primera geografía sentimental. "Cuánto Bilbao en la memoria", escribe en "Lejos".[XXVIII]

En cualquier caso el poema que reproduzco arriba añadía a esta superposición constante una declaración palinódica que apunta muy probablemente a una pieza en particular: los versos de "Muy lejos". Si "Bilbao", por la resuelta soltura de su versolibrismo, por la adopción de la frase como sostén del ritmo, por el pormenor toponímico, casi cronístico, y por esa identificación del yo del poeta con la visión a gran escala sugiere un momento nerudiano en la obra de Otero, en "Muy lejos" resuenan más bien los ecos de la "ciudad levítica" de Cernuda y de las diatribas contra la hipocresía de León Felipe:

> Unas mujeres, tristes y pintadas,
> sonreían a todas las carteras,
> y ellos, analfabetos y magnánimos,
> las miraban por dentro, hacia las medias.
>
> Oh cuánta sed, cuánto mendigo en faldas
> de soledad. Ciudad llena de iglesias
> y casas públicas, donde el hombre es harto
> y el hambre se reparte a manos llenas (235)

"Muy lejos" se explaya hasta la extenuación en esta imagen desolada, cuya dualidad –beatería y explotación- apunta hacia una denuncia de la hipocresía como cimiento de la sociedad bilbaína: el binomio, lejos de la exclusión de sus términos, se regiría por una lógica circular. Ahora bien, el Bilbao que evoca aquí Otero, el que cabe identificar con la capital vizcaína desde los inicios de su vigorosa industrialización hasta la guerra civil, estaba dividido tajantemente por otro dualismo. De un lado, el mundo fabril y portuario habitado por el desarraigo y la inmigración que representaría el *maketo*; del otro, el burgués de los industriales con raíces autóctonas. De un lado, uno de los focos principales del socialismo español, desde Tomás Meabe hasta Ramón Rubial; del otro, el predio del nacionalismo confesionalmente católico –"Gibraltar vaticanista", lo llamó Indalecio Prieto- que había surgido como reacción contra ese repentino cambio del paisaje social. Lo que no conviene olvidar es que Blas de Otero, por su empresa familiar y sus vínculos con el Orozko donde su abuela aún se expresaba en *euskera*, había nacido y crecido claramente en este segundo Bilbao. Durante su juventud había vivido en "el país de los ricos rodeando mi cintura", decía en "*Biotz-Begietan*". En otras palabras, "Muy lejos" contendría una imagen invertida del clima espiritual de *Cántico* y, por consiguiente, "Bilbao" supondría la palinodia de una palinodia. ¿Por qué podía entonarla ahora el poeta? ¿Cómo explicar el tratamiento más favorable de su ciudad natal en esta pieza tardía? La respuesta se encuentra quizá en la esperanza que despertaba en el Otero comunista el atisbo de una anhelada movilización social, tras décadas de letargo y represión. El nuevo Bilbao que quería entrever se parecía más a París, Moscú, Shangai o La Habana. El poeta tomaba partido por "el otro" Bilbao, reescribiendo así su propia genealogía.

Por supuesto, esta voz palinódica aparece una y otra vez en el tratamiento de un tercer tema: la propia poesía. Las piezas metapoéticas de Otero son concluyentes y en ellas se afirma una inequí-

voca voluntad de comunicación con "la inmensa mayoría" como dadora de sentido a la tarea poética, invirtiendo el mandato juanramoniano; y una "sinceridad" como imperativo ético del escritor que se traduce en una llaneza cada vez más despojada de ornato. En este sentido, las declaraciones de oralidad -"Escribo / hablando", por ejemplo- son constantes en el Otero de los sesenta y setenta. Su búsqueda de ese verso "que supiese / parar a un hombre en medio de la calle" o "que se siente / en medio de los hombres", constituye en esta etapa un rasgo muy acusado. El poeta, como había previsto Wordsworth, es antes que nada a man *speaking to men*.

Quisiera, no obstante, llamar aquí la atención sobre las apelaciones oterianas a la sinceridad. "La poesía exige ser sinceros", como es célebre, rezaba su "Cartilla (poética)". "Hablo de lo que he visto", declaraba también, sugiriendo una escritura testimonial. Esta sinceridad, no obstante, se obtendría entre otras cosas de una nueva inversión: la de la voz "libresca" que habría presidido *Cántico*. No es preciso cavilar mucho para comprender que, desde la óptica existencial y social de su madurez, en el clasicismo formal y el escapismo moral de su primer libro Otero contemplaría una estratagema de sublimación. Una variante de la "deshumanización" diagnosticada por Ortega que con sentido de la oportunidad optaba por el tema religioso tras la guerra civil. Frente a los "versos barbilampiñados", en la frase con la que Alonso arremetía veladamente contra el garcilasismo, Otero optaba por una cierta bronquedad expresiva, sí, pero ésta contenía un contrapunto deliberado de su primera voz. La "sencillez de vuelta" a la que aludía con frecuencia, distinta de la del poeta balbuceante, suponía una búsqueda de *le mot juste* por razones éticas.

De ahí su rechazo de "la poesía como sucedáneo de la vida" (2013: 1104). Contra la "eterna poesía", como reza una de sus liras juveniles, contra la poesía suspendida en el limbo de esa espiritualidad deletéra, el Otero de los cincuenta y sesenta proponía, siguiendo a Machado, una poesía comprometida con la Historia. Que estos rasgos y valores caminaban de la mano –el oralismo como manifestación formal de esa vocación comunicativa y ese requisito ético de sinceridad- se comprueba en sus declaraciones y entrevistas.[XXVIII] Ahora bien, a poca malicia que se ponga en la lectura lo que en estas declaraciones se comprueba es que la "insinceridad", la sombra de esa falsedad del poeta que imposta la voz, que escribe al dictado de las modas y no urgido por una fuerza interior, no era un reproche que pudiera dirigirse exclusivamente a opciones como la que representaba *Cántico espiritual*. "Creo en la poesía social", escribe por ejemplo Otero en "Así es la vida… y así quisiera la obra", "a condición de que el poeta sienta estos temas con la misma *sinceridad* y la misma fuerza que los tradicionales" (1104). La cursiva es mía. Casi veinte años más tarde, en una entrevista con Antonio Núñez para *Ínsula*, Otero se remitirá a estas palabras con reveladora insistencia, sabedor de que la cohorte de imitadores que ha cosechado su obra poética ha propiciado a menudo un empobrecimiento estético. "La poesía debe ser, ante todo, estéticamente válida", dejará dicho en otra entrevista de 1976. Él era el primero, ya había advertido con su "Cartilla", en "sudar tinta / delante del papel". Que esta decantación estética iba a menudo acompañada de un posicionamiento ético ingenuo o presuntuoso como el que se desprendía de la doctrina del *engagement* es algo que cabe pues reprochar más a aquella nube de imitadores que al propio Otero.[XXVIII] Por supuesto, su palinodia incluye un tema fundamental, el religioso, que no tengo tiempo de tratar aquí, pero que sobrevuela los ya enumerados. Ante el silencio de Dios, *Cántico* resonaba como un himno insoportable. ■

BIBLIOGRAFÍA

♦ Alonso, Dámaso (1965): "Poesía arraigada y poesía desarraigada", *Poetas españoles contemporáneos*, 3ª ed. Madrid, Gredos, 345-358

♦ Azaola, José Miguel (7 de abril de 1986): "Blas de Otero: memoria del hombre (II)", *El Diario Vasco*. San Sebastián.

♦ Ascunce, José Ángel (1990): *Cómo leer a Blas de Otero*, Madrid, Júcar.

♦ Bruner, Jerry (1987): "Life as Narrative", *Social Research 54*, 11-52.

♦ Cano, José Luis. "Blas de Otero y el soneto heterodoxo". *Blas de Otero: Study of a Poet*. Laramie: Universidad de Wyoming, 1980, 11-18.

♦ De la Cruz, Sabina (1981): "Introducción", *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza, 1981, 9-48.

♦ Gil de Zúñiga y Muñoz, Antonio (2011): *Ética y fenomenología religiosa en la poética de Blas de Otero*, Madrid: Universidad Carlos III.

♦ Hernández, Mario y Sabina de la Cruz (2013): "Blas de Otero: sucesión de obra y vida", *Obra completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 7-88.

♦ Jiménez, Juan Ramón (1993): *Antología poética*, Madrid, Cátedra.

♦ Lanz, Juan José (2008): *Alas de cadenas : estudios sobre Blas de Otero*, Sevilla, Renacimiento.

♦ Otero, Blas de (2013): *Obra completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg.

♦ Senabre, Ricardo (1980) : "Modelos y transformaciones en la poesía de Blas de Otero", *Blas de Otero: Study of a Poet*, Laramie, Universidad de Wyoming, 29-40.

♦ Strawson, Galen (2004): "Against Narrativity", Ratio (*New Series*) XVII, 428-452.

"Mi voz en cueros bajo la canícula": El Instrumento Comunicativo en Blas de Otero

Diana CHECA VAQUERO, Investigadora en la Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Se pone el foco en el término *voz*, así como en sus connotaciones y su campo semántico, para ofrecer una visión panorámica acerca de la trayectoria poética de Blas de Otero. Durante las tres etapas que, según parte de la crítica especializada, atraviesa (religiosa, desarraigada y social) el uso y significado de este concepto se va adaptando a las necesidades expresivas del poeta. Independientemente de la coyuntura poética, suele apelar a la *voz* como representación de una necesidad comunicativa inmediata. Palabras clave: Blas de Otero, comunicación literaria, poética, voz, silencio.
ABSTRACT: It puts the spotlight on the word voice, as well as on its connotations and its semantic field, to offer a panoramic vision over Blas de Otero's poetic development. Their criticisms assert that his poetry crosses three stages (religious, uprooted and social). On them, the use and meaning of the *voice*, as concept, is adapting to the expressive needs of the poet. Independently of the poetical conjuncture, he usually appeals to the *voice* as representation of an immediate communicative need. Keywords: Blas de Otero, literary communication, poetics, voice, silence.

Sería muy atrevido resumir una trayectoria poética como la de Blas de Otero (1916-1979) sin correr el riesgo de pasar por alto alguno de sus motivos fundamentales. Sin embargo, la crítica especializada suele aceptar que existe una evolución en su obra basándose en tres momentos clave. De modo que en sus primeros poemas puede verse la influencia de las creencias religiosas y, como consecuencia, se observa una influencia manifiesta de los poetas de la tradición mística española. Posteriormente, el poeta siente una pérdida de fe y una crisis que dan pie a una etapa existencialista y de desarraigo que, algunos años después, se da por superada y desemboca en la llamada poesía social. Esta última se desarrolla a mediados de los años cincuenta del pasado siglo, cuando finalmente el yo lírico se abre al *nosotros*. Este proceso en el que paulatinamente Otero sustituye a Dios por el hombre se concreta, como hace Antonio Chicharro (1997), entre otros, en estos ciclos ya mencionados: primero religioso, después desarraigado y, finalmente, social.

Ahora bien, de entre los numerosos acercamientos posibles a su obra, para esta ocasión se elige la focalización en un concepto que, de manera global, atraviesa gran parte de su poesía: la voz.

Evolución de la *voz* en la poesía de Blas de Otero.

El sustantivo voz cuenta con abundantes acepciones en el diccionario y, sin embargo, conserva en su mayoría aquellas derivadas directamente de su origen etimológico, del latín *vox, vocis*. Por voz se entiende el sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales, aunque también hace referencia a una palabra o un vocablo. Así, entre sus muchos sinónimos, la voz puede ser un tipo de sonido emitido (grito, rugido, chillido), una llamada, aludir a un término, así como referirse al habla o la palabra.

Si se incide en la polisemia de este significante es porque será determinante para entender los muchos usos dados por Blas de Otero. Sin embargo, también hay que tener en cuenta el campo semántico que le pertenece, ya que, además, se recurrirá a palabras que se relacionan directamente con la voz por su significado. Así, poco a poco la voz en Blas de Otero se va llenando de connotaciones y conforma su propio universo particular. La voz puede gritar o callarse (y así veremos la importancia también del silencio), pero, en su sentido más inmediato, la voz del poeta es la que abre el diálogo con el lector.

Se presenta, entonces, un breve recorrido por su obra poética guiado por la voz, prestando especial atención a los diferentes significaciones que va adquiriendo en poemarios tan representativos como *Ángel fieramente humano, Redoble de conciencia, Pido la paz y la palabra, En castellano o Que trata de España*.

Sus poemas iniciales, incluidos en *Cántico espiritual* (1940-1942), nos muestran que la búsqueda de la voz poética del joven Blas de Otero se encamina de manera natural hacia un diálogo con Dios. "Gimo y clamo hacia Ti como un pecado" formula en una de las primeras composiciones de este poemario. No se trata de la expresión de una voz sin más, sino que aparece acompañada de pena, dolor y en constante búsqueda de consuelo, como cuando se reza a Dios. Ahora bien, la voz no solo representa el diálogo con Dios, sino también esa voz primigenia de la Creación:

En el principio… Dame
la creación devuelta con mi mano
a aquella luz; y enrame
las puertas de lo arcano
con palabras de fe, libre y humano.

Venid, venid a oírme;
ya siento los misterios desplegarse,
y sé que van a abrirme
la voz donde extasiarse,
la voz donde quedarse y olvidarse…

En estos versos, pertenecientes al cuarto poema de la serie "Poesía Humana II", introduce la referencia bíblica del comienzo del Génesis (1, 1): "En el principio creó Dios los cielos y la tierra". La voz, insistimos, adquiere ese sentido fundacional vinculado a la religión y que tiene su correspondencia con otro comienzo, el del Evangelio de San Juan: "En el principio era el verbo, y el verbo era con Dios y el verbo era Dios" (1, 1-3); con lo cual, representa la palabra al principio de la Creación hasta su Encarnación en Jesucristo, o, en definitiva, que la palabra existía antes de la creación del mundo.

Sin embargo, su siguiente poemario, *Ángel fieramente humano* (1947-1949), marca ya cierta distancia con sus precedentes líricos. Tal vez la observación más sustancial que quepa hacerse, respecto al conjunto de poemas incluidos en él, es que el poeta sustituye a Dios por el Hombre. Incluso la figura del ángel, que será determinante, se aleja de la representación religiosa y aparece humanizada, ya que, aunque tenga alas, también tiene sangre. En lo referente a la voz, resulta significativo el hecho de que aparece reconvertida en su antónimo: el silencio. La voz que dialogaba con Dios no obtiene repuesta, tal como se desprende de un ejemplo tan paradigmático como el del poema "Hombre":

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

> Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
> despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
> oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
> solo. Arañando sombras para verte.

Esa acción de clamar a Dios no solamente es correspondida mediante silencio, sino que consigue *ahogar* su propia voz. Por tanto, la crisis existencial que refleja Blas de Otero en todo el poemario se evidencia plenamente a través de la voz, puesto que ya no puede comunicarse con Dios o, lo que es lo mismo, no puede encontrar el consuelo ante los grandes desafíos de la vida. Además, el silencio de Dios tiene tanta influencia en *Ángel fieramente humano* que incluso protagoniza una de sus secciones, "Poderoso silencio", donde se hace explícito: "Poderoso silencio con quien lucho / a voz en grito: ¡grita hasta arrancarnos / la lengua, mudo Dios al que yo escucho!".

Acerca del silencio en su poesía, Armando López Castro opina lo siguiente: "Lo no dicho sostiene el decir. La poesía se recorta sobre el silencio y necesita de él como la vida de la muerte. Lo no decible puede ser dicho y esta posibilidad es la que caracteriza al lenguaje poético, que consiste en dar la palabra a lo que se sustrae a ella" (López Castro, 2011: 265). Por su parte, Juan José Lanz relaciona el silencio con el contexto social del autor y llega a determinar tres tipos de silencio en su obra: el de la censura oficial, el de la autocensura y un silencio materializado en la escritura; es decir:

> La escritura social oteriana incluye, por lo tanto, el silencio como parte constitutiva fundamental de su decir poético y, al mismo tiempo, la palabra, en su paradójica esencia de silencio y *dictum*, accede a niveles de significación superiores, a niveles de actuación, constituyéndose en una realidad autónoma. De esta manera, el silencio, el callar se convierte en un elemento fundamental de la poética social oteriana, a la par que en un elemento de denuncia de la censura impuesta por el poder (Lanz, 2008: 90-91).

Y es que el silencio, como referencia directa o indirecta, ya no abandonará al poeta y reaparecerá a lo largo de su trayectoria. Por el momento, los intentos por comunicarse con Dios resultan tan infructuosos que la voz que clamaba o gritaba en momentos pasados de fervor religioso se convierte ahora en canción (*"Quiero tenerte, / y no sé dónde estás. Por eso canto*[XXVIII]*"*); solo que esa canción ha cambiado ya de destinatario: "Definitivamente, cantaré para el hombre[XXVIII]".

El poemario siguiente, *Redoble de conciencia* (1947-1950), es también producto de las reflexiones que acompañan a su crisis existencial y añade una nueva presencia, la Muerte. En cuanto al silencio que había emergido en la obra inmediatamente anterior, éste coexiste con una voz que se ha oscurecido por completo, evidente, por ejemplo, en "Voz de lo negro", como demuestra el título mismo:

> Voz de lo negro en ámbito cerrado
> ahoga al hombre por dentro contra un muro
> de soledad, y el sordo son oscuro
> se oye del corazón parado.
>
> Doble el silencio a muerto vivo, airado,
> furioso de ser muerto prematuro,
> en pie en lo negro apuñalado, puro
> cadáver interior apuntalado.
>
> Voz de la muerte enllanto estremecido
> dentro del corazón cava su nido
> de sierpe silenciosa, resbalada.
>
> En pie en lo negro apuñalado, hendido.
> Y el muerto sigue en él, como si nada
> más que nacer hubiese sucedido.

Se incide en que la voz del poeta nace de un lugar muy determinado, muy íntimo, el corazón, tanto si es la voz de la muerte, como acabamos de ver, o la voz de aquel que tiene la incapacidad para expresarse, para hablar, el mudo. Por ello, el poema "Mudos" representa otro nuevo intento por comunicarse con Dios y la cita de apertura nos revela una pista sobre el resultado. La voz invade en este poema más partes del cuerpo del hombre, sus brazos y sus manos, después de haber intentado hablarle y gritarle:

… en alto silencio sepultados
RODRIGO CARO

De tanto hablarle a Dios, se ha vuelto mudo
mi corazón. Con gritos sobrehumanos
le llamé: ahora le hablo con las manos,
como atándome a él… Solo y desnudo,

clamoreando amor, tiendo, sacudo
los brazos bajo el sol: signos lejanos
que nadie –el sordo mar, los vientos vanos-
descifra… ¡Ah, nadie nunca anclarme pudo

al cielo! Mudo soy. Pero mis brazos
me alzan, vivo, hacia dios. Y si no entiende
mi voz, tendrá que oír mis manotazos.

Abro y cierro mi cruz. El aire extiende
-como rayos al bies- mis ramalazos.
Ácida espuma de mi labio pende…

La impotencia que se desprende a partir de estos intentos por comunicarse con Dios se expresa, como acabamos de ver, con una voz que no solo habla, sino que no encuentra otra posibilidad más que la de gritar, como ya había hecho en ejemplos anteriores. Así, el grito acompaña a la lucha contra la presencia de la Muerte en el explícito poema "Gritando no morir" o a los protagonistas de "Hijos de la Tierra", a los que implora: "¡Alzad al cielo el vientre, oh hijos de la tierra; / salid por esas calles dando gritos de espanto!".

Además, de nuevo la voz no solo aumenta de tono, volumen o intensidad, como en estos ejemplos, sino que vuelve a cantar. Ahora bien, ya no será solo el poeta el que cante, sino que recurre a la expresión correspondiente a los seres más inocentes como recurso para reclamar la atención perdida de Dios: "Están multiplicando las niñas en alta voz, / yo por ti, tú por mí, los dos / por los que ya no pueden ni con el alma, / cantan las niñas en alta voz / a ver si consiguen que de una vez las oiga Dios[XXVIII]".

Por último, en otras composiciones de *Redoble de conciencia* empieza a asomar una reflexión que se va a ir intensificando en la carrera poética de Blas de Otero, la relacionada más directamente con la metapoesía. Así, la última de las poesías, *"Digo vivir"*, trata sobre vivir y escribir como experiencias casi simultáneas y conectadas.

Varios años después se publica *Ancia* (1947-1954), como resultado de unir *Ángel fieramente humano* con *Redoble de conciencia* y añadir algunas composiciones más. Entre estas nuevas poesías destaca "Y el Verso se hizo Hombre" cuya segunda parte evidencia la conexión directa con la poesía social del momento.

Hablo de lo que he visto: de la tabla
y el vaso; del varón y sus dos muertes;
escribo a gritos, digo cosas fuertes
y se entera hasta dios. Así se habla.

Venid a ver mi verso por la calle.
Mi voz en cueros bajo la canícula.
Poetas tentempié, gente ridícula.
¡Atrás, esa bambolla! ¡Que se calle!

Hablo como en la cárcel: descarando
la lengua, con las manos en bocina:
«¡Tachia! ¡qué dices! ¡cómo! ¡dónde! ¡cuándo!»

Escribo como escupo. Contra el suelo
(o esos poetas cursis, con sordina,
Hijos de sus papás) y contra el hielo.

Este ejemplo muestra que el escritor ha reflexionado acerca de la evolución en su poética. Mucho más cercano a la expresión de los hombres de la calle, el poeta quiere desprender su voz, su manifestación poética, de lo superfluo, accesorio y ostentoso. Se decanta por una expresión descarnada, directa e, incluso, ruda, como pueda ser la de cualquier persona, más aún de las que cuentan con menor posibilidad de hacerse escuchar.

El poeta ya no ansía llegar a Dios, se queda en el suelo, conviviendo con los hombres y, en todo caso, sería la voz la única que pudiera volar: "Alzad la voz, alzadla muy suave- / mente: me encontraréis debajo, en alma / y cuerpo. Y por mi voz toman el aire / alas halando hacia la luz, airadas[XXVIII]".

Y, así, entramos directamente en otro ciclo poético, marcado principalmente por la apa-

rición de *Pido la paz y la palabra* (1951-1954), obra que es considerada unánimemente por la crítica como representación imprescindible de la poesía social. A modo de inciso, habría que decir que la poesía cultivada por los autores durante los años cuarenta y cincuenta no es solo social y comprometida, sino que, como apunta Laura Scarano, también hay "una puesta en crisis de la enunciación unívoca y monopólica del 'ego' moderno de las poéticas de desvío simbolistas y vanguardistas" (Scarano, 1994: 70); es decir, el hablante del poema, "aquel yo automagnificado de la poesía moderna", ahora ya "no ejercerá más el monopolio de la voz textual, y será desplazado por un sujeto en proceso de dispersión, disociación en otros y colectivización" (70). Este emisor no solo se desdobla, sino que se hace colectivo.

En el caso de Blas de Otero, esta orientación poética se manifiesta a través de varias formas. Por un lado, al mismo tiempo que continúa con las referencias intertextuales a poetas clásicos, también introduce la vida de personas corrientes y, según Scarano, llega a fundir textos cultos con iletrados (86) y, de esa manera, emerge un nuevo sujeto polifónico con mayores matices.

Por otro, desde el punto de vista de la voz poética, ésta deja de ser individual y, al abrirse, se hace colectiva, como ya se ha apuntado; o dicho de otro modo: "[…] la voz poética está inexorablemente marcada por el curso de los acontecimientos, se produce una sustitución del yo autosuficiente por un nosotros inclusivo en el que todos puedan integrarse" (López Castro, 2011: 47). Se llega, en última instancia, a la fraternidad entre personas a través de la apertura de la expresión del hablante, de la palabra poética:

> La disolución del sujeto en la mayoría implica asumir una identidad plural, expresarse *como si* la palabra escrita fuese palabra hablada. El poeta cede su voz a otras voces, haciendo de la voz propia una voz ajena, para que ésta incorpore lo anónimo, lo que la Historia había condenado al olvido. En el fondo, la disolución de la voz personal en la dispersión de la alteridad, en la tradición de la voz colectiva, revela una confianza ilimitada en la función liberadora de la palabra poética (226).

Además de esta intrusión del *otro* en el *yo*, continúa el camino de humanizar la figura del poeta o, según Antonio Chicharro, bajarlo de su pedestal, ya que en *Pido la paz y la palabra* el poeta, "dejando a un lado el silencio, la sombra y el vacío, aboga por el hombre y su justicia diciendo lo que le dejan y luchando por su libertad, porque todavía cree en el hombre y en la paz y tiene puesta una gran fe en la inmensa mayoría" (Chicharro, 1997: 41).

Ahora bien, acorde con nuestra propuesta, lo más llamativo es que emerge con fuerza un término que condensa todo lo que se quiere expresar, producto y sinónimo de la voz, esto es, la *palabra*. Nada más empezar, con el poema "En el principio", Otero pone el acento en el núcleo irradiador de su nueva poética: "si he perdido la voz en la maleza, / me queda la palabra", declara en este poema, a lo largo del cual insistirá en este concepto. La palabra recupera su sentido asociado a la Creación, pero está mucho más cercana a lo humano, puesto que representa la voz de los hombres.

Consciente de la importancia de esta noción en la poesía que Blas de Otero cultiva a partir de entonces, la crítica se ha interesado en lo que simbólicamente expresa el poeta cuando usa el término palabra. Así, por ejemplo, Armando López Castro interpreta la palabra como "don divino, algo que el poeta echa siempre en falta" (López Castro, 2011: 15). Para Juan José Lanz es, por supuesto, representación absoluta del instrumento para la creación poética, el único que tiene el poeta, el lenguaje (Lanz, 2008: 78). Y es a propósito de este punto, el uso del lenguaje en esta etapa de Otero y en la poesía social en general, por lo que cierto sector crítico ha tachado este movimiento poético como productor de "poesía antirretórica" o "poesía de estilo prosaísta" (Chicharro, 1997, 53), mientras que también se defiende lo contrario: que la poesía social reflexiona profundamente sobre el lenguaje y sus diferentes usos y lo aprovecha en sus composiciones. A este respecto, Blas de Otero reconoce que, aunque en su poesía el contenido siempre ha sido el hombre, la forma sí ha sufrido una especial evolución: "[…] se ve que ha ido a una

expresión cada vez más directa, sobre todo en la eliminación de lo que se suele llamar retórica y, concretamente, del abuso de la imagen y de la metáfora" (Otero, 1968: 1127).

A lo largo de las composiciones que completan su siguiente poemario, *En castellano* (1951-1959), para Sabina de la Cruz, se produce el paso de la poesía subjetiva a la del diálogo apelativo (Cruz, 2013: 67). Los poemas muestran una mayor autoconsciencia y se reflexiona sobre su poética actual ("Escribo / hablando" expresa de manera sucinta en un poema precisamente titulado "Poética") y la del pasado: "Antes fui –dicen- existencialista. / Digo que soy coexistencialista[XXVIII]". En definitiva, expone abiertamente lo que significa para él la poesía: "Habla y escritura conviven en el espacio interior del poema, territorio de la indeterminación, de manera que la expresión poética aparece como señal de una sola unificada experiencia" (López Castro, 2011: 255).

La voz adquiere todos los sentidos pasados y presentes ya desde el primer poema: "Aquí tenéis mi voz / alzada contra el cielo de los dioses absurdos, / mi voz apedreando las puertas de la muerte / con cantos que son duras verdades como puño". Se mueve entre sintetizar lo que ha incluido en ella y observarla con vistas al porvenir: "Aquí tenéis mi voz zarpando hacia el futuro". El final del poema retoma su aspiración a la paz y se hace eco del momento y espacio que le corresponde: "Aquí os dejo mi voz escrita en castellano. / España, no te olvides que hemos sufrido juntos".

Y es que, además de una identidad social, su voz ha ido asumiendo también la intertextualidad. Ésta bebe de la lengua popular para reivindicar el lenguaje y fundirse con el pueblo en su compromiso político y poético. Durante la etapa de poesía social va sustituyendo su propia voz por la voz de todo un pueblo, como él mismo reconoce: "En el poema ya no está solo la palabra (queja, llanto, soledad), sino una nueva y deslumbrante luz: el pueblo, presente, atormentado, voraz, inmenso" (Otero, 1959: 1112). Asimismo, a modo de resumen, reconoce que antes de *Pido la paz y la palabra* compuso poemas de tipo existencial y metafísico y que ahora lo social representa la presencia de los hombres:

> Y el lenguaje se acerca a ellos, y escribo con una aparente sencillez, pero solo aparente, porque estas formas populares, estas canciones que expresan su vida, sus amores, sus penas, encierran la más alta poesía. También (porque vengo de una gran literatura) en mis poemas están todos los escritores que he admirado, los que me han nutrido y en mi voz permanecen (1113).

Por esto último, a partir *Pido la paz y la palabra* se hace más intensa la influencia de Antonio Machado, por recurrir al lenguaje coloquial, pero también por compartir un concepto similar de alteridad: "En ese reencuentro con el otro percibimos la impronta de Machado, quizás la presencia literaria más persistente en la escritura de Otero" (López castro, 2011: 180). Además, son visibles las referencias a Jorge Manrique o Gabriel Celaya, junto a personajes de la literatura castellana como el Quijote.

No obstante, la intertextualidad aparece desde bien temprano en su poesía. Su voz poética está en constante conexión con otros referentes literarios[XXVIII] y las personas de su entorno. De manera general "el hablante oteriano se proyecta como persona retransmisora del discurso de otros" (Barbosa-Torralbo, 1992: 1646), involucra al lector e incluye más hablantes. Así, en *Que trata de España* (1960-1964) de nuevo introduce la vida de personas del pueblo mientras alterna las alusiones a la obra de Miguel Hernández, Miguel de Unamuno o César Vallejo, a quien ya había rescatado en varias ocasiones anteriores, frecuentemente por su sentido de hermandad y fraternidad: "Me pongo la palabra en plena boca / y digo: Compañeros. Es hermoso / oír las sílabas que os nombran, / hoy que estoy (dilo en voz muy baja) solo[XXVIII]".

Pero volviendo a la materialización de su propia teoría literaria, de la que es ya muy consciente, el verbo hablar es parte fundamental y encierra un intenso poder "generativo y performativo de la palabra poética", tanto que *decir* es *hacer* (Lanz, 2008: 110-111). Ya en *Pido la paz*

y la palabra podía leerse: "Mis ojos hablarían si mis labios / enmudecieran. Ciego quedaría, / y mi mano derecha seguiría / hablando, hablando, hablando". Este último verso, que va a repetirse en cada una de las cuatro estrofas del poema, sirve como respuesta a otro: "¿Callaremos ahora para llorar después?", del nicaragüense Rubén Darío, que introducía el poema. Mantiene, de este modo, su diálogo intertextual e incide en la necesidad de no seguir callando por más tiempo. Y otro ejemplo de la misma obra muestra también que hablar no solo lleva asociada la idea de realización, sino que encierra su necesidad y su verdad: "Ni una palabra / brotará en mis labios / que no sea / verdad. / Ni una sílaba, / que no sea / necesaria".

Por último, para mostrar el cenit de la asunción de su propia poética, al mismo tiempo causa y consecuencia de su aliento poético, nos parece muy apropiado el poema "El labio con que escribo", incluido en uno de sus conjuntos poéticos más biográficos, *Hojas de Madrid* (1968-1977), y que resume lo anterior de forma brillante y clarividente:

> Si escribo, es por hablar. Abro la puerta
> y aguardo a un hombre, una mujer. Y escribo
> hablándoles despacio, como amigo.
> El gesto, lento; y la palabra, cierta.
>
> Y puesto que la puerta está ya abierta,
> salgo al campo a ver bailar el trigo
> y a parlar con los árboles: testigo
> soy de la vida y la verdad incierta.
> Hablo a los hombres, hablo a Blas de Otero,
> hablo a los aviadores y a los mares,
> al campesino, al hierro y al minero.
> Por eso escribo: por hablar. Y vivo
> a viva voz, rondando los lugares
> más hermosos del labio con que escribo.

En definitiva, escribir hablando encierra un valor ético, la verdad del poeta, pero también es el resultado de esa búsqueda de comunicación constante que comienza con la necesidad de sentirse escuchado por Dios, pasa después por experimentar su silencio y, finalmente, opta por hablar por y para todos. Es aquí donde se añade el compromiso de *hacer* y se entiende como un fin, lo que lo vincula con su realidad inmediata. No parece, por ello, casualidad que el poeta se considere "coexistencial", como se ha mostrado en uno de los ejemplos. La poesía es destino en Blas de Otero.

Su voz, expresión única y personal, como la de cualquier poeta, se pluraliza y asume diferentes sentidos. Es su expresión lírica, pero también (porta)voz de los hombres, especialmente de aquellos que no hablan, de los que gritan o cantan y, a veces también, de los tienen que callar. ■

BIBLIOGRAFÍA

♦ Barbosa-Torralbo, Carmen (1992): "Poesía como diálogo: la citación en la obra de Blas de Otero", en *Actas X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 agosto 1989,* págs. 1645-1654.

♦ Chicharro, Antonio (1997): *De una poética fieramente humana,* Granada, Diputación Provincial de Granada.

♦ Cruz, Sabina de la (2013): "La vida de un poeta", en Otero, Blas de, *Obra Completa* (1935-1977), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, págs. 57-77.

♦ Hernández, Mario (2013): "Palabras vivas", en Otero, Blas de, *Obra Completa* (1935-1977), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, págs. 7-54.

♦ Lanz, Juan José (2008): *Alas de cadenas*, Sevilla, Renacimiento.

♦ López Castro, Armando (2011): *El ángel caído: Ensayos de lectura sobre Blas de Otero*, Madrid, Endymion.

♦ Otero, Blas de (2013): *Obra Completa* (1935-1977), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

♦ Otero, Blas de (1959): "Conversación con Blas de Otero". Hubert Juin. En Otero, Blas de (2013), *Obra Completa* (1935-1977), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, págs. 1111-1115.

♦ Otero, Blas de (1968): "Encuentro con Blas de Otero". Antonio Núñez. En Otero, Blas de (2013), *Obra Completa* (1935-1977), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, págs. 1126-1133.

♦ Scarano, Laura (1994): "La voz 'social'. Figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)", en Scarano, Laura, Marcela Romano y Marta Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, págs. 69-107.

Antonio Buero Vallejo y Su Didáctica Teatral y Personal

Esteban ORIVE CASTRO, Expresidente de la Federación De Asociaciones de Profesores de Español

RESUMEN: Este artículo tiene por objetivo primordial realizar un relato pedagógico en el que un profesor de secundaria y sus alumnos conversan con un afamado autor teatral al objeto de realizar una correcta interpretación de una de sus obras teatrales que los alumnos han de leer y comentar críticamente. Sobre la base de tres cartas reales del autor teatral en las que el asunto tratado se desarrolla en tres diferentes estilos, se llega a la interpretación pedagógica del autor sobre su propia obra de la que se resaltan los diferentes motivos teatrales, el tema, la trama y la técnica. De aquí se pasa a otras experiencias didácticas del profesor, de carácter práctico, con la actuación dramática y representación teatral, en un taller escolar de teatro del nivel de enseñanza secundaria, con base en la obra del citado autor, a partir de las cuales se realiza una aproximación a la trayectoria dramática de toda su producción teatral. Palabras clave: Actuación, alumno, ámbito escénico, aplicación pedagógica, autor teatral, comentario crítico escolar, didáctica del teatro, experiencias didácticas, interpretación literaria, lectura crítica, lectura dramatizada, motivo teatral, profesor, relato pedagógico, taller de teatro, teatro, técnica teatral, tema dramático, trama literaria, trayectoria creativa. ABSTRACT: The goal of this paper is to provide a pedagogical story in which a secondary school teacher and his students discuss with a famous playwrightthe best way to critically read and comment one of his plays. Based on three letters by the dramatist,where the topic is dealt with in three different styles, the author reaches a pedagogical interpretation of his own oeuvre highlighting the different motivations, the theme, the plot and the technique.This is further enriched with other didactic experiences at the theatre and drama workshop run by the teacher at secondary school level based on the works of the abovementioned author. Furthermore, these experiences constitute the starting point for an approximation to the theatrical trajectory of the playwright's body of work. Keywords: Applied pedagogy, creative trajectory, critical commentary, critical reading, didactic experiences, drama workshop, dramatist, dramatic reading, literary interpretation, pedagogical story,performance, plot, scenic environment, student, theatre, theatre didactics,motivations, teacher, theatre, technique, theme.

PREVIO

La aceptación de este artículo viene primordialmente motivada por una frase extraída de una carta que me envió don Antonio Buero Vallejo en la primavera de 1971, en la que respondía a una anterior mía agradeciéndole la atención y respuesta a la que, a su vez, le había escrito y remitido uno de mis alumnos de cuarto curso del Bachillerato de entonces (14 años de edad):

> "En algún rincón de Romain Rolland leí hace muchos años que él dedicaba varias horas, todos los días de su vida, a contestar las cartas que recibía. Y yo me reafirmé , desde entonces, en que ese es un deber del escritor –un grato deber- […][xxviii]

De entrada, la cortesía, la educación exquisita, la elegancia que determinaban su impronta personal, tanto en el atuendo como en su trato.

No podía yo menos que emular el ejemplo de tan señalada figura de nuestras letras, porque también la cortesía y educación deben formar parte esencial del pensamiento y acción del profesor, de todo el que pretende no solo educar sino también convivir.

Y ante el recuerdo y relectura de aquella primera carta, me animé a la relectura de la que envió a mi entonces alumno, hoy catedrático de Universidad en la Escuela Superior de Telecomunicaciones, porque queda de manifiesto en ella su voluntad didáctica, no sólo en esa precisa circunstancia y obra, sino en toda su línea dramática anterior y posterior, desde los comienzos hasta un año antes de su muerte.

TRAYECTORIA DRAMÁTICA DE BUERO Y SITUACIONES DE APLICACIÓN EN EL ÁMBITO DIDÁCTICO.

1. TEATRO COMO ACTIVIDAD EXTRAESCOLAR

Aunque cultivó la pintura, el dibujo, la poesía, la narrativa y el ensayo,Antonio Buero Vallejo (Guadalajara, 1916-Madrid, 2000) es conocido como la figura teatral más sobresaliente de la pasada centuria. Junto con García Lorca y Valle-Inclán, llena el espacio dramático español de alta calidad durante todo el siglo XX. Se da a conocer en 1949 con *Historia de una escalera*, y hasta 1999, año de representación de su última obra, la producción de Antonio Buero Vallejo se extiende durante cincuenta años con estrenos ininterrumpidos de diferente importancia en el contenido y en la técnica; pero, en todo caso, el interés social y teatral que suscita, hacen que sea considerado como el dramaturgo más relevante no sólo de la posguerra española, en el llamado realismo social español de los años 50 sino también de los años siguientes, hasta su desaparición. Buena prueba de ello son los premios y distinciones que tuvo, desde el Lope de Vega en 1948, hasta el Nacional de las Letras Españolas en 1996 pasando por el-Premio Cervantes, en 1986 (único que se otorga a un dramaturgo)[XXVIII] De su importancia cultural y académica, nacional e internacional, dan fe los innumerables trabajos, artículos y tesis que sobre su obra se han publicado.

Desde un punto de vista didáctico y para una mejor explicación y comprensión del proceso creativo de este autor, es tradicional considerar dos etapas fundamentales en su producción teatral: la existencial y la social; pero hay quien añade una tercera época a partir de los años ochenta hasta el final. El propio autor y el mejor sentido dramático de su proceso, aconsejan no establecer divisiones estancas en una obra que siempre ha vuelto a temas, símbolos y técnicas análogas, si bien perfecionadas y suplementadas, en una espiral estilística y temática. Luis Iglesias Feijoo, establece un elemento unificador insoslayable:

> [...]Buero Vallejo ha mantenido su reflexión acerca del teatro en el mismo terreno: la tragedia como vehículo para la expresión de los problemas del hombre actual[...][XXVIII]

Y así lo podemos constatar desde la obra anterior al estreno de *Historia de una escaleray* de aquí hasta el final de su posterior creación, en la cual advertiremos siempre un fondo trágico que constituye la trama de su estructura dramática. Tragedia, eso sí, no considerada formalmente en sus rasgos establecidos por los clásicos, sino en el tratamiento de la problemática humana que aborda; y del mismo modo que Valle Inclán recurrió a los héroes clásicos de la tragedia deformados por el esperpento, Buero Vallejo mantendrá el aura trágica sin deformidades en los mismos héroes del drama humano de su teatro y sin la consumación definitiva e irreversible de la fatalidad. Como el propio Buero describió (Buero Vallejo, Madrid 1966)[XXVIII] mira a sus personajes de frente y de pié, considerándolos en toda su dignidad humana; no de rodillas como miran sus autores al héroe de la tragedia clásica, ni con la mirada burlona del demiurgo que los contempla desde el aire, en el esperpento valleinclanesco.

No es mi objetivo detenerme en las peculiaridades de cada una de las etapas de su creación dramática, si es que las hubo, sino fijar los hitos del encuentro didáctico con el autor en el pensamiento y acción de mis clases de Literatura y Taller de Teatro de Secundaria.

Mi primer encuentro didáctico con el teatro de Buero Vallejo tuvo lugar en los espacios educativos de la Universidad Laboral de Alcalá de Henares, de la que fui profesor de Lengua y Literatura Española, cuando, en contacto vivo con la escena madrileña y con la lectura de Buero Vallejo, se me reveló como mensaje histórico y ético de primera magnitud. Probamos primero con la lectura dramatizada de su primera época, la llamada existencialista. Pasamos a lo que la pobreza de mejores medios nos permitía el teatro-forum leído, y así comenzamos con *En la ardiente oscuridad*, su primera obra, aunque contiene en sí el germen de todas las que van a venir después. Muy adecuada para una situación educativa, tiene lugar en un

centro de enseñanza para ciegos y muestra, de manera patente y explícita, la angustia y rebeldía que todo adolescente vive en estado de latencia sin saber por qué. Esto y la ceguera son símbolos que permiten trascender la crítica desde el ámbito escénico hasta la realidad circundante de una España que comienza a despertar del letargo de una posguerra que nos ha mantenido largo tiempo entumecidos. Los foros, tras la representación, ponen de manifiesto el valor inquietante y educativo de los contenidos teatrales de la obra, una tragedia que no solo ofrece la catarsis del héroe sino la esperanza de que su inmolación fructifique en el futuro. Pero la lectura se ve insuficiente para mostrar los resortes apelativos que la escena permite, las técnicas que el autor comienza a insertar para poner de relieve las alegorías del mundo actual el simbolismo de sus personajes y acciones que se pretende mostrar.

Y llegamos a la representación en un escenario, a finales de los sesenta, con *Las palabras en la arena*, la única obra de Buero en un acto,función que tendrá lugaren el centro anteriormente aludido. Con esta obra, realizada e interpretada en común por dos instituciones educativas segregadas (un colegio de chicos y otro de chicas) se consigue el doble objetivo de realizar en un espacio teatral lo que la educación oficial ha separado y, al tiempo, interpretar, de manera natural, los personajes y situaciones de una obra de Buero Vallejo. Pese a ser una obra que relata una acción de su tiempo, el alumnado masculino decide caracterizarse como personajes actuales, adoptando los modos y formas de un grupo de poder en el mundo que conocen, en el que uniformados (militar y cura) y representantes de la inteligencia y la cultura visten traje convencional. Las alumnas, sin embargo, prefieren la vestimenta imaginaria de las mujeres palestinas del siglo I, tal como el relato del evangelista Juan sugiere. Las acotaciones estilizadísimas y complicadas de Buero en esta obra permiten un espacio escénico libérrimo creado por el hiperrealismo del conjunto de alumnado, al lado del simbolismo de algunos detalles escenográficos. En este sentido, la espacialización de la fábula, permite un tipo de ámbito interior, similar al de la tragedia, con un suplemento exterior, tipo huerto doméstico, desde el que se relata la acción principal, estableciéndose así lo que Carmen Boves Naves (*Los espacios escénicos 1997* Santiago de Compostela, *Actas del VII Simposio de Profesores de Español págs. 37-52*) denomina, desde una perspectiva semiológica, el diálogo primario y la interpretaciuón del discurso dramático. La evaluación educativa de esta representación fue óptima y abrió un portón de aire en libertad, en aquellas circunstancias concretas de una educación restringida excesivamente por las formalidades exigidas en las tendencias pedagógicas conductistas. Y todo ello sin perder un ápice de seriedad y rigor en los contenidos educativos de lo que era, sencillamente, una actividad extraescolar.

2. *EL CONTACTO DIDÁCTICO CON EL AUTOR*

El primer contacto fue epistolar, tuvo lugar en el ámbito estricto del aula y sus situaciones de aprendizaje, durante el desarrollo de la asignatura Lengua Española y Literatura, en el nivel de Bachillerato Elemental (10-14 años) 4º curso, del plan de Educación de 1957.

Dentro del plan de lecturas programado, figuraba, entre los diferentes géneros literarios, el texto dramático. Dado el impacto cultural que aquel año (curso académico 1970-71) había tenido el estreno de *El sueño de la razón* y la transversalidad interdisciplinar que permitía con otras materias de Historia (e Historia del Arte, en los cursos superiores del Bachillerato) se propuso, en el nivel elemental y en el superior, la lectura y comentario crítico posterior oral y escrito de *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo. Uno de los alumnos, en su ávida indagación para la correcta interpretación crítica de la obra, tras agotar las posibilidades para comprender las explicaciones del profesor, optó por la más segura de preguntar directamente al autor, tal como, en broma, se le había sugerido en clase. Cuatro días más tarde, se presentó con la respuesta manuscrita de don Antonio, en dos detalladas páginas. De aquí, todo el grupo pudo lucrarse de una interpretación privilegiada, desde la propia fuente creativa:

- En la obra se entrelazan varios sentidos que podrán ser encontrados de manera más eficaz con su relectura, para la cual ofrece unas "pistas":
- *La cuestión histórica y social.-* Muestra un período de tiranía y terror, lo cual genera miedo no sólo en los perseguidos sino también en el tirano. *"El miedo engendra el miedo"*. Período que pone de relieve"las contradicciones sociales (de España) y el atraso que padecíamos"cuya causa será la guerra civil. Concluye el autor: *"tema muy nuestro y aleccionador"*.
- *"La soledad del hombre de genio".-* El pintor Francisco de Goya, perseguido, se expresa artísticamente con "*pinturas torturadas*, negras" que reflejan, simbólicamente, una concepción pesimista de la vida y la barbarie que lo rodea, pero también los "*mitos y las esperanzas*" que intenta forjar para consolarse: Mito de Asmodea y de los voladores, que el autor explica para entender el subconsciente del personaje y sus esperanzas de solución.
- "*La sordera.-* Acentúa la soledad y el trastorno de su mente, que viene a simbolizar "*la soledad de todo lo humano*".
- "*La ancianidad.-* Que, con su decadencia física, agiganta el fantasma de los celos en el amor de la pareja.
- *El triunfo y la derrota.-* El tirano triunfa sobre el artista con la estrategia del terror, pero el artista triunfa sobre el tirano con su grandeza artística.
- *La razón.-* Un país sin razón espera el amanecer para vencer los fantasmas y brujas de la irracionalidad. Pero los hombres y los pueblos no siempre avanzan con claridad hacia la ilustración, "*de ahí el carácter trágico de muchas de las cosas y situaciones que tienen que vivir*"
- *La técnica.-* En esta obra se ensordece a los espectadores para identificarlos con el personaje y sus problemas, igual que se cegaba a los espectadores de "*En la ardiente oscuridad*". Es una forma de participación del público en el espectáculo.

Termina Buero su carta con una amable invitación a la lectura de teatro, "*que también se escribe para ser leído*".

Como respuesta a una carta de agradecimiento que el profesor le envía, nuestro autor teatral corresponde inmediatamente con un tarjetón en el que se considera identificado con mi voz docente, animándome a que continúe ayudando "*a nuestro futuro y a los niños de nuestro futuro*"y abrazándome en esta tarea.[XXVIII]

No seré yo quien profane la interpretación directa del autor en una tan amable relación didáctica del artista y sus estudiosos infantiles, aunque en aquel momento si tuve que hacerlo ante ellos para acercarles sentidos que les eran ajenos todavía.

3. NUEVO ENCUENTRO CON EL TEATRO REPRESENTADO DE BUERO VALLEJO EN EL ÁMBITO ACADÉMICO.

La Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa fue impulsada por José Luis Villar Palasí, ministro de Educación. De esta ley surge una nueva estructura educativa en dos etapas: la EGB (Enseñanza General Básica) el BUP (Bachillerato Unificado y Polivalente) o la FP (Formación Profesional) Entre las materias clásicas del Bachillerato destacaba una novedad en los cursos 2º y 3º, las E.A.T.P. (Enseñanzas y Actividades Técnico-Profesionales). Se elegía una asignatura de entre las ofertadas en cada centro. Entre el catálogo de la E.A.T.P. se podían encontrar: electricidad, diseño, teatro, informática, segundo idioma extranjero, labores del hogar, fotografía, astronomía, creación literaria, etc. Estas asignaturas, una vez elegidas, se programaban en un ciclo de dos cursos, con una dedicación de dos horas semanales.

Tras una dedicación de varios años a la investigación didácica y formación del Profesorado, me reincorporo a la docencia directa y reglada en el año de 1991, reintegrándome a la enseñanza de Lengua Española y Literatura en el Instituto de Bachillerato del Cardenal Cisneros, en cuya cátedra se había incorporado la asignatura EATP

en su modalidad de Teatro. Tal como se había integrado y programado esta enseñanza, durante el 2º curso de BUP, las actividades eran de fondo teatral, tipo taller, y las de 3º estaban enfocadas a la representación escénica, generalmente a final de curso y con carácter interdisciplinar.

Este sistema educativo fue derogado y sustituido progresivamente por el de la LODE (Ley Orgánica reguladora del Derecho a la Educación) en 1985 y la LOGSE (Ley Orgánica General del Sistema Educativo) de 1995, que, a su vez fue derogada por la LOE (Ley Orgánica de Educación) en 2006. La LODE y la LOGSE respetaron las EATP en su estructura original, lo cual permitió mantener las actividades de Teatro en el instituto, como materia reglada, durante unos años más.

De este modo, siguiendo con una tradición iniciada en el instituto a comienzos del siglo XX y continuada por el catedrático Jiménez Caballero y su antiguo alumno Alfonso Sastre, tuvieron lugar en el precioso teatro del centro, una serie de trabajos y representaciones variadas de distintos autores, españoles y extranjeros. En el año 1994, como actividad reglada, y dentro de un certamen convocado por la Comunidad Autónoma de Madrid, con el alumnado de 3º de BUP, distribuido en dos grupos de teatro, decidimos homenajear de nuevo a Buero Vallejo, que, en aquel momento pasaba por una delicada crisis de salud. Los dos grupos decidieron montar *El Concierto de San Ovidio (1962) y El Tragaluz (1967)*.Se optó en este caso por uno de los dramas históricos de la frustrada ilustración española, pero que en este caso tiene como escenario París; y se opta también por una obra del nuevo período, más técnico, que algunos consideran como tercera etapa creativa de su producción. Cuando nos pusimos en contacto telefónico con el autor para comunicarle nuestra intención y solicitar su presencia en algún estreno, no manifestó mucho entusiasmo por las obras elegidas; le parecieron antiguas ya. Sugirió que sería más oportuno poner en escena obras más recientes *(Lázaro en el Laberinto, Diálogo secreto, Música cercana…)*. Aquel año había de estrenar *Las trampas del azar* y, al parecer, comenzaba a declinar su estrella tanto por parte de la crítica especializada como por parte de sectores significativos del mundo del teatro. Don Antonio, no obstante, agradeció cálidamente el envío de los programas y deseó que la puesta en escena de las dos funciones "*les hayan dado alguna felicidad y despertado buenos impulsos*"[XXVIII] pero declinó la invitación por razones de salud. *El Concierto de San Ovidio*, se preparó con todo lujo de detalles, siguiendo escrupulosamente las instrucciones de montaje que su autor había especificado; un alumno violinista interpretaba a Corelli, al paño, tras el actor que representaba a David, el violinista ciego. El vestuario se reprodujo fielmente gracias a la sastrería de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) y varias tarimas de las aulas fueron llevadas a escena para representar, en varios niveles, los diferentes ámbitos escénicos: Hospicio de los Quince Veintes, salón de la casa de Valindin, la calle, escena y trono de la feria de San Ovidio... *El tragaluz* fue montada con grandes alardes futuristas en una propuesta avanzada y de gran belleza. Las dos obras obtuvieron sendos premios del certamen comunitario . Ambas obras, después de su estreno en el teatro del instituto del Cardenal Cisneros, fueron presentadas en diversos teatros de los mejores centros culturales de la CAM (Comunidad de Madrid).

Los videos y fotografías de estas experiencias (la mayor parte lamentablemente extraviadas en distintas exposiciones de carácter didáctico) junto con otras de diversos autores, sirvieron posteriormente para integrar alguna ponencia de formación del profesorado, como por ejemplo, una que presentó el que esto suscribe en los salones del Casino Taoro, en Puerto de la Cruz, durante un Simposio de Profesores de español, convocado por la Sociedad Canaria de Profesores de Español, Elio Antonio de Nebrija.

El año siguiente a estas representaciones, el instituto, junto con el de San Isidro, celebró, presidido por los Reyes de España, el Sexquicentenario de la Educación Secundaria, tomando como representación los dos centros más antiguos de Madrid. Una de las mesas redondas fue presidida por el antiguo alumno del IES del Cardenal Cisneros, el afamado dramaturgo, Alfonso Sastre, rival de nuestro Buero Vallejo

y cofundador del grupo Arte Nuevo, que inició sus pasos en el instituto Cisneros. No obstante su rivalidad y choque de estilos y compromisos, ambos son considerados como representantes máximos del teatro social español del Medio Siglo. Nada tuvieron que ver las celebraciones con nuestro autor, puesto que los gustos teatrales y las posibilidades de llevar a cabo las nuevas propuestas han ido cambiando paulatinamente. Con las nuevas directrices educativas, las EATP han sido sustituidas por los talleres, reducidos en su duración temporal, lo cual hizo prácticamente imposibles las representaciones de obras completas, quedando estas reducidas al ámbito de la enseñanza no reglada de las actividades extraescolares.

EPÍLOGO: LA PARADOJA DEL TRIUNFO DEL ARTISTA

Cuando estoy dando los últimos retoques a este artículo, leo, en distintos periódicos, diversos artículos alusivos al centenario de Antonio Buero Vallejo. El autor nació un 29 de septiembre y hubiera cumplido este año los cien.

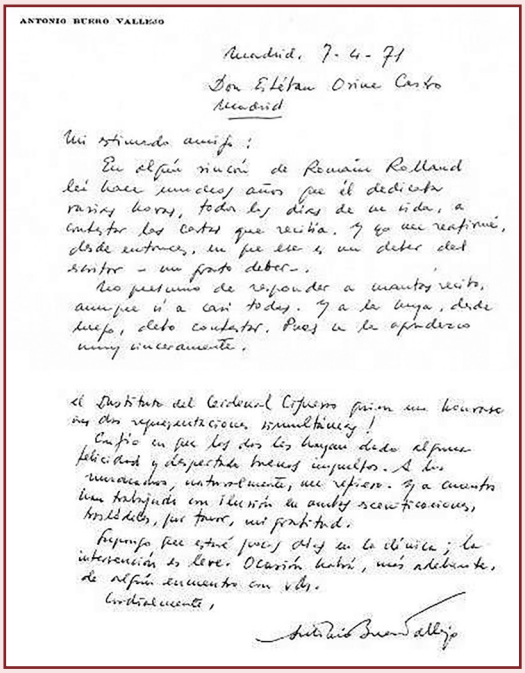
Un mezquino halo de ruindad rodea la posibilidad de hacer una conmemoración digna de quien llenó los teatros españoles de un teatro de calidad durante la segunda mitad del siglo XX, inaugurando una época de verdad y dignidad en una escena limitada por la censura ideológica y política, como era la española. Su autocensura para el posibilismo teatral, su mensaje entre líneas, su distanciamiento brechtiano en la historia y sus técnicas escenográficas de inmersión cada vez más complejas, hicieron que, durante muchos años, sus estrenos fueran un acontecimiento esperado por los ciudadanos ávidos de cultura. El gran misterio, la gran paradoja de su creación artística y de su vida fue el declive que supuso para ambas la tan deseada llegada de la democracia. Cuando Buero ayuda al alumno adolescente a comentar *El sueño de la razón,* le da una pista interpretativa que, al final, parece funcionar como el "*fatum*" que el siempre rechazó: El triunfo del genio con su arte hace fracasar el triunfo del tirano con su terror. He aquí el misterio y la paradoja: la desaparición del tirano marca el declive de su arte. Don Antonio, necesitado de cariño y acogida calurosa de su persona y arte, sucumbe ante los halagos de quienes, en su tiempo, hubieran sido los representantes no deseados que criticó en su teatro de carácter social.

Las instituciones intentan honrar su memoria: la Real Academia de la Lengua, dedica a su miembro extinto (nombrado en 1972) una exposición de sus dibujos, documentos personales, fotografías, manuscritos y libros, en la Biblioteca Nacional: *Del dibujo a la palabra.Centenario de Antonio Buero Vallejo.* El Instituto Cervantes, recoge, de manos de su viuda, Victoria Rodríguez, el legado "in memoriam" de Buero Vallejo, que ha sido depositado hoy en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes por quien, muy emocionada, ha recordado a su marido, Premio Cervantes 1986, como "un hombre ejemplar". El Ateneo de Madrid y la Diputación de Guadalajara le tributaron un homenaje el día de su aniversario. El Cultural de ABC, del 26/09/2016, publica una buena entrevista a su viuda, Victoria Rodríguez, en la que, aparte de la noble caracterización que hace del hombre y el artista, deja la desoladora afirmación: *«Me dicen que no hay dinero para montar una obra de Buero Vallejo en su centenario»*[XXVIII] Realmente patético, por no decir ridículo. Mejor no indagar quiénes se lo dicen y a qué aplican otras partidas del presupuesto para cultura.

Quede constancia, en este sencillo trabajo, del enorme interés que para la educación tiene el teatro de Antonio Buero Vallejo y la genial cortesía que don Antonio Buero Vallejo puso en la relación con los estudiantes, no solo universitarios, de cuya actuación y compromiso con ellos quedaron variadas muestras de represión durante la dictadura española, sino también con los adolescentes y jóvenes de los institutos madrileños a quienes se dirigió con la sencillez y bonhomía que siempre lo caracterizaron. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Boves Naves, Carmen (1999): "Los espacios escénicos", en *Actas del VII Simposio de Profesores de Español.* Santiago de Compostela.
- Buero Vallejo, Antonio (1966): "De rodillas, en pie, en el aire" (sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle Inclán), *Revista de Occidente*, nº 44 y 45, páginas 132-145.
- VV.AA. (2016, 26/09): ABC *Cultural*. Madrid.
- VV.AA (1999): *Actas del VII Simposio de Profesores de Español. Santiago de Compostela 1997*, Lugo, Ed. Diputación de Lugo.



ANTONIO BUERO VALLEJO

Madrid, 7-4-71

Don Esteban Orive Castro
Madrid

Mi estimado amigo:

En algún rincón de Romain Rolland leí hace muchos años que él dedicaba varias horas, todos los días de su vida, a contestar las cartas que recibía. Y yo me reafirmé, desde entonces, en que ello es un deber del escritor – un grato deber –.

No presumo de responder a muchos escritos, aunque sí a casi todos. Y a los míos, desde luego, dedo contestar. Pues me he apoderado muy sinceramente.

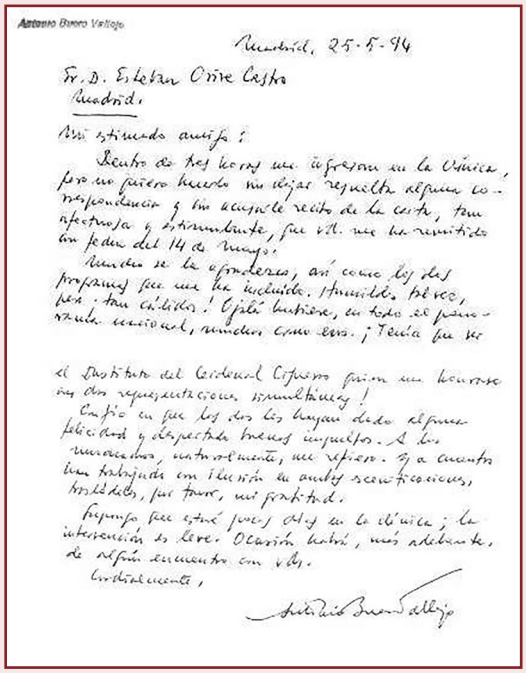
El Instituto del Cardenal Cisneros quiere con nosotros dos representaciones simultáneas!

Confío en que los dos les hayan dado algunas felicidades y despertado buenos impulsos. A los muchachos, interiormente, me refiero. Y a cuantos han trabajado con ilusión en aquellas escenificaciones, también, por favor, mi gratitud.

Supongo que estará pues ahí en la clínica; la intervención es leve. Ocasión habrá, más adelante, de algún encuentro con ella.

Cordialmente,

Antonio Buero Vallejo



Antonio Buero Vallejo

Madrid, 25-5-94

Sr. D. Esteban Orive Castro
Madrid.

Mi estimado amigo:

Llevo dos horas con impresión en la clínica, pero no quiero hacerlo sin dejar respuesta alguna correspondencia y sin acusarle recibo de la carta, tan afectuosa y estimulante, que Vd. me ha remitido con fecha del 14 de mayo.

Sumándose la apoderaza, así como los dos programas que me ha incluido. Muchísimas gracias, pues ¡tan cálidos! Ojalá hubiese, en todo el país, una unidad, sumadas como eso. ¡Tenía que ser

el Instituto del Cardenal Cisneros quien nos hiciese dos representaciones simultáneas!

Confío en que los dos les hayan dado algunas felicidades y despertado buenos impulsos. A los muchachos, interiormente, me refiero. Y a cuantos han trabajado con ilusión en aquellas escenificaciones, también, por favor, mi gratitud.

Supongo que estará pues ahí en la clínica; la intervención es leve. Ocasión habrá, más adelante, de algún encuentro con ella.

Cordialmente,

Antonio Buero Vallejo

Sociología literaria de la modernidad. Estudio comparado de 1984 *de George Orwell y* La Fundación *de Antonio Buero Vallejo*

Santiago SEVILLA VALLEJO, Universidad Rey Juan Carlos
santiago.sevilla@urjc.es

RESUMEN: *1984* y *La Fundación* presentan a Winston y a Tomás, respectivamente, luchando contra un poder que les roba la libertad y que pretende despojarles de su humanidad. Estos textos no solo son una respuesta ante los regímenes políticos abusivos del siglo XX, sino que invitan a reflexionar sobre la construcción de cualquier sociedad. En cambio, plantean diferentes situaciones y visiones sociales. Winston comienza llevando una vida vigilada, pero con libertad de movimientos; y Tomás está siempre encerrado. No obstante, este dispone de una libertad de pensamiento que impide la deshumanización que experimenta Winston. Estos textos reflejan la crisis de la modernidad, en la que la ausencia de un paradigma definido desorienta y desprotege al individuo frente a las demandas y los abusos sociales. Palabras clave: Palabras clave: modernidad, sociedad, poder, libertad, paradigma definido. ABSTRACT: *1984* and *La Fundación* introduce Winston and Tomas, respectively, fighting against a power who steals freedom from them and who pretends to strip them of their humanity. These texts are not only a response to abusive political regimes of XXth century, but they invite to reflect on the construction of any society. However, they set different situations and social views. Winston starts having a monitored life, but he has movement freedom; and Tomas is always locked up. Nevertheless, the latter has thought freedom that avoids the dehumanization that Winston experiences. These texts show the crisis of modernity, in which the absence of a defined paradigm disorients and unprotects individual against the social demands and abuses. Keywords: modernity, society, power, freedom, defined paradigm.

De todos modos y para estar seguro
lo único que puede hacer es seguir abriéndose paso
respirando a fondo y dejando escapar el aire poco a poco,
aunque sea absurdo…

Cortázar. No se culpe a nadie.

EL ESCRITOR IMPLICADO EN LA SOCIEDAD

El siglo XX representa una época de grandes convulsiones sociales. En el periodo entre las guerras mundiales y, especialmente, después del Crac del 29, el modelo democrático fue cuestionado y ciertos autores defendieron que el mundo necesitaba gobiernos en los que una minoría se impusiera con firmeza a la población. Uno de los grandes teóricos de esta postura es James Burnham. Orwell escribe que, según este: «society has never existed and so far as we can see, never will exist. Society is of its nature oligarchical, and the power of the oligarchy always rests upon force and fraud. Burnham does not deny that 'good' motives may operate in private life, but he maintains that politics consists of the struggle for power, and nothing else» (1946). Según Burnham, las sociedades solo mantienen una apariencia de consenso, pero, en realidad, siempre hay una élite que se impone sobre el resto. Esta postura claramente antidemocrática refleja la polarización política que experimentó la sociedad del momento. En un sentido más objetivo, Georg Simmel observa que la situación del individuo en la sociedad moderna es conflictiva: «The deepest problems of modern life flow from the attempt of the individual to maintain the independence and individuality of his existence against the sovereign powers of society, against the weight of the historical heritage and

the external culture and technique of life. This antagonism represents the most modern form of the conflict which primitive man must carry on with nature for his own bodily existence» (1). La sociedad moderna impone una normativa en cuanto a la forma de pensar, sentir y actuar a los individuos con una complejidad mayor que en épocas anteriores.

Entre los últimos años del siglo XIX y los comienzos del siglo XX, se produjeron «cambios políticos, económicos, sociales, tecnológicas y científicos […] (que) alteraron radicalmente la estructura de la vida social, la organización y formas del trabajo y el ocio» (Fusi, 2004: 14). Algunos autores denominan a los cambios artísticos y técnicos como modernismo, en el que «los nuevos estilos estéticos y sensibilidades que revolucionaron el arte europeo entre 1890 y 1920, revelaba precisamente la necesidad de encontrar respuestas nuevas en un mundo donde muchas de las viejas creencias, ideas y valores (naturalismo, positivismo, religión, la fe en el progreso, la razón y la ciencia) parecían haber perdido súbitamente su antigua vigencia» (Fusi, 2004: 16). El problema de este modelo es que «no aceptaba ya verdades, cánones absolutos, sino que la verdad, la belleza y las cosas existían y podían representarse y aprehenderse desde múltiples y distintas perspectivas» (Fusi, 2004: 16)[XXVIII]. El ser humano es influido por la sociedad moderna para pensar, sentir y actuar de acuerdo a ciertos patrones, como pasa en toda sociedad, pero se pierden en esta el paradigma definido que en tiempos anteriores funcionaba como certeza, lo cual es uno de los factores que produce el desasosiego personal y social del ser humano contemporáneo. Según «Max Weber, una vez eliminada de una perspectiva científica la razón histórica y la noción ilustrada de lo razonable, ponía de manifiesto la "multiplicidad significativa", y con ella en último término el sinsentido, de la razón instrumental. Sentaba así las bases para una crítica de la razón utópica» (Sotelo, 1984: 10). En la modernidad, aparecen diversos modelos que pretenden llevar al ser humano a una sociedad mejor. No obstante, estas utopías no llegan a buen término. La revolución rusa es el único movimiento utópico que consigue consolidarse, de forma que sirve como concreción de utopía y, por las limitaciones y alteraciones en su aplicación, distopía al mismo tiempo. «Al vincular estas categorías a una experiencia histórica concreta, se produce, por lo pronto, una ruptura con la noción de utopía que manejó la modernidad: pierde su dimensión trascendente de lo histórico-real, para convertirse en el proceso inmanente de su realización» (Sotelo, 1984: 10). La desvirtuación de la utopía dificulta al ser humano imaginar una alternativa a la desconcertante realidad que vive.

En este contexto, algunos autores perciben la necesidad de representar la situación social en la que viven para despertar las conciencias de aquellos a los que la confusión de los cambios arrastran. Estos autores reflejan la sociedad, tanto en la imagen que proyectan como en las mentiras que ocultan. Orwell lo define de la siguiente manera: «This business of making people *conscious* of what is happening outside their own small circle is one of the major problems of our time, and a new litterary technique will have to be evolved to meet it» (Kumar, 1991: 344). De este modo, Orwell funda la sociología literaria (Stansky, 1984: 88). En 1984 denuncia que el poder terrible del totalitarismo «no es la imposición de una tiranía, sino la imposición de una mentira» (Besançon, 1984: 77). Según Orwell, sí es posible una sociedad que mire por el interés de los ciudadanos, pero esta no se haya en el presente. Orwell expresa la «nostalgia del sentido de comunidad que él creía que había existido en el pasado –hasta, digamos, el estallido de la Primera Guerra Mundial– y que pensaba que podría existir en el futuro, bajo un socialismo auténtico y fructífero» (Stansky, 1984: 88). Orwell se da cuenta de que los totalitarismos representan lo contrario. Estos se definen por la revolución permanente, que elimina todo lo precedente; afectan a todos los aspectos de la realidad humana; tienen naturaleza ideocrática o soteriológica, se pretende una «salvación milenarista, una auténtica "gnosis" (ciencia del bien y del mal), que contiene una diagnosis-terapia del "mal radical"»; y requieren una adhesión incondicional al proyecto y una entusiasta participa-

ción «en la creación del reino final» (Pillicani, 1984: 155-157). Por su parte, Buero Vallejo dice que «El escritor debe convertirse en una parte de la conciencia de su sociedad» (1965) y que él como autor «cree saber lo que les debe a sus semejantes: verdad y belleza» (Feijoo, 2016: 39'). Los académicos han estudiado con gran extensión el sentido crítico que tienen los argumentos, recursos escénicos y figuras literarias que componen sus obras. «Como a menudo Buero trataba punzantes problemas éticos en un marco histórico, algunos críticos le acusaban de remover un pasado que sería mejor dejar atrás. Él razonó, sin embargo, que era su deber exponerlos para que en el futuro la sociedad y sus dirigentes eligiesen mejores soluciones» (O'Connor, 2016: 20). Buero Vallejo sufrió los rigores de la guerra civil española y la posguerra y fue a la cárcel en diversas ocasiones. El teatro de Buero Vallejo se caracteriza por «poner el sufrimiento humano en un contexto histórico, explicando así cuáles son las raíces colectivas del dolor individual» (Johnston, 1998: 81). Según Luis Feijjoo, la obra de Buero Vallejo entronca «con la línea del drama realista español y europeo» (2016: 27'). Sin embargo, el mensaje de sus obras no se limita a conflictos históricos concretos, sino que reflexiona sobre la lucha del individuo por abrirse camino en cualquier sociedad. Buero Vallejo «evita Buero Vallejo limitar la obra al problema de España, universalizando el conflicto social» (Bejel, 1978: 53), que invita a compartir su sueño Quijotesco (O'Connor, 1996: 69). Él consideraba sus obras como trágicas y define el género con las siguientes palabras: «La tragedia […] no es pesimista. La tragedia no surge cuando se cree en la fuerza infalible del destino, sino cuando, consciente o inconscientemente, se empieza a poner en cuestión el destino. La tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se *disfrazan* de destino» (Doménech, 1993: 39). Por ese motivo, las obras de Buero Vallejo invitan al público a una verdadera reflexión sobre la sociedad: «Buero crafts social theater as a mode of social discourse […] his works alter perceptions and responses on levels of sensibility that are not usually susceptible to rational argument. They push back horizons, contribute to the creation of a social conscience, and expose the complexity and contextuality of moral discernment» (Pennington, 2010: 20).

LOS CONFLICTOS ENTRE EL SER HUMANO Y LA SOCIEDAD MODERNA

Los textos de Orwell y Buero Vallejo trascienden la crítica de la sociedad del momento, para señalar problemas a los que se enfrenta la sociedad contemporánea en su conjunto. Crishan Kumar muestra cómo las referencias míticas e históricas a los regímenes totalitarios en *1984* están al servicio de la «*fabula narratur*» (1991: 295); mientras que Ricardo Doménech ha recogido la concepción que Buero Vallejo tenía de su literatura como tragedia humana en un sentido amplio. La sociedad moderna dispone de medios técnicos y de una compleja organización que facilita que el poder se ejerza con mayor eficiencia sobre los ciudadanos. Así, la sociedad de *1984* es dirigida por una élite, el Partido interno, que se caracterizan de la siguiente manera: «they differ from past ruling groups not simply in their greater hunger for power but in their greater consciousness of what they are doing and what they must do to perpetuate their rule» (Kumar, 1991: 314). El conocimiento que el Partido interior tiene acerca de la psicología individual y colectiva le sirve para mantenerse en el poder. Por otro lado, la pérdida de un paradigma definido hace que los individuos tengan dificultades para dar sentido a sus experiencias. Las tragedias de Buero Vallejo hablan de esta confusión. Según Goldmann: «El Dios *trágico* no es el Dios *religioso* –Dios de certezas–, sino un Dios incierto, equívoco y paradójico» (Doménech, 1993: 370). El carácter trágico de las obras de Buero Vallejo se diferencia del sentido que este término tenía en la antigüedad clásica. Ya no se trata de la conmoción del enfrentamiento del héroe a un destino incomprensible, sino de la lucha de personajes cercanos con una sociedad construida de manera torpe. El ser humano moderno se encuentra en un contexto que le da informaciones contradictorias y no le queda más remedio que intentar

construir un significado propio de lo que vive, por encima de los obstáculos que se le presentan. «Si el caos nos amenaza, porque el mundo no tiene más sentido que aquel que el hombre le otorga, la verdad no puede ser tampoco un principio radical. La radicalidad del hombre no se expresa diciendo que el hombre posee, o puede poseer, la verdad, sino mediante el símbolo de la ceguera» (Pajón, 2002: 69). *La Fundación* refleja esta deficiencia verdadera, que supone la ausencia de algo que debiera tenerse por naturaleza, y social, el protagonista carece de la capacidad para aceptar la realidad tal cual es (Laín Entralgo, 1998: 51-52).

Las obras de Orwell y Buero Vallejo tratan acerca de la lucha de ser humano por alcanzar la libertad, aunque esta tiene planteamientos y desarrollos muy diferentes. En *1984*, Winston tiene libertad de movimientos (aunque esté vigilado), mantiene una relación amorosa con Julia e incluso prueba los alimentos reservados a los miembros más destacados del Partido; pero acaba siendo detenido y, tras unas terribles torturas, es liberado. En cambio, en *La Fundación*, los personajes están prisioneros en su celda por algún delito revolucionario y tan solo se pueden evadir mediante la imaginación, porque están condenados a muerte. Winston se esfuerza por conocer cómo fue realmente el mundo antes del Gran hermano. Él trabaja corrigiendo los datos de los periódicos que no se adecúan a lo que ha dicho el Gran hermano, por lo que sabe que la realidad propugnada por este es una impostura. No le sirve de nada acudir a ningún archivo para conocer el pasado, porque es constantemente reescrito. De esta manera, el pasado es negado y, por lo tanto, los individuos viven un presente indefinido. El Partido ha convencido a la población que, desde siempre, Oceanía, el superestado en que Winston vive, ha estado en guerra con Eurasia y ha sido aliado de Eastasia. No obstante, cuando pasa a ser el enemigo Estasia y el aliado Eurasia, defiende que esto ha sido así desde siempre y cambia los archivos conforme a ello. Incluso, en plena manifestación contra Eurasia, se comunica que Oceanía está en guerra con Estasia y los asistentes eliminan las pancartas contra Eurasia y continúan con la manifestación (148 ss.). El futuro tampoco existe porque todos los esfuerzos de los ciudadanos se dirigen a la victoria sobre el enemigo (sea Eurasia o Estasia), pero, dada la magnitud de los Estados, no hay victorias definitivas y, además, los Estados buscan deliberadamente una guerra perpetua. En resumidas cuentas, el Partido controla el tiempo del siguiente modo: «Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past» y consigue así que los ciudadanos vivan por y para el Partido. El retrato que hace Orwell de una sociedad futura donde triunfa el totalitarismo no es solo una crítica a este tipo de régimen, sino que pone de manifiesto el poder que tiene el Estado moderno sobre el ciudadano, a través de su compleja maquinaria burocrática y propagandística. Estas características, con un tono muy diferente, siguen presentes en la sociedad actual (Möeller, 2012: 237 ss.). Por su parte, Tomás es un preso condenado a muerte por repartir propaganda. Cuando le torturaron, delató a los compañeros con los que ahora comparte prisión. Como su remordimiento es terrible, intentó suicidarse, pero Asel lo evitó. Frente a esta situación, desarrolla la alucinación de que vive en la Fundación, en la que él, sus amigos y su novia disfrutan de una beca para desarrollar sus investigaciones. Conforme avanza la obra, se esfuerza por descubrir la realidad, por dolorosa que resulte. En *La Fundación*, se presenta la tragedia de unos hombres que viven un infierno creado por los mismos hombres. Este no aparece de forma directa, sino que se sugiere por espacios latentes, no presentes (Boves, 1997: 24). Aunque no se especifica la naturaleza del conflicto, se sugiere una oposición política entre aquellos que detentan el poder y los revolucionarios encarcelados, que convierte a los primeros en crueles asesinos y a los segundos les lleva primero a la vergonzosa delación de sus compañeros y luego a la muerte. Tiene lugar una radical falta de comprensión, que puede referirse a cualquier Estado en el que el poder pretenda establecer una verdad única y persiga a todos los que se aparten de ella. En ese contexto, Tomás necesita negar la realidad para poder seguir viviendo. «Su enfermedad consiste

en crear imaginativamente un mundo irreal encubridor de la celda en que habita con sus compañeros» (Boves, 1997: 56).

1984 y *La Fundación* reflejan sociedades convulsas porque, frente a la desaparición de un paradigma definido, el ser humano se encuentra desorientado. El ser humano se acomoda a vivir sin perseguir ningún ideal y acepta sumisamente los abusos del poder. En la novela de Orwell, la población se deja conducir por la propaganda del Gran hermano sin ninguna clase de crítica y le sirven a cambio de un supuesto bienestar material. Winston es la única voz crítica, que encuentra en Julia una aliada y que trata de ponerse en contacto con la Hermandad (una supuesta organización contraria al Gran hermano); pero, como se va a comentar, la falta de unos principios trascendentes hace que fracase la rebeldía frente al sistema. Y lo más desolador de la novela es que, a falta de un verdadero héroe, la victoria del Gran hermano es completa. Cuando Winston lee *The theory and practice of oligarchy collectivism*, escrito supuestamente por un enemigo del Gran hermano, se reafirma en que a lo largo de la historia los diferentes revolucionarios han empleado el poder para imponerse al grupo que lo detentaba en cada momento. En *1984* Ingsoc (socialismo inglés) es la ideología que mantiene en el poder al Partido sobre los «proles», aquellos que no forman parte del Partido, de la siguiente manera: «Wealth and privilege are most easily defended when they are possessed jointly. The so-called "abolition of private property" which took place in the middle years of the century meant, in effect, the concentration of property in far fewer hands than before» (166). De este modo, la sociedad funciona como un engranaje que justifica la injusticia social. Por su parte, Tomás experimenta una evolución que da cuenta de la tragedia humana que vive la sociedad. Al principio, él está muy satisfecho por todas las imaginarias comodidades que tiene *la Fundación*. Su ceguera y su materialismo van a la par, pero va descubriendo que delira y que el ser humano tiende a vivir inmerso en mentiras o prisiones. Tomás evoluciona de una «cosmovisión aburguesadamente enajenada a una genuinamente existencial y conflictivamente social» (Bejel, 1978: 54). Muchos autores han estudiado cómo Buero Vallejo emplea los recursos teatrales para acercar al público al proceso alucinatorio que vive Tomás. «En La Fundación, el protagonista condiciona con su enfermedad el espacio» (Boves, 1997: 177). *La Fundación* se abre a una reflexión de gran envergadura: en qué medida somos capaces de percibir la realidad porque podría ocurrir que «la realidad sea sólo esa apariencia que es un holograma» (Doménech, 1993: 297). La incapacidad del ser humano para distinguir realidad de apariencia simboliza dos aspectos:

1. La constitutiva limitación de nuestra realidad en tanto que hombres.
2. La necesidad en que nos vemos, ante la existencia de este límite, de vivir como problema nuestra limitación, nuestra honestidad y nuestros conflictos (Laín Entralgo, 1998: 54).

La ceguera de Tomás representa la limitación del ser humano para vivir de forma verdadera. Son hombres los que construyen las cárceles, como esa en la que están Tomás y sus compañeros esperando la muerte. La cárcel de *La Fundación* simboliza la escasa capacidad que la sociedad humana tiene para luchar por la libertad:

> Durante tantos años privado de libertad, la mente se adapta a ese género de existencia y, de una manera insensible, se va configurando una nueva concepción del mundo: los presos ven el mundo, lo sienten como una realidad dual: el de intramuros, el que ellos viven, del que tienen conocimiento directo, y el de extramuros, el exterior, que sólo conocen por referencias, por noticias que les llegan de un «más allá», de más allá de su vida cotidiana. Cuanto más se prolonga el encarcelamiento, más se afianza esta visión dual del mundo y de la vida (Miras, 2016: 36).

Las obras de Orwell y Buero Vallejo destilan decepción por la caída del sueño del progreso. En ambas obras, la civilización no sólo no ha acabado con la violencia, sino que parece que

esta ha aumentado. Todos los adelantes técnicos no sirven para alcanzar una vida más racional, sino que los seres humanos siguen tratándose con la misma ferocidad. *1984* y *La Fundación* van más allá de denunciar el abuso de poder de las autoridades sobre la población para mostrar cómo todos los seres humanos somos parte de los mundos trágicos que construimos. Si bien *1984* muestra el temible funcionamiento del Gran hermano, Winston no lucha por hacer un mundo mejor con verdadera convicción. Del mismo modo, *La Fundación* señala que la violencia es una constante en la historia humana. Asel lo resume de la siguiente manera: «Vivimos en un mundo civilizado al que le sigue pareciendo el más embriagador deporte la viejísima práctica de las matanzas» (105). Y, acto seguido, lista ejemplos de barbarie provenientes de diferentes lugares. Sin embargo, el nivel de esperanza es mucho mayor en Buero Vallejo que en Orwell. En ambos textos, los personajes delatan cuando son torturados, pero es diferente el nivel de deshumanización que refleja este hecho. En *1984* las torturas que le inflingen a Winston le van degradando hasta que no queda nada de humanidad en él. Tras un largo proceso, cuando le ponen ante lo que más teme, responde del siguiente modo: «But he had suddenly understood that in the whole world there was just *one* person to whom the could transfer his punishment […] "Do it to Julia! Do it to Julia! Not to me!...» (230). Los métodos del Gran hermano le llevan a que pida que sea su amada quien sufra la tortura. Winston no tiene ningún valor que vaya más allá de sí mismo como para mantenerse firme frente a las amenazas. O'Brien le dice que este cambio interior es para siempre y, efectivamente, a partir de entonces, Winston queda desprovisto de todo sentimiento que no sea el odio a los enemigos del Gran hermano y el amor a este. En cambio, en *La Fundación*, hay espacio para la reconciliación y los hombres que fueron delatados por Tomás le perdonan. Cuando Asel confiesa que él también delató, comprenden que, incluso los hombres más valientes, tienen momentos de cobardía:

> A mí me han torturado […] Mi deber, lo sabía igual que vosotros: callar. (*Breve pausa.*) Pero hablé y mi delación costó, al menos, una vida […] ¡Qué sorpresa! ¿Eh? Un compañero [tan respetado y] tan firme como Asel, [¿delataría bajo el dolor físico] […] Su carne delató, después de chillar y chillar como la de un ratoncito martirizado. Y ahora decidme vosotros qué es Asel: ¿un león o un ratoncito? (114).

Tanto Winston como Tomás tienen que pagar el precio de la libertad. En el primer caso y, frente a un enemigo tan poderoso como el Gran hermano, solo es posible ser libre durante un tiempo, hasta ser detenido. Con todo, Winston llega a experimentar amor por Julia y es capaz de mantener su independencia intelectual hasta entonces. En lo que se refiere a Tomás, ha de sacrificar sus fantasías de un mundo idílico para salir de la cárcel física que le retiene, pero sobre todo para tener una vida real. Aunque los demás personajes le ayudan a curarse de su alucinación, en algunos momentos, ellos también quieren soñar con un mundo mejor que aquel en el que viven. Tulio dice: «¡Él se reunirá con su novia y yo con la mía! La vida no tendría sentido si eso no sucedería […] ¡Un día las abrazaremos! ¡Y no serán ilusiones, no serán hologramas!» (90). *La Fundación* invita a tener esperanza y luchar por un mundo mejor. No obstante, es una lucha sin fin, porque el ser humano tiene muy poca capacidad para percibir la realidad. Según Asel, el trabajo del ser humano consiste en lo siguiente: «¡Entonces hay que salir a la otra cárcel! ¡Y cuando estés en ella salir a otra, y de ésta, a otra! La verdad te espera en todas, no en la inacción» (125). La comparación entre *1984* y *La Fundación* da lugar a una aparente paradoja: Tomás está condenado a muerte, pero tiene mayor libertad que Winston, que comienza y termina siendo libre de ir a donde quiera. Los ciudadanos, teóricamente libres, de *1984* están mucho más sometidos por el control y exigencias del Gran hermano que los presos de *La Fundación*.

LA PERVIVENCIA DE LAS DISTOPÍAS DE ORWELL Y BUERO VALLEJO

Como hemos visto, ambas novelas pueden ser interpretadas como críticas sociales del momento en que fueron escritas, pero trascienden lo histórico para advertirnos de peligros que siguen presentes en nuestra sociedad. En *1984*, se reflexiona sobre cómo el Estado dispone de mecanismos para hacer que los ciudadanos renuncien a su libertad. Y, aunque no vivimos en ninguno de los macroestados totalitarios que imagina Orwell, sí que estamos altamente controlados por las redes sociales e Internet y sí tenemos en común que el Estado es una maquinaria burocrática con un enorme poder. Aunque vivamos en una sociedad menos agitada políticamente que la que experimentó Orwell, la propaganda que llevan a cabo las instituciones es igual de efectiva. Christopher Hitchens explica que el pensamiento de Orwell sigue siendo relevante porque, sea quien sea el que detente el poder, tratará de convencer a la población de que le apoyen ciegamente para que pueda garantizar su bienestar: «You will end up with neither freedom nor security […] Told you are being on welfare. And you will not dare to point out the discrepancy between reality and the promise, because the party says the promise is the reality» (2005: 23'). En *1984*, el Gran hermano convence a la población de que, gracias a todos los sacrificios que hacen y al buen gobierno del Gran hermano, la vida es constantemente mejor que antes, igual que cualquier otro régimen político tiene que hacer para mantenerse en el poder. Asimismo, aunque en un sentido expreso, *1984* fue «una advertencia ante la posibilidad de que la colectivización de la economía por el Estado […] pudiera poner en peligro la libertad» (Fusi, 2004: 75), refleja la conciencia fiscal o mentalidad acusatoria, por la que cualquier sociedad necesita «hallar responsables personales y voluntarios de todos los sucesos negativos que afectan a la comunidad» (Savater, 1984: 180). Se pone de relieve la tendencia social por la que los seres humanos renunciamos a tener una personalidad propia en pos de pertenecer al grupo. De manera que «en la base de todo este proceso se halla la tendencia *mimética* del deseo social, es decir, la irresistible inclinación de los hombres a no apetecer más que lo ya previamente apetecido y, por tanto, a detestar también de modo unánime» (Savater, 1984: 184). Conforme pasa el tiempo y los totalitarismos y dictaduras del siglo XX quedan atrás, parece equivocadamente menos importante el mensaje de Orwell y Buero Vallejo. Así, muchos piensan en Orwell solo como un autor crítico con el comunismo. También se ha olvidado en parte la importancia de la obra de Buero Vallejo.

> Buero Vallejo triunfó en el franquismo y fue olvidado, como tantas otras cosas, con la democracia. Pero esta aparente paradoja puede ser la mejor confirmación de su pensamiento. Los tiempos de las dictaduras son especialmente duros y al menos a una buena parte de la población le resulta difícil ignorar la realidad. Por el contrario, estas sociedades de la satisfacción, que diría Galbraith, son proclives a instalar colegios confortables de invidentes, a pintar un mundo azul pastel, a creer que se han superado el conflicto, la contradicción, las clases, las ideologías y la política. El fin de la historia» (Martín, 2002: 48).

Orwell y Buero Vallejo escribieron con el fin de mantener despierta la inteligencia de sus lectores y público para darse cuenta de las fuerzas que mueven a los hombres y de cómo ellos mismos construyen los mundos en los que habitan. En este sentido, el mensaje de estos autores es intemporal.

CONCLUSIÓN

En conclusión, *1984* y *La Fundación* muestran sociedades en las que el ser humano ha construido un entorno hostil y conflictivo. Estas obras forman parte de un conjunto de textos distópicos de la modernidad, donde se da cuenta de que los ideales políticos, económicos, religiosos y culturales se han venido abajo y de la consecuente angustia y falta de armonía que provoca la ausencia de modelo social. Ambos textos señalan los peligros de que la sociedad moderna, con su

inmensa complejidad y la falta de un paradigma definido, conduzca a que la convivencia entre seres humanos se vuelva una cárcel. Sin embargo, la situación de los protagonistas es radicalmente diferente. La principal diferencia está en que *La Fundación* se refiere a una prisión física, mientras que en *1984* lo fundamental es el control mental. Mientras en *La Fundación* se maltrata a los presos, en *1984* no se conforman con esto ni con que los ciudadanos sean obedientes. Además, deben amar a quien les quita la libertad. Winston no dispone del albedrío interior que sí tiene Tomás. Esto da lugar a que, mientras que el ambiente de Tomás le permite una posibilidad de la lucha, Winston está destinado a ser doblegado por el Gran hermano. Aunque la prisión de *La Fundación* es desoladora, solo afecta al cuerpo de sus reclusos y no les impide soñar. Sin embargo, ni esto está permitido en *1984*, donde las vidas de los ciudadanos (incluso las de los que en principio son libres) son enteramente del Partido. *1984* y *La Fundación* tratan de la opresión de la sociedad sobre el individuo, pero en el primer caso retrata una sociedad basada en el control del ciudadano, mientras que en el segundo tiene que ver con la lucha del individuo por liberarse de las cárceles externas e internas para hallar una verdadera libertad, asumiendo las deficiencias que tiene para ello. ■

BIBLIOGRAFÍA

♦ Bejel, Emilio: "La Fundación de Buero Vallejo. ¿un holograma de un holograma?", en *Kentucky Romance Quarterly*¸ 1978, 25, pp. 51-56.

♦ Besançon, Alain: "1984: Orwell y nosotros", en *Revista de Occidente*, 33-34, 1984, pp. 65-78.

♦ Bobes Naves, Jovita (1997): *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*, Kassel, Reichenberger.

♦ Buero Vallejo, Antonio (26 de agosto de 1965): "El escritor y su espejo", en *ABC*.

♦ Buero Vallejo, Antonio (1988): *La Fundación*, Madrid, Espasa Calpe.

♦ Doménech, Ricardo (1993): *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*, Madrid, Gredos.

♦ Feijoo Iglesias, Luis (2016). *Ciclo Centenario Antonio Buero Vallejo. 1ª mesa.* <https://www.youtube.com/watch?v=q_pUku-TO5Wc&t=705s> [03/11/2016].

♦ Fusi, Juan Pablo (2004): *El malestar de la modernidad: cuatro estudios sobre historia y cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva.

♦ Hitchens, Christopher (2005): *Why Orwell matters*. https://www.youtube.com/watch?v=rY5Ste5xRAA&t=4391s [03/11/2016].

♦ Kumar, Krishan (1991): *Utopia and anti-utopia in modern times*, Oxford, Basil Blackwell.

♦ Laín Entralgo, Pedro (1998): "La vida humana en el teatro de Buero Vallejo", en Ana María Leyva (coord.), *Antonio Buero Vallejo: Literatura y Filosofía*, Madrid, Editorial Complutense.

♦ Martín Seco, Juan Francisco (2002): *En la ardiente oscuridad*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra/en-la-ardiente-oscuridad--0/ [03/11/2016]

♦ Miras, Domingo (2016): "La Libertad en Buero Vallejo?", en *Monteagudo*, 21, pp. 31-48.

♦ Möeller, Ernest (2012): *Causas y efectos socioeconómicos del comunismo y del capitalismo en el siglo XX*, Münster, Neue Bibliothek.

♦ O'Connor, Patricia W. (1996): *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid, Fundamentos.

♦ O'Connor, Patricia W.: "¿Quién era Antonio Buero Vallejo? Una respuesta parcial a la pregunta insoldable de *El tragaluz*", en *Monteagudo*, 21, 2016, pp. 15-30.

♦ Orwell, George (1946): *James Burnham and the Managerial Revolution*. http://www.k-1.com/Orwell/site/work/essays/burnham.html [03/11/2016].

♦ Orwell, George (1981): *1984*, Gran Bretaña, Penguin Books.

♦ Pajon Mecloy, Enrique (2002): *Buero Vallejo o la filosofía que vendrá*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra/buero-vallejo-o-la-filosofia-que-vendra--0/ [03/11/2016]

♦ Pennington, Eric W. (2010): *Approaching the theater of Antonio Buero Vallejo. Contemporary Literaty Analyses from Estructuralism to Postmodernism*, Nueva York, Peter Lang.

♦ Savater, Fernando: "1984: sociopatología de la mentalidad fiscal", en *Revista de Occidente*, 33-34, 1984, pp. 177-188.

♦ Simmel, Georg: *The metropolis and mental life*. http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL_Images/Content_store/Sample_chapter/0631225137/Bridge.pdf [03/11/2016].

♦ Sotelo Martínez, Ignacio: "Razón de Estado y Razón de utopía", en *Revista de Occidente*, 33-34, 1984, pp. 9-26.

♦ Stansky, Peter: Utopía y antiutopía: "William Morris y George Orwell", en *Revista de Occidente*, 33-34, 1984, pp. 79-105.

La influencia de las cantigas de amigo en "Catalinita" de Camilo José Cela

Magdalena AGUINAGA ALFONSO,
Profesora jubilada de EEMM y doctora en literatura española
Profesora Colaboradora de la Universidad Internacional de la Rioja

RESUMEN: Analizamos un cuento de Camilo José Cela en este año de su centenario, porque deseamos destacar un aspecto importante de su producción: su narrativa breve. Elegimos el cuento de "Catalinita" recogido en el volumen *Nuevo retablo de don Cristobita* (1957).Echábamos en falta un análisis pormenorizado de la maestría del autor gallego en la construcción de este relato. No olvidemos que estamos ante un texto de ficción en que la forma es tan importante o más que el contenido. Pensamos que es un modo de dedicar nuestro mejor homenaje al autor gallego. Palabras clave: Palabras clave: cantiga de amigo, tema, título, narrador, tiempo, espacio, modalización narrativa, función de los diálogos, comienzo y final, tensión narrativa, unidad de efecto. ABSTRACT: We are analyzing a short story by Camilo José Cela in this year of his centenary, because we want to highlight an important aspect of his literature: his brief narrative. We chose the story of "Catalinita" collected in the volume *Nuevo retablo de don Cristobita* (1957).We were missing a detailed analysis of the mastery of the Galician author in the construction of this story. Let's not forget that we are dealing with a fictional text in which form is as important or more than content. We think it is a way to dedicate our best homage to the Galician author. Keywords: friend's song, theme, title, narrator, time, space, narrative modalization, dialogue function, beginning and end, narrative tension, unity of effect.

"Catalinita" de Camilo José Cela lo incluimos en una edición de *Cuentos gallegos*, publicada en 2012 como primer libro electrónico de la Diputación de Pontevedra[XXVIII]. Escogemos este cuento para nuestro análisis, por ser, en nuestra opinión, una pequeña joya literaria. Apareció publicado en *Nuevo retablo de don Cristobita* (1957) [XXVIII]. Se sitúa en Galicia[XXVIII]. El escritor gallego tiñe este relato de esa atmósfera de encantamiento que rodea las cantigas de amigo medievales. La ambientación del cuento destaca en el horizonte temático porla ausencia del enamorado y el ansia expectante de la enamorada que aguardacon ilusión su regreso. Un ansia que solo las olas del mar, que vieron zarpar al amigo en una nave, podrán amainar. El elemento dramático se intensifica ante laangustiosa interrogación final sobre su paradero, aunque se da alguna señal de la infidelidad del marinero ausente; en esa ambigüedad reside la fina y misteriosa vaguedad que Cela puede haber tomado de las cantigas.

La historia trata de una joven, más bien parece tratarse de una adolescente, llamada Catalinita quien, mientras espera anhelante el regreso de su amado, canta una canción acompañándose del piano: "¡Toca esa vals, toca esa vals, toca esa vals…, Pepita!" (Cela, 1957: 54).Esta canción es un *leitmotiv* que ralentiza el avance de las horas y los días mientras espera. A veces dicho estribillo aparece entrecortado, como si este aspecto formal indicase que el fin de su breve vidase avecina. Catalinita es una adolescente enfermiza, al parecer de tuberculosis[XXVIII] que muere al final, sin lograr el reencuentro con su amado marinero quien parece haberla traicionado. Así parece deducirse de este texto en la voz narradora: "Su madre estaba ya enterada de todo. ¡Qué vergüenza!" (Cela, 1957: 59) Pero la joven Catalinita parece no querer enterarse, aunque muere, no sabemos si solo debido a su enfermedad o si esta se ha incrementado por la ausencia del amado que no regresará. Esta ambigüedad produce un mayor lirismo en este cuento, que parte de una alegría inicial y concluye con la doble tristeza de la muerte de la protagonista y la no correspondencia de su amado. La función estética dominante en el cuento nos trae al recuerdo las cantigas de Martín Codax que parecen estar en el subconsciente del autor al componerlo, por la intensa carga emotiva. El protagonismo de Catalinita,

una doncella enamorada y expectante, justifica la función expresiva, centrada en este sujeto lírico y está presente en el ambiente primaveral, festivo y risueño, que penetra por el balcón abierto de su casa y que está acompañado por la alegría con que toca el piano al compás de su canto. Todo apunta en la historia al sujeto femenino que ocupa el centro exclusivo de la escena lírica, mientras recuerda a su amado que –según piensa ella al principio– no tardará en arribar a tierra. También está presente el elemento sustancial de las cantigas de amigo: la madre como confidente de la doncella con quien se desahoga. En el cuento este aspecto se muestra en los breves diálogos repetitivos entre ambas (Cela, 1957: 56):

> –¡Niña!
> –¡Mamá!
> –¡Note distraigas! ¡Aplícate!

La madre de Catalinita se llama doña Elvira. Siempre aparece bordando, bien un almohadón u otra labor, por entretenerse. En ella Cela parece hacer un guiño a su madre Camila Trulock de Cela, a la que por contraste con la inmovilidad de doña Elvira, le gustaba mucho viajar[XXVIII]. Y como a Catalinita le gustaba tocar el piano.

El mar es el telón de fondo de la historia ya que en la espera de la nave "La joven Marcela" en la que zarpó su amigo, se intensifica su amor. Dicha nave actúa en el texto como una metonimia de su amado que viaja en ella; es un preanuncio de que este no regresará, porque cuando zarpa una bricbarca no se sabe cuándo volverá: "La *Joven Marcela*, de lejos, parecía como una blanca gaviota que volase a ras de las olas, como una nubecilla que la brisa marina empujase hacia la tierra" (Cela, 1957:56). La doncella morirá,tras año y medio de espera, de tuberculosis y desesperanza.A pesar de los indicios de infidelidad y de que –por tanto–su amado no volverá, ella seguía sin querer admitir la realidad: "no estaba triste: sabía que él no la olvidaba, que seguiría queriéndola lo mismo" (Cela, 1957: 60).

Estas indagaciones interiores de Catalinita sobre el paradero del amigo, sin una respuesta satisfactoria, producen en el lector un desasosiego y una angustia por saber si al fin llegará y se producirá el feliz reencuentro de los enamorados o, si por el contrario, los negativos pronósticos son ciertos.La frecuentes repeticiones, las enumeraciones, el inicio del cuento en primavera y la muerte de Catalinita enuna nueva primavera, etc. conforman unas metafóricas ondas concéntricas de un eterno retornodel mar de la vida ante la nostalgia del amado, quese reflejan en las conversaciones de Catalinita con su madre y con don David, posiblemente un maestro de la joven. Con él mantieneun delicado diálogo poético sirviéndose de dos *Rimas* de Bécquer: la rima LIX, de la que se citan dos estrofas y la LIII. La primera la imagina Catalinita en boca de su amado y de hecho piensa que él es su autor. Sin embargo don David, trata de hacerle ver que esos versos eran deBécquer. Otra rima de la que se cita el estribillo, es la número LIII "Volverán las oscuras golondrinas/en tu balcón sus nidos a colgar" (Cela, 1957: 58).

Fuesen propios del amigo o de Bécquer, Catalinita compone su propio poema al imaginario amado, en forma de mago conjuro: "Como perlas que cayesen/ lentamente de un collar/ y que al murmullo del mar/el mago conjuro oyesen" (Cela, 1957:58).

Del amigo solo se ofrece su prosopografía y su edad desde el enfoque de Catalinita, en estilo indirecto libre (Cela, 1957: 56):

> Tan elegante, tan señor, tan bien plantado; tenía treinta y cinco años, ¡la edad que debieran tener todos los hombres!, y era rubio, de ojos azules y soñadores, y alto y delgado como todos los marineros de buena raza; (…); tenía también unos pantalones blancos como la nieve, y una sonrisa...

El anónimo amado está visto desde la ausencia, el cual se transmuta en un anhelo en el corazón de la joven, en un deseo poético solo desveladotristemente por lasexpresiones de doña Elvira dirigidas a su hija: "¡Aleja esos pensamientos!" o dichas como para sí misma: "¡Qué vergüenza!" (Cela, 1957:59) como un fatal presagio de que no volverá por alguna infidelidad.

Un aura de misterio se deja entrever. De hecho el estado anímico de Catalinita va bajando de intensidad gradualmente, desde la intensa alegría inicial y su canto al piano, poco más adelante ya no le sale la canción y el narrador nos indica que la llegada del otoño, el desengaño amorosoy el proceso de su enfermedad aumentan los signos de tristeza (Cela, 1957: 59):

> Catalinita estaba como apagada. ¡El otoño, esa estación en la que ella había puesto toda su desesperanza! Intentó cantar, pero no pudo. Tosió un poco, se apoyó con las dos manos sobre el teclado que hizo un ruido como si le cantaran las tripas, y arrojó un poco de sangre.

El cuento empieza con la alegría de la primavera y, tras año y medio de enfermedad, se anuncia su muerte en una nueva primavera. Es un cuento circular, a modo de eterno retorno, tras pasar por el otoño asociadocon la desilusión y la desesperanza. Quizá el desengaño intuido por Catalinita activa el proceso de su tuberculosis. Nos parece muy logrado el engarce, por parte del autor, de los sentimientos de la protagonista y el fluir de las estaciones.Por ejemplo la felicidad inicialexpectante que se intensifica ante la llegada del amigo, se asocia con la primavera y la música feliz; después la tristeza con la llegada del otoño y el mar de color gris, al ver que su amado no regresa. Y de nuevo la primavera en que ya se anuncia un nuevo renacer, al que la protagonista no llegará porque muere. De este modo concluye el cuento: "Fue a quedarse en una primavera, la estación en que ella tenía puestas todas sus ilusiones, cuando más segura estaba de que, de un momento para otro, acabaría por llegar…" (Cela, 1957: 60).

Hay un predominio de lo visual, en la descripción inicial de la casa donde viven Catalinita y su madre doña Elvira, con una técnica impresionista y una visión muy plástica a base de sensaciones olfativas y cromáticas. La reiteración de frases con variaciones en la palabra final es como una sinfonía embriagante que, mezclada con las sensaciones musicales de la joven cantando y tocando el piano, enmarcan a la protagonista en una atmósfera aristocráticay elegante de estilo modernista: "Olía a violetas y a guisantes de olor en su alcoba" (…); "Olía a violetas y a guisantes de olor en el recibidor" (…); "olía a violetas y a guisantes de olor en el comedor" (Cela, 1957: 55). Los muebles, las cortinas, las acuarelas inglesas, los ricos materiales como el terciopelo azul del pasamanos de la escalera, realzan de modo metonímico el status social de la flamante familia.

Deducimos la ambientación del cuento en la provincia de A Coruña por dos referencias que se divisan desde el balcón: San Pedro y una alusión a Guísamo, una parroquia en el municipio de Bergondo: "Con Inglaterra al otro lado, con sus acantilados inhóspitos como los que hay por la parte de San Pedro, con sus prados verdes a cuadraditos como en Guísamo" (Cela, 1957: 55). El primero es un antiguo punto defensivo, hoy convertido en el mejor mirador de A Coruña. Desde lo alto del monte de san Pedro se divisa el ir y venir de los barcos guiados por el faro milenario. El espacio está en relación directa con la brevedad del tiempo en que transcurre la historia. Toda ella sucede en el marco de la casa de la protagonista, que con la ingeniosatécnica del balcón,se muestra al lector el interior y el exterior de la misma.

Advertimos unas referencias literarias en las que Cela pudo basarse: así el balcón mencionado en la rima LIII de Bécquer y sobre todo el relato de Azorín "Una ciudad y un balcón" (1912). En este caso, en lugar del caballero sentado en un sillón en un balcón, con la mano apoyada en su mentón en actitud pensativa, asociada con el verso garcilasiano "No me podrán quitar el dolorido sentir", es la imagen de doña Elvira bordando, quien parece quedar inmovilizada, mientras se dice a modo de ritornelo: "Al otro lado de la casa, en la galería, su madre, doña Elvira, bordaba –por entretenerse– un almohadón" (Cela, 1957: 56). De nuevo la misma alusión entrecortada: "Al otro lado de la casa, en la galería, su madre doña Elvira…" y poco después: "Su madre, que estaba en el cuarto de la costura, preparando –por entretenerse– la ropa de invierno, levantó la cabeza de la labor" (Cela, 1957: 59). Percibimos

un avance del paso del tiempo, entre el bordar un almohadón en la galería –asociada con el sol– durante la primavera y elpreparar poco después la ropa de invierno,ya en el interior de la casa, como presagio del dolorido sentir por su hija.

Es interesante esta visión del balcón, que a modo de bisagra muestra el interior y el exterior de la muy noble casa: "la cortina prestaba un no sé qué de cámara nupcial a la salita… El aire parecía que pasaba como a través de un filtro, suave y oloroso" (Cela, 1957: 56. Para describir el exterior, el balcón se nos muestra como un observatoriodesde el que, a modo de una cámara cinematográfica, el narrador lleva al lector a otear la perspectiva desde la altura de la casa: de nuevo las sensaciones cromáticas muestran una descripción impresionista y minuciosa: "El balcón estaba abierto, y a través de la reja caprichosa y labrada como una mantilla, veíase la calle, con yerbitas entre las losas, sin aceras, con sus pequeñas casitas cubiertas de verdín" (Cela, 1957: 55). Desde el balcón divisamos las casas, los tejados, el mar, etc. Pensamos que mediante esta técnica del balcón-bisagrase pone de manifiesto la maestría del autor gallego y sus guiños a Azorín en el detallismo y el modo de componer una realidad literaria, percibida yrecreada a través de un rico mosaico de recursos formales: enumeraciones, personificaciones, comparaciones, y sobre todo abundantes repeticiones de conjunciones, paralelismos morfosintácticos, anáforas, etc. Todo ello muestra una exquisita sensibilidad que se compagina muy bien con la delicada protagonista. Es como un modo de buscar a través de la sensación, la íntima realidad del alma de la frágil y enfermiza protagonista. Apenas sabemos cuál es el físico de Catalinita pero el detalle de las manos es una metonimia muy expresiva, que nos dice todo sobre ella: "volvía a hacer correr sus manos, blancas y pequeñitas, sobre el teclado" (Cela, 1957: 56).También su carácter tímido: "Catalinita estaba toda colorada. ¡Esos pensamientos! Sus mejillas y sus orejas estaban teñidas de arrebol" (Cela, 1957: 57).Dicha descripción está animada de una honda emoción y delicadeza. A ello contribuye una prosa fragmentaria que se entrecorta con los breves y repetitivos diálogos de Catalinita y su madre y sus ensayos de la canción del vals, como vimos, *leitmotiv* del cuento.

Quizá el argumento no es lo más novedoso en el cuento de Cela, teniendo en cuenta la base en las cantigas de amigo que hemos explicado anteriormente. Pero es en los aspectos formales del cuento donde advertimos la maestría del premio Nobel gallego: el fragmentarismo deliberado, las elipsis que provocan un mayor poder sugestivo, esa ambigüedad de qué le pasó al amigo, etc. nos hacen presentir un misterio que podemos adivinar, pero que se insinúa en el cambio de sentimientos de Catalinita y que parecen adelantar su muerte. El estilo indirecto libre ayuda a introducir mentalmente al lector en el alma de Catalinita."Catalinita decía siempre esa vals. ¡Hacía tan bien!" (Cela, 1957: 54); "¡Mira que ahora –con lo estudiado que lo tenía– no salirle!" (Cela, 1957: 57).La historia está contada por un narrador omnisciente en tercera persona que ve los personajes y los ambientes por dentro y por fuera, muestra sus gestos y sentimientos. Es un narrador en primer grado que cuenta una historia en la que él está presente como observador y testigo, pero también interpreta con personificaciones los elementos de la casa dotándolos de vida propia: "El candelabro saltaba, temeroso, y la cabeza de Beethoven, de escayola pintada de color bronce, fruncía el ceño más de lo acostumbrado" (Cela, 1957: 54).Otras veces el narrador se sirvedel estilo directo, sin verbo de lengua para dejar hablar directamente a Catalinita: "¡Ah, si yo supiese!, ¡qué verso más hermoso podría componer para contestarle!" (Cela, 1957: 58). Hay una cercanía compasiva del narrador hacia la joven, que se observa en el detalle con que transmite sus gestos y movimientos, lo que hoy llamamos el lenguaje corporal.

En cuanto a la función estructuradora del tiempo en el relato, advertimos un tiempo circular entre el principio y el fin del mismo, enmarcado en la primavera. La historia sigue un orden cronológico y de forma ordenada, no hay deseos de experimentación. Pero sí es evidente un eterno retorno. Habrá otras jóvenes que seguirán esperando al amado, pase lo que pase. Cambiarán sus nombres, sus circunstancias, sus

tiempos, pero el amor eterno permanecerá. Hay marcas concretas de que el relato transcurre en torno al último tercio del siglo XIX: "juraría que esa poesía es del señor Bécquer, un poeta que ha dado que hablar mucho por Madrid aún no hace años" (Cela, 1957: 57). Teniendo en cuenta que Bécquer falleció en 1870, podemos situar el relato en torno a 1880 más o menos. Otra marca del tiempo interno del relato dice que "Catalinita tardó un año y medio en morir" (Cela, 1957: 60), así que el relato transcurre en torno a dos años.

En lo que respecta a la modalización narrativa, el cuento se inicia con una lenta descripción de la casa de la protagonista: "Catalinita llevaba varias horas al piano" (Cela, 1957: 54).Poco a poco se va ampliando el escenario a modo de una cámara de cine, cuyo foco se va desplazando hacia esferas más amplias de la habitación. De todos modos podemos deducir que tanto el título del cuento, con el nombre de Catalinita, como el presentar directamente al personaje antes que el escenario, muestran el interés de Cela por la protagonista a quien describe con ternura. Ya vimos que luego se interrumpe la descripción con diálogos caracterizadores de los personajes: así conocemos de pasada y someramente a doña Elvira, a don David e indirectamente al anónimo marinero quien no aparece en ningún momento. El final del cuento con la muerte de Catalinita, esperando de nuevo la llegada del amigo, es un mensaje del eterno retorno ya comentado a lo largo del análisis.

La música unida a la ternura con que el autor trata al personaje, son dos componentes esenciales del cuento que hacen de él una pieza maestra del narrador gallego. A este clímax final, de una tensión magistralmente mantenida y gradualmente aumentada, concurren todos los elementos formales de la narración que hemos analizado: inicio, final, brevedad, intensidad, personajes, tiempo, espacio y modalización narrativa del discurso. Ello, unido a un argumento asociado a las cantigas de amigo, hace de este cuento una pequeña joya literaria. ■

BIBLIOGRAFÍA

♦ Azorín (1912): "Un ciudad y un balcón" en *Castilla*, Madrid. Reproducido en www.filosofiayliteratura.org/literatura/azorincastilla.htm. Consultado el 26/11/2016.

♦ Cela, Camilo José (1957): *Nuevo retablo de don Cristobita*, Barcelona, Destino.

---------- (1999): "Escrito en Madrid", *ABC*, 10-I.

♦ Cela Conde, Camilo José (2016): http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/camilo-jose-cela-mirada-lobo-5089. Consulta el 18/XI/2016) *Cuentos gallegos* (2012): http://www.depontevedra.es/?1,29063, Magdalena Aguinaga Alfonso (ed.), Pontevedra, Diputación de Pontevedra.

♦ Pozo Garza, Luz (1996): *Ondas do mar de Vigo*, A Coruña, Espiral Maior.

♦ Prieto, Santiago (2014): "Camilo José Cela, genio, figura y el mundo por montera" http://www.dendramedica.es/revista/v13n1/05_Camilo_Jose_Cela_genio_figura_y_mundo_por_montera.pdf, págs. 80-106. Consultado el 21/XI/2016.

♦ Rodríguez Tejerina, José María:http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/medicinaBalear/archives/Medicina/_Balear_/2000v15n/3_p090.dir/Medicina_Balear_2000v15n3_p090.pdf. Consultado el 23/11/2016. Págs. 90-102.

♦ Sotelo Vázquez, Adolfo (2005): "Camilo José Cela, perfiles de un escritor", *Anuario de Estudios Celianos*, 2, págs. 157-185), Universidad Camilo José Cela.

NECROLÓGICAS

ADOLFO CUETO O LA FASCINACIÓN POR LO ABSOLUTO

Javier PÉREZ-CASTILLA, UAM

Ciertas reseñas uno quisiera que nunca hubiera habido ocasión de realizarlas. Estas líneas son la historia de una reseña cuyo origen es dramático.

En diciembre de 2016 murió en Madrid el poeta Adolfo Cueto. Rondaba los cincuenta años. Su obra, constituida por cuatro libros, fue merecedora de diversos galardones, entre los que destacan:

Premio Emilio Alarcos de Poesía 2010 por *Dragados y Construcciones.*

Premio Ciudad de Burgos de Poesía 2013 por *Diverso.es.*

Premio de Poesía Manuel Alcántara 2016 por su poema "Nuevos destinos paradisíacos". A éstos deben sumarse otros de diverso orden e importancia. Yo tengo en mi recuerdo el Premio Cafetín Croché de San Lorenzo de El Escorial, puesto que éramos jóvenes y pasamos un fin de semana magnífico en dicha localidad.

Adolfo mantuvo una elegancia natural y un anhelo de profundidad en la obra que, desde los inicios remotos de nuestra amistad (a principios de los 90), me fascinó. En pocas personas he constatado esta coherencia tan grande entre su vida y su creación poética. Ello no quiere decir que fuese *sublime sin interrupción* o que luciera una altivez engolada. Al contrario, como persona inteligente y sensible, aplicaba una mirada irónica sobre el mundo, de la que no estaba exenta su propia persona.

Las tertulias y las copas eran estaciones que atravesamos en pos de un Dorado literario que, tal vez como el otro, jamás se alcanza. Resulta difícil evocar, sin incurrir en los olvidos que mi memoria impone, todas las reuniones a las que con desigual regularidad asistimos. La primera, y acaso la que marcó definitivamente nuestra inclinación lírica, estuvo organizada por Carlos Morales en el restaurante *Rey Fernando* de la calle Prim. Después la de José Luis Cano en el extinto *Café del Prado*, no lejos del Ateneo. Por último, la tertulia *Poetas contra pintores*, en el mítico pub *Caporal* de Lagasca. Quiero evocar así a Adolfo Cueto: conversando hasta bien entrada la noche, con una chaqueta algo *british*, un jersey de cuello vuelto, unos vasos altos en el centro de la mesa y el cenicero repleto de colillas que íbamos desechando como secretas marcas de los temas de conversación por los que discurría nuestra siempre animada charla.

Estoy refiriéndome al amigo desde la autoridad que me confiere el cariño, que con la muerte se transforma en derrota. Sobre el poeta hablan bien claro los versos que nos dejó en sus libros. Como animación a su lectura, selecciono estos:

Debajo de estas líneas van secuencias
de vida, van fragmentos
de muerte. Todo lo subterráneo
que está en ti.

Tan sólo hay un camino hacia la madrugada,
y lo saben tus días, y lo asfaltan los años.

¿Quién estará leyendo ahora este poema, cuando
aún no se ha escrito y es ya una bocana enaltecida
de aire puro que pierdo para siempre?

Un hombre sentado frente a un vaso. Piensa
lo que fue, lo que es,
qué será
sobre todo,
qué será de nosotros cuando ya todo tenga
muy poco de nosotros.

Querido Adolfo, ¿habrás ya hallado lo absoluto?

El Latido de una Ausencia

Un poema de Javier PÉREZ-CASTILLA

Para Adolfo Cueto

Las conversaciones aplazadas,
las palabras mudas que quedan presas.
Ese recuerdo tuyo, cierto y doloroso
como una enfermedad, me ronda dentro.

Porque hubo fuego en las palabras,
prendidas de amistad y de libros.
Y aquel fuego se apagó violentamente:
cerilla en vendaval.

Ahora maldigo el roto encadenamiento
de abrazos y ausencias que se llama amistad.

Caminábamos los dos, yo vivo y tú ya no,
por este campus oscuro, con árboles
como postes repetidores del dolor.
Siento una tristeza mayor que el invierno.

Indago en el misterio, acecho certezas,
intento comprender lo inefable.
Porque a veces, en estos insomnios,
cuando la cabeza grita,
es imposible oír al corazón.

Francisco Nieva o El Artista Literatio

Javier PÉREZ-CASTILLA, UAM

El 10 de noviembre de 2016 murió Francisco Morales Nieva (Valdepeñas, 1924), a la edad de 91 años. Pocos escritores españoles tienen perfil tan polifacético como este hombre. Conocido popularmente en su papel de dramaturgo, también fue un magnífico escenógrafo, un reputado director de escena y un brillante figurinista.

Asimismo destacó en diversos géneros literarios. Cultivó con gran acierto la narrativa, con peculiares novelas que demandan mayor atención de la crítica, y el ensayismo, especialmente en su dimensión periodística. Diversos ámbitos en su obra que no han obtenido el reconocimiento del que, en mi opinión, son acreedores. Cela afirmaba que nuestro país es tan miserable que no permite triunfar en muchas facetas.

Su obra dramática se caracteriza por lo que podríamos denominar, con notable imprecisión pero con utilidad didáctica, el barroquismo de vanguardia. Esa copiosa producción se articula a lo largo de los años con una lista de obras que ya forman parte de la historia de nuestro teatro:

- *Es bueno no tener cabeza* (1971)
- *El maravilloso catarro de lord Bashaville* (1971)
- *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (1972)
- *La carroza de plomo candente* (1972). Estrenada en 1976
- *El combate de Ópalos y Tasia* (1972). Estrenada en 1976
- Pelo de tormenta (1972). Estrenada en 1997
- *El fandango asombroso* (1973)
- *Coronada y el toro* (1974). Estrenada en 1982
- *El paño de injurias* (1975)
- *El rayo colgado* (1975). Estrenada en 1980

- *El baile de los ardientes* (1975). Estrenada en 1990
- *Nosferatu* (1975). Estrenada en 1993
- *Sombra y quimera de Larra* (1976)
- *La Paz* (1977)
- *Delirio del amor hostil* (1978)
- *El corazón acelerado* (1979)
- *Malditas sean Coronada y sus hijas* (1980)
- *La señora Tártara* (1980)
- *Las aventuras de Tirante el Blanco* (1987)
- *Te quiero, zorra* (1987). Estrenada en 1988
- *Trilogía italiana: Salvator Rosa o el artista, El baile de los ardientes, Los españoles bajo tierra*, ed. de Jesús María Barrajón, Madrid, Cátedra, 1988.
- *Corazón de arpía* (1987). Estrenada en 1989
- *No es verdad* (1987). Estrenada en 1994
- *Salvador Rosa* (1988)
- *Los españoles bajo tierra* (1988). Estrenada en 1992
- *La Magosta* (1990)
- *Catalina del demonio* (1991)
- *Carlota Basilfinder* (1991)
- *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1991). Estrenada en 2003
- *Los viajes forman a la juventud* (1992)
- *Caperucita y el otro* (1995)
- *Centón de teatro* (2 vols., 1996 y 2002). Colección de 12 obras cortas
- *¡Viva el estupor!* (2005)
- *Misterio y festival: pequeña tetralogía satírica* (2005)
- *¡Viva el estupor!; Los mismos: dos comedias televisivas...* (2005)
- *El cíclope* (2009)
- *No sé cómo decirlo* (2010)
- *Teatro Caliente* (2013)
- *Salvator Rosa*, o, *El artista* (2015)

Menos conocida es su obra narrativa. Las novelas *Viaje a Pantaélica* (1994), *Granada de las mil noches* (1994), *La llama vestida de negro* (1995), *Oceánida* (1996), *Carne de murciélago* (1998), *La mutación del primo mentiroso o el estilo que mata* (2004) y dos libros de relatos, *Los rabudos y otros cuentos* (2000) y Argumentario clásico (2001), jalonan un recorrido donde los homenajes histórico-literarios, la experimentación narrativa y la insobornable voluntad de estilo constituyen sus mejores credenciales. Estimo errónea la valoración, un tanto desdeñosa, que subordina estos libros a su producción dramática. Por el contrario, son títulos de enorme originalidad, a contracorriente de las modas literarias de aquellos años. Tal vez el tiempo haga justicia. Por ahora, pocos hemos reivindicado esto.

Con similar acierto cultivó el ámbito periodístico. La lectura de sus artículos, que aparecieron con regularidad en diferentes cabeceras (*ABC*. *La Razón*…), constituye un placer cultural para cualquier lector sensible. No sólo sorprende la amplitud de las referencias que manejaba con soltura este autor, sino el enfoque personalísimo de los temas tratados.

A lo largo de su longeva vida obtuvo diversos galardones y reconocimientos. En este apartado destacan el Premio de la Crítica (1982), la elección de Académico de la Lengua Española (1986), el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1992) o Doctor Honoris Causa por la Universidad de Castilla-La Mancha (2001).

En el año 2007 se publicó su Obra Completa. Recomiendo la lectura del volumen autobiográfico *Las cosas como fueron*, donde queda testimonio de un hombre inquieto, siempre clásico y siempre moderno. Otro grande que se nos ha ido. ■

NUEVA PUBLICACIÓN

¿Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester?

Santiago SEVILLA VALLEJO (2017) Saarbrücken: Editorial Académica Española

Torrente Ballester es un autor de referencia en la narrativa en español. Escribió numerosos ensayos sobre el arte de narrar, en los que desentrañó sus elementos respecto de otras obras, como en *El Quijote como juego, Cotufas en el golfo* y en diversos discursos y textos publicados en periódicos; y desentrañó el proceso de escritura de sus propias narraciones, como en *Diario de un vate vago*. Por otra parte, escribió novelas y otros textos narrativos con los que completa sus indagaciones sobre el proceso de escritura; en estas obras, aparecen escritores contando historias. La comunidad académica está publicando estudios sobre la compleja comprensión que tuvo Torrente Ballester del hecho narrativo, él no se limitó a escribir novelas, sino que desarrolló una teoría sobre el valor de los relatos para el ser humano, que permite que sus personajes tengan una hondura humana que hace que el lector pueda identificarse con ellos y, al mismo tiempo, que estos personajes demuestren una enorme capacidad para inventar ficciones. Torrente Ballester aprendió a mirar el mundo en que vivió a través de la Literatura, se dio cuenta de que tanto los hechos que verdaderamente tienen lugar como las ficciones son esenciales para el ser humano; la Literatura es un instrumento que el ser humano puede emplear para comprenderse a sí mismo, a los demás y al mundo que lo rodea. De modo que Torrente Ballester convirtió todo lo que percibió, pensó e hizo (o quiso hacer) en narraciones y dio un valioso testimonio sobre cómo construirlas; es decir, sistematizó su experiencia subjetiva, relacional y de conocimiento del mundo en la Literatura.

Este trabajo presenta de un modo organizado las aportaciones de Torrente Ballester a la narrativa, las cuales se pueden dividir en tres ámbitos: la concepción de la Literatura como juego, las reflexiones que hizo sobre la naturaleza de las voces que participan en la ficción y las relaciones entre hechos que responden a reglas que el lector puede asumir como próximas a las que lo rigen y hechos surgidos de la fantasía, que ponen en duda las anteriores reglas. La investigación se apoya en los trabajos teóricos antes mencionados y otros ensayos escritos por Torrente Ballester para exponer los conceptos narrativos que este autor manejaba. Además, se han seleccionado siete obras que reflejan estos conceptos: *Don Juan, La saga/fuga de J. B., Fragmentos de Apocalipsis, La Isla de los Jacintos Cortados, Dafne y ensueños, La Princesa durmiente va a la escuela* y *Yo no soy yo, evidentemente*. La primera parte de este trabajo está dedicada a una aproximación a la concepción que tiene Torrente Ballester de la novelística: perspectiva humorística que adopta con respecto al arte de narrar, la importancia del juego en sus textos y los elementos que lo componen. La segunda parte y la tercera analizan estos conceptos en sus narraciones. Se muestra de modo holístico la comprensión que tenía el autor de la Literatura como juego, en una aproximación a los principales elementos que el autor tenía en cuenta a la hora de escribir. Si bien las obras literarias analizadas no son las únicas novelas metaficticias de Gonzalo Torrente Ballester, son representativas de la poética que conformó Gonzalo Torrente Ballester acerca del arte de escribir ficciones. El objetivo de este trabajo es comprender a grandes rasgos cómo se escribe novela según este autor, para poder ramificar este estudio en posteriores investigaciones. ■

Leer *a los* clásicos

Edición de José Antonio Torregrosa Díaz

Edición de Lourdes Yagüe Olmos

Edición de Antonio A. Gómez Yebra

Edición de María Teresa Pasero Montero

No se leen los clásicos por deber o por respeto, sino solo por amor.

Italo Calvino

ANAYA

www.anayainfantilyjuvenil.com