

Título	Taller de creación literaria. Propuestas didácticas
Autor/a	Carratalá Teruel, Fernando
Publicación/Institución	Timonel Revista Digital. A pie de aula
Dirección Web	http://www.lengua.profes.net/comun/VerNoticia.asp?id_contenido=35990

TALLER DE CREACIÓN LITERARIA

Conjunto de propuestas orientadas a la creación de un taller de Literatura en el aula para que los alumnos fomenten su creatividad mediante la imitación de modelos.

- Hay muchas maneras de acercar a la Literatura a los alumnos de ESO por medio de la lectura de las obras de los grandes escritores -convertida esta actividad en algo recreativo y no en tarea propiamente escolar-; a través del análisis y comentario de breves textos, en prosa y en verso, que puedan servir de pretexto para ir desarrollando su sensibilidad estética; pero también -y sobre todo-, convirtiendo a los alumnos en protagonistas del quehacer literario, desarrollando su creatividad inicialmente mediante la imitación de modelos y, después, dejando que se manifieste su personalidad artística.

Esta es, precisamente, la finalidad de las actividades que irán integrando este "Taller de creación literaria"; actividades -no sujetas a un canon prefijado- con el mínimo e indispensable soporte teórico, en forma de sugerencias para su realización.

Propuestas didácticas:

1. **La composición de poemas**
2. **Tratamiento poético de realidades cotidianas.**
3. **Emisor y receptor ante el texto literario**
4. **Lengua discursiva y lengua literaria**
5. **Formas artísticas del lenguaje: prosa, verso y prosa poética.**
6. **Lengua literaria y ambigüedad.**

1. LA COMPOSICIÓN DE POEMAS

Celia Viñas

(Lérida, 1915 - Almería, 1953).
Catedrática de Lengua Española y Literatura
Poetisa y narradora

Obras: *Trigo del corazón* (1946), *Canción tonta del sur* (obra para niños; 1948), *Palabras sin voz* (1953), *Del foc y la cendra* (en catalán; *Del fuego y la ceniza*, 1953).

Obras póstumas, publicadas por su marido, Arturo Medina: *Canto* (1954), *Como el ciervo corre herido* (1955), *Poesía última* (1980); *Plaza de la Virgen del Mar* (obra de teatro; 1974); *El primer botón del mundo y trece cuentos más* (obra narrativa para niños; 1976).

Verso y poema

Un poema es una composición, de cierta extensión, en verso, conjunto de palabras en el que determinados elementos fónicos -número de sílabas, acentos, pausas, rimas...- se disponen artificialmente de manera tal que producen un efecto rítmico. Gráficamente, cada verso ocupa una línea distinta.

El poema de Celia Viñas que se reproduce a continuación -titulado "La canción de los tres niños"- pone de manifiesto cómo los elementos fónicos de las unidades significativas quedan supeditados a las exigencias rítmicas del verso. Es un poema formado por tres conjuntos estróficos de ocho versos, cada uno de los cuales presenta la misma distribución de versos en cuanto al número de sílabas y también en lo que se refiere a la disposición de la rima.

La canción de los tres niños

<p>Labriego, labriego quisiera ser, lanzar en ritmo a la tierra; a la dorada semilla con pulso que nunca yerra; y la mirada sencilla Labriego, labriego quisiera ser para la siega y la trilla.</p>	<p>3, /é.o/ 8, /é/ 8, /é.a/ 8, /í.a/ 8, /é.a/ 8, /í.a/ 10, /é/ 8 /í.a/</p>
<p>Marino, marino quisiera ser, y en la proa de la nave, tendido en su duro suelo, mirar la curva del ave; en la mitad de su vuelo. Marino, marino quisiera ser en medio del mar y el cielo.</p>	<p>3, /í.o/ 8, /é/ 8, /á.e/ 8, /é.o/ 8, /á.e/ 8, /é.o/ 10, /é/ 8, /é.o/</p>
<p>Gitano, gitano quisiera ser, amo y señor de un pandero y de una verde carreta, de un osezno bullanguero y de una mona coqueta. Gitano, gitano quisiera ser, el rey de la pirueta.</p>	<p>3, /á.o/ 8, /é/ 8, /é.o/ 8, /é.a/ 8, /é.o/ 8, /é.a/ 10, /é/ 8, /é.a/</p>

Esquema métrico del poema de Celia Viñas

	Primer conjunto estrófico	Segundo conjunto estrófico	Tercer conjunto estrófico
Verso 1	Trisílabo, /é.o/	Trisílabo, /í-o/	Trisílabo, /á.o/
Verso 2	Octosílabo, /é/	Octosílabo, /é/	Octosílabo, /é/
Verso 3	Octosílabo, /é.a/	Octosílabo, /á.é/	Octosílabo, /é.o/
Verso 4	Octosílabo, /í.a/	Octosílabo, /é.o/	Octosílabo, /é.a/

Verso 5	Octosílabo, <i>lé.a/</i>	Octosílabo, <i>lá.e/</i>	Octosílabo, <i>lé.o/</i>
Verso 6	Octosílabo, <i>lí.a/</i>	Octosílabo, <i>lé.o/</i>	Octosílabo, <i>lé.a/</i>
Verso 7	Endecasílabo, <i>lé/</i>	Endecasílabo, <i>lé/</i>	Endecasílabo, <i>lé/</i>
Verso 8	Octosílabo, <i>lí.a/</i>	Octosílabo, <i>lé.o/</i>	Octosílabo, <i>lé.a/</i>

Es decir, que en cada conjunto estrófico hay un verso trisílabo (el primero), seis versos octosílabos (el segundo -que es agudo-, el tercero, el cuarto, el quinto, el sexto y el octavo), y un verso endecasílabo (el séptimo -que es agudo-); y de estos versos, el primero es un verso suelto, porque no forma rima con ningún otro; el segundo rima con el séptimo, del que, en parte, es repetición; y riman con diferente asonancia -es decir, con igualdad de sonidos vocálicos a partir de la última vocal acentuada- el tercero con el quinto, y el cuarto con el sexto y el octavo.

A diferencia de la prosa -en la que los elementos fónicos de las unidades significativas no se distribuyen de manera regular y, por lo tanto, no engendran un ritmo melódico-, en el verso se advierte cómo las frases están sometidas a exigencias rítmicas; lo que se puede comprobar leyendo y recitando el poema de Celia Viñas; poema, por lo demás, de gran sencillez, no sólo métrica, sino también sintáctica.

Actividades

Composición de un poema

Continuar el poema de Celia Viñas con una nueva serie de versos -que respondan a un esquema métrico similar-, iniciándola con el nombre de un oficio que se desearía ejercer -imaginariamente, o en la realidad-, y procurando imitar el poema que se ha ofrecido como modelo.



Labriego,
labriego quisiera ser, <...>
Marino,
marino quisiera ser, <...>
Gitano,
gitano quisiera ser, <...>

<...>,
<...> quisiera ser,

2. TRATAMIENTO POÉTICO DE REALIDADES COTIDIANAS

Realidades tan vulgares como un sillón o tan humildes como un cubo de basura pueden convertirse en objetos poéticos cuando un escritor con talento proyecta sobre ellos sus sentimientos artísticos. Prueba de ello es, por ejemplo, la décima "Beato sillón", de Jorge Guillén; o el soneto "Cántico dolorosa al cubo de la basura", de Rafael Morales; textos que ofrecemos seguidamente, con su oportuno comentario.

Jorge Guillén

Jorge Guillén nació en Valladolid, en 1893. Fue Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Murcia y en la de Sevilla. A los 45 años -en 1938- comienza un exilio voluntario, que le lleva a Norteamérica. El retorno definitivo a España se produce en 1977, año en que recibió el **Premio Cervantes**. Los últimos años de su vida los pasó en Málaga, en donde murió en 1984, a los 91 años.

La producción poética de Jorge Guillén está distribuida en cinco series -*Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*, *Y otros poemas*, *Final*-, y lleva el título genérico de *Aire Nuestro*.

Desde la primera edición, de 1928, con 75 poemas, *Cántico* ha ido ampliándose hasta alcanzar las 334 composiciones que constituyen la cuarta y definitiva edición, de 1950. *Cántico* es una entusiasta exaltación de la perfección del Universo -"el mundo está bien hecho", dice Guillén-, una exclamación gozosa ante el maravilloso espectáculo de la realidad terrestre. (Léase, desde esta perspectiva, el poema titulado "*Las doce en el reloj*" y la décima "*Perfección*").

Y si *Cántico* se subtitula *Fe de vida*, *Clamor* -compuesto por *Maremágnum* (1957), *Que van a dar en la mar* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963)- lleva por subtítulo *Tiempo de historia*. Los poemas de esta obra -editada en Buenos Aires- son un grito de protesta ante las dolorosas realidades de nuestro tiempo: guerras, dictaduras, injusticias, negocio, tiranía, muerte, explotación, etc. "*El mundo del hombre está mal hecho*", dice ahora Guillén.

Sin embargo, las "discordancias" del mundo de los últimos años no hacen abdicar al poeta de su inicial postura de fe en el hombre y en la vida. A *Cántico* y a *Clamor* añade Guillén un tercer título: *Homenaje -Reunión de vidas-* (Milán, 1967), conjunto de poemas dedicados a diversas figuras de la Historia, de las Artes y de las Letras. Y tras las dos ediciones de *Y otros poemas* (Buenos Aires, 1973; Barcelona, 1979), la obra completa de Guillén se cierra, definitivamente, con *Final* (Barcelona, 1981).

Guillén prefiere la poesía de la inteligencia a la del sentimiento; y canta a la perfección que encuentra en la naturaleza y en todos los seres. En su obra hay siempre corrección formal, optimismo vital y pureza lírica.

Un poema de la serie "Cántico" titulado "Beato sillón". <1>

Fiel a su concepto de poesía, Guillén nos transmite en estos sencillos versos su entusiasta concepción del Universo -tomando como pretexto la *plenitud existencial* de un simple sillón-: "El mundo está bien hecho", afirma Guillén; la perfección ambiental preside el mundo y liga armónicamente todo lo creado.

BEATO SILLÓN

iBeato sillón! La casa
corroborra su presencia
con la vaga intermitencia
de su invocación en masa
a la memoria. No pasa
nada. Los ojos no ven,
saben. El mundo está bien
hecho. El instante lo exalta
a la marea, de tan alta,
de tan alta, sin vaivén.

Esta composición es una de las 44 décimas que componen la parte I de la sección 3 -El pájaro en la mano- de *Cántico*; y constituye un claro ejemplo de la afirmación de Guillén acerca de que lo que hace poético un texto es la capacidad lingüística del escritor: "No partamos de poesía -dice Guillén-, término indefinible. Digamos poema, como diríamos cuadro, estatua. Todos ellos poseen una cualidad que comienza por tranquilizarnos: son objetos, y objetos que están aquí y ahora, ante nuestras manos, nuestros oídos, nuestros ojos. En realidad, todo es espíritu, aunque indivisible de su cuerpo. Y así, poema es lenguaje.

Para Rafael Morales, lo esencial poético se encuentra en todas partes, "aun en los lodazales y en las hierbas de la primavera que se pudrieron". Y así, un tema tan aparentemente antipoético como un cubo de basura le inspira uno de sus poemas más difundidos -"Cántico doloroso al cubo de la basura"-; soneto en el que el cubo y las cosas en él contenidas -la basura- se transforman en motivo poético y son objeto de un proceso de humanización que rezuma emotividad. Este es el conocido soneto:

Cántico doloroso al cubo de la basura

Tu curva humilde, forma silenciosa,
le pone un triste anillo a la basura.
En ti se hizo redonda la ternura,
se hizo redonda, suave y dolorosa.

Cada cosa que encierras, cada cosa
tuvo esplendor, acaso hasta hermosa.
Aquí de una naranja se aventura
su delicada cinta leve y rosa.

Aquí de una manzana verde y fría
un resto llora zumo delicado
entre un polvo que nubla su agonía.

¡Oh!, viejo cubo sucio y resignado,
desde tu corazón la pena envía
el llanto de lo humilde y lo olvidado.

En la amplia antología personal que lleva por título Por aquí pasó un hombre, Rafael Morales nos ofrece las claves de su "discurso poético": "La poesía que yo he escrito -afirma Morales- siempre ha tenido una doble vertiente. Por un lado, y más por idiosincrasia que por calculado propósito, un afán de reconocerse, de vivir en ella, de proyectarme en sus versos tal como soy y tal como veo el mundo en el momento en que escribo. Por otro lado, y aquí sí que ya cabe el calculado propósito, siempre he tenido viva intención de lograr que la emoción humana se funda hondamente con la emoción artística, sin la que el poema no puede existir. Aspiro a que las dos vertientes, vida y arte, se unan en la única cumbre". Y, vista en su conjunto la trayectoria literaria de Morales, el escritor ha cumplido con creces los objetivos poéticos que se había trazado, ya que su voz lírica se ha ido haciendo profundamente humana, confiriendo a su poesía un hondo valor emocional y artístico.

Morales ha ensanchado el universo poético rescatando para la poesía lo cotidiano, lo humilde y hasta lo vulgar, comunicándonos la emoción que siente ante las realidades más simples; "porque un poeta -afirma- puede cantar todo lo que le venga en gana, y yo así lo he hecho, cantando desde del humildísimo cubo de la basura hasta la infinita gloria de Dios". De aquí que no resulten sorprendentes algunos de los poemas pertenecientes a Canción sobre el asfalto (1954) -con títulos tales como "Los traperos", "Los barrenderos", "Soneto triste para mi última chaqueta", "A la rueda de un carro", "Cancioncilla de amor a mis zapatos"...- o a obras posteriores como La máscara y los dientes (1962) y La rueda y el viento (1971). <3>

De la maestría de Morales en el uso del soneto da testimonio su primer libro, Poemas del toro (1943); y desde entonces, esta ha sido la forma métrica predilecta del autor, reconocido como uno de nuestros grandes sonetistas.

<4> "Cántico doloroso al cubo de la basura" es un poema que consta de catorce versos -endecasílabos-, divididos en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos, sucesivamente; los dos cuartetos, con dos rimas abrazadas (ABBA-ABBA), y los tercetos con rimas distintas de las de los cuartetos (en este caso, con la combinación CDC, DCD). Así pues, este es el esquema del soneto de Morales:

Verso 1.
silenciosa
Verso 2

A (acentos en sílabas 2,4,6,10)
B (acentos en sílabas 2,4,6,10)
B (acentos en sílabas 2,4,6,10)

basura Verso 3. ternura Verso 4. dolorosa	A (acentos en sílabas 1,4,6,10) A (acentos en sílabas 1,3,6,8,10) B (acentos en sílabas 1,4,6,10) B (acentos en sílabas 2,3,6,10) A (acentos en sílabas 4,6,8,10)
Verso 5. cosa Verso 6. hermosura Verso 7. aventura Verso 8. rosa	C (acentos en sílabas 2,3,6,8,10) D (acentos en sílabas 2,4,6,10) C (acentos en sílabas 3,6,10) D (acentos en sílabas 1, 2,4,6,10) C (acentos en sílabas 6,8,10) D (acentos en sílabas 2,6,10)
Verso 9. fría Verso 10. delicado Verso 11. agonía	
Verso 12. resignado Verso 13. envía Verso 14. olvidado	

Extraordinario, pues, este poema de Rafael Morales: por lo insólito de su temática; por la estructura poética elegida -el poeta se dirige, en emocionado apóstrofe lírico, al cubo de basura, sometiéndolo a un proceso de humanización que arranca en el primer verso y culmina en el terceto final-; por la rica y subjetiva adjetivación -con empleo de adjetivos situados, en ocasiones, a ambos lados del nombre; tal y como sucede, por ejemplo, en el verso 8: "su delicada cinta leve y rosa."-; por las reiteraciones léxicas y sintácticas que subrayan la coherencia interna de la composición; en definitiva, por la perfección técnica exhibida en la forma métrica elegida, un soneto de sorprendente riqueza acentual -los 14 endecasílabos se reparten 56 acentos-.

ACTIVIDADES

La estrofa décima espinela -en octosílabos- y el poema estrófico soneto -en endecasílabos- constituyen dos de las formas métricas más perfectas. Utilizar cualquiera de ellas para ofrecer una visión personal de cualquier objeto cotidiano de escaso valor, a la manera como han hecho los poetas Jorge Guillén en "Beato sillón" y Rafael Morales en "Cántico doloroso al cubo de la basura" [<5>](#).

NOTAS

<1> Usamos la edición de Cántico, en dos volúmenes, publicada por Seix Barral, en la colección "Obras maestras de la literatura contemporánea"; volumen I, p. 232>.

<2> Vicente Espinel fue el inventor de la décima, estrofa que usó en varias de las composiciones de su libro Diversas rimas, de 1591. De la maestría en el uso de la décima son buenos ejemplos, además de Jorge Guillén, y entre otros, Pedro Calderón de la Barca -

en La vida es sueño- y Gerardo Diego, autor de un emotivo Via Crucis, obra escrita en su totalidad en perfectas décimas.

<3> Esa extraña poesía que las cosas vulgares encierran fue percibida, entre otros grandes escritores, por Pío Baroja -baste leer su "Elogio sentimental del acordeón", incluido en la novela Paradox, rey-, que le impulsó a cantar objetos miserables y vidas humildes; o por José Martínez Ruiz -Azorín-, el filósofo de "los primores de lo vulgar" -en feliz expresión de Ortega y Gasset-, que muestra cierta predilección por los insignificantes objetos de la vida cotidiana, delicadamente ennoblecidos en las páginas de su sencilla prosa.

<4> Desde que, en el Renacimiento, Juan Boscán y Garcilaso de la Vega introdujeron en España el soneto de ascendencia petrarquista, esta forma métrica ha tenido un amplio cultivo, desde los grandes poetas del Barroco -Lope de Vega, Góngora, Quevedo-, pasando por los modernistas -en especial los hermanos Machado-, hasta llegar a la totalidad de los poetas de la Generación del 27 y a los poetas de las distintas promociones de posguerra: José García Nieto, Blas de Otero, Luis Rosales... Como bien afirma Dámaso Alonso, "Y pasarán los años y los años, irán modas, vendrán modas, y ese ser creado, tan complicado y tan inocente, tan sabio y tan pueril, nada, en suma, dos cuartetos y dos tercetos, seguirá teniendo una eterna voz para el hombre, siempre igual, pero siempre nueva, pero siempre distinta." (Cfr.: Ensayos sobre poesía española. Madrid, Revista de Occidente, 1944, p. 397).

<5> La obra de Antonio Quilis Métrica española -publicada inicialmente por ediciones Alcalá y, con posterioridad, por Ariel, ofrece exposición clara y divulgadora de la preceptiva métrica.

3. EMISOR Y RECEPTOR ANTE EL TEXTO LITERARIO

La comunicación literaria: autor y lector ante el texto literario

La comunicación literaria posee una serie de rasgos que la diferencian claramente de la comunicación ordinaria. El texto literario está destinado a perdurar tal y como ha sido concebido por su autor. En el lenguaje estándar común, las palabras, lejos de ser un fin en sí mismas, son un medio para que los interlocutores se entiendan: lo importante es el contenido del mensaje, no su forma. En cambio, el autor de un mensaje literario intenta que este perdure -el poeta latino Horacio pretendía que su obra fuera "más perenne que el bronce"- y que llegue al público sin que se vean alterados los medios lingüísticos utilizados en su producción. De ahí que, frente a la irrelevancia de la forma en los mensajes coloquiales -forma que admite todo tipo de modificaciones sin que el contenido quede afectado-, el texto literario cuenta con una sólida organización de los materiales lingüísticos que garantiza su permanencia. La menor alteración de la forma expresiva del mensaje literario acabaría, pues, con su valor estético.

Por otra parte, los mensajes literarios no persiguen esa utilidad práctica inmediata que caracteriza al lenguaje en su empleo ordinario; sino que son mensajes de naturaleza estética. Lo que mueve a un autor a escribir son sus propios estímulos creadores.

Pero sin un público lector, el texto literario no tendría, pues, entidad real. Es el lector quien debe comprender y valorar el mensaje literario, sin la participación de su autor, con frecuencia distante en el espacio y en el tiempo. Y de la cultura y sensibilidad del lector dependerá su mayor o menor comprensión de dicho mensaje. No existe, por tanto, una lectura única del texto literario, sino una casi inagotable pluralidad de interpretaciones, tantas como posibles lectores.

Los rasgos que caracterizan la comunicación literaria -la *inalterabilidad del contenido*, su *falta de eficacia práctica* y su *naturaleza estética*- quedan de manifiesto en estos dos sencillos textos de Juan Ramón Jiménez -"Auroras de Moguer"- y de Manuel Machado -

"Otoño", cuyo valor poético reside en la formalización de los contenidos lingüísticos; poemas de los que ofrecemos nuestra particular interpretación valorativa.

Juan Ramón Jiménez

Nació en Moguer (Huelva) en 1881 y murió en Santurce (San Juan de Puerto Rico) en el año 1958.

A los 19 años, Juan Ramón Jiménez marcha a Madrid, llamado por Rubén Darío, a "luchar por el Modernismo". La muerte de su padre le produjo una crisis nerviosa que le obligará a permanecer en sanatorios recibiendo cuidados psiquiátricos y a pasar un largo retiro en Moguer, entre 1905 y 1911. Vuelve a Madrid en 1912, en donde residirá hasta el estallido de la Guerra Civil. Se traslada entonces, con su mujer Zenobia Camprubí -con la que se había casado en 1916- a América. El matrimonio se instala definitivamente en Puerto Rico en 1951. En 1956 se le concede el premio Nobel de Literatura, justa recompensa a una vida dedicada en su totalidad a la creación poética. Ese mismo año muere Zenobia Camprubí, apoyo insustituible del poeta, que solo le sobrevivirá dos años.

"Yo tengo escondida en mi casa, por su gusto, y por el mío, a la Poesía. Y nuestra relación es la de los apasionados.", escribe Juan Ramón Jiménez. "Yo no soy nadie ni nada más que un trabajador enamorado de mi trabajo, y en él encuentro mi recompensa." -insiste el poeta-. Y, en efecto, Juan Ramón Jiménez es ejemplo extremo de poeta consagrado por entero a su obra, que pule y corrige incesantemente, obsesionado por un ansia total de perfección y una exigente sed de belleza.

A partir de 1916, con la publicación de *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón Jiménez supera la estética modernista e inicia una poesía original y personalísima, "fuera de escuelas o tendencias"; poesía desnuda, presidida por una progresiva depuración de todo lo que no sea esencia poética. *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919) son libros en los que los halagos formales ceden en favor de una hondura conceptual y emotiva. Con posterioridad a 1936, la poesía de Juan Ramón Jiménez, más intelectual y abstracta -expresión de su complejo mundo interior, repleto de vivencias metafísicas-, alcanza cotas de asombrosa belleza. A esta última etapa de su producción pertenecen *En el otro costado* (1936-1942), *La estación total* (1946), *Dios deseado y deseante* (1948-1949) y *Animal de fondo* (1948). El primero de estos libros incluye el largo poema en prosa "Espacio", cumbre de la creación de Juan Ramón Jiménez.

Juan Ramón Jiménez ejerció una enorme influencia en los poetas de la Generación del 27. Hoy está considerado por amplios sectores de la crítica como la máxima figura de la poesía española del siglo XX.

El verso -desprovisto de anécdota- de Juan Ramón Jiménez <1>

En el siguiente poema, Juan Ramón Jiménez nos presenta una descripción de las auroras de Moguer, que tantas veces ha contemplado; de todas las auroras de Moguer; momentos del día y paisajes de los que forman parte los álamos (versos 1-2), el viento (versos 3-7) y la luna (versos 8-14).

Auroras de Moguer

iLos álamos de plata
saliendo de la bruma!
iEl viento solitario
por la marisma oscura,
moviendo -terremoto
irreal- la difusa
Huelva lejana y rosa!
iSobre el mar, por la Rábida,
en la gris perla húmeda
del cielo, aún con la noche
fría tras su alba cruda

- ihorizonte de pinos! -,
fría tras su alba blanca,
la deslumbrada luna!

Juan Ramón Jiménez, en actitud básicamente impresionista, recoge las sensaciones -y emociones- que en él suscita una de sus muchas contemplaciones de las auroras de Moguer, el pueblecito de la provincia de Huelva, cercano a la zona costera de La Rábida. Y describe la luz del amanecer con bellísimos epítetos que encierran sugestivos efectos cromáticos: "la difusa / Huelva lejana y rosa" (versos 6,7), "en la gris perla húmeda / del cielo" (versos 9,10), "aún con la noche / fría tras su alba cruda" (versos 10,11), "fría tras su alba blanca, / la deslumbrada luna" (versos 13,14); y en un estilo nominal que ha prescindido de verbos personales -tan solo dos gerundios figuran en el poema acompañando a álamos y a viento- y que viene a reflejar la emoción del autor ante el paisaje descrito; emoción que manifiestan, asimismo, los signos de admiración reiteradamente usados: tres oraciones exclamativas componen el poema.

Catorce versos heptasílabos, con rima asonante en ú-a (versos 2, 4, 6, 9, 11, 14), conforman este poema, en el que algunas de las unidades significativas exceden los límites del verso, originándose los correspondientes encabalgamientos: "moviendo -terremoto / irreal- la difusa / Huelva lejana y rosa" (versos 5,6,7), "en la gris perla húmeda / del cielo, aún con la noche / fría tras su alba cruda" (versos 9,10,11). El conjunto constituye un romancillo, aunque presenta leves modificaciones en la distribución de las rimas (ya que esta forma métrica exige la repetición de una misma asonancia final en todos los versos pares y la ausencia de rima en los versos impares). Esta sencillez métrica responde también a la autoexigencia de Juan Ramón Jiménez de componer una poesía cada vez mas desnuda, de anécdota y de artificio retórico.

Manuel Machado

(Sevilla, 1874 - Madrid, 1947)

Es una de las figuras cumbres del Modernismo, del que adoptará la riqueza cromática y musical y los efectos plásticos -sin la estridencia y sonoridad que alcanzan en Rubén Darío-, aunque en su poesía no falta el sentimentalismo nostálgico y decadente; poesía que une las audacias y renovaciones técnicas de los poetas franceses contemporáneos al tratamiento aristocrático de los temas andaluces; y de ahí que Manuel Machado se califique a sí mismo como "medio gitano y medio parisién".

Muy conocidos son sus sonetos inspirados en cuadros -"El caballero de la mano en el pecho", "Felipe IV", "Las lanzas"- y sus poemas de tema andaluz: "Soleares", "Malagueñas", "Sevillanas", etc. Excepcionalmente evoca, como es propio de los escritores de su tiempo, en el poema "Castilla" -incluido en *Alma*, su primer libro-, lo esencial del espíritu castellano que encarna la figura del Cid Campeador.

Escribió varias obras dramáticas en colaboración con su hermano Antonio: *Las adelfas*, *La Lola se va a los puertos*, etc.

Otros libros destacados por la crítica llevan por título *Caprichos* (1905), *La fiesta nacional* (1906), *Cante hondo* (1912) y *Horas de oro* (1938).

Un poema de Alma: "Otoño" <2>

En el poema reproducido a continuación, Manuel Machado proyecta su desesperanzado estado anímico de soledad en la hoja seca a punto de caer al suelo; y lo hace en un lenguaje entrecortado, musical, que rechaza la pompa decorativa para conmovier al lector.

Otoño

En el parque, yo solo...
Han cerrado

y, olvidado
en el parque vuelo, solo
me han dejado.

La hoja seca,
vagamente
indolente,
zona el suelo...
Nada sé,
nada quiero,
nada espero.
Nada...

Solo
en el parque me han dejado
olvidado
y han cerrado.

Para expresar su depresivo mundo interior, el poeta se vale de una perfecta adecuación entre metro y sintaxis: tres estrofas de cinco, cuatro y ocho versos, respectivamente, de arte menor, con predominio del verso tetrasílabo, especialmente en la estrofa central; y una estructura sintáctica, en las estrofas inicial y final del poema, a base de oraciones impersonales que realzan la soledad radical del poeta. Precisamente el vocablo solo, situado siempre que aparece en una posición de relevancia expresiva -en posición final de los versos 1 y 4, y encabezando la última estrofa-, intensifica su contenido significativo. La serie anafórica "Nada sé, / nada quiero, / nada espero." -versos 10, 11 y 12- culmina en ese "Nada..." -del verso 13-, que reafirma aún más la desesperanza total ante la vida.

ACTIVIDADES

Muchos son los escritores que han recurrido al lenguaje poético para expresar los más variados estados anímicos; y lo han hecho en un lenguaje en el que la forma del mensaje adquiere una extraordinaria relevancia. En esto consiste, precisamente, la función estética o poética del lenguaje -descrita por Roman Jakobson-: en llamar la atención sobre el propio lenguaje mediante procedimientos que producen extrañeza por su apartamiento del lenguaje cotidiano y usual -son los llamados "recursos estilísticos"-, y que nos obligan a fijarnos en la forma del mensaje; una forma que en el lenguaje literario ha de permanecer inalterable. Los poemas anteriormente comentados de Juan Ramón Jiménez -"Auroras de Moguer"- y de Manuel Machado -"Otoño"- son una buena prueba de empleo del lenguaje con un valor literario: cualquier alteración en su lenguaje corrompería un valor poético que radica en la expresión, en la formalización de los contenidos lingüísticos.

1. Evocar en verso -tomando como referencia el poema de Juan Ramón Jiménez "Auroras de Moguer- las emociones experimentadas ante un amanecer o ante una puesta de sol, en tierras del interior o junto al mar, y en una determinada época del año.
2. La expresión de estados anímicos de soledad o de abatimiento ha generado múltiples textos literarios en todas las épocas y estilos. Un ejemplo es el texto modernista de Manuel Machado titulado "otoño", reproducido y comentado con anterioridad. Tomando como referencia este poema -y otros sobre el mismo tema [<3>](#)-, escribir una breve composición poética que exprese un estado anímico más o menos depresivo por el que se haya atravesado.

NOTAS

<1> Juan Ramón Jiménez: Poesía en verso (1917-1923). 2, 7. Taurus ediciones. Edición del centenario, tomo 16.

<2> Manuel Machado: Alma. Ediciones Cátedra. Colección Letras Hispánicas, núm. 283.

<3> También Antonio Machado se inicia como poeta en el Modernismo, que pronto abandonará al sentir un paulatino desdén por la belleza sensorial y los efectos musicales propios de aquél. El poema que reproducimos a continuación se inscribe, no obstante, en la estética modernista, aunque la densidad lírica de su lenguaje y el carácter intimista de los versos le alejan de la sugestión por la belleza sensorial y lo decorativo, tan típicos de Rubén Darío. La descripción paisajística que efectúa Antonio Machado no es sino la proyección de su propio estado anímico de abatimiento. (Dicho poema está comentado en *La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado*. Universidad de Sevilla, Departamento de Lengua Española, 1975. Colección de bolsillo, núm. 41. "Semántica y simbolismo en el poema XIII de Del camino", por A. Romero; págs. 133-143).

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su lado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

*Del camino, XIII. En Soledades, Galerías y otros poemas.
Poesías completas, XXXII. Editorial Espasa-Calpe.
Selecciones Austral, núm. 1.*

Y en *Proverbios y cantares* -en *Nuevas Canciones*- nos da Antonio Machado su antídoto contra la soledad: "Poned atención: / un corazón solitario / no es un corazón" (LXVI).

Breve texto compuesto por tres versos: primero y tercero, hexasílabos, con rima consonante (en *ón*); y el segundo, octosílabo, sin rima (suelto), aunque en las palabras de este verso existe rima interna, producida por la repetición de las mismas vocales (o-a-o). La recurrencia de la palabra *corazón* -a principio del verso 2 y al final del verso 3- es un claro ejemplo de *epanadiplosis*.

4. LENGUA DISCURSIVA Y LENGUA LITERARIA

Mientras que la lengua discursiva -adecuada para la reflexión filosófica y el razonamiento científico- es denotativa, arbitraria y transparente, la lengua literaria -apta para la expresión de emociones, a través de un tratamiento estético de la palabra- es connotativa, necesaria y opaca.

La **lengua discursiva** es, en efecto:

- **Denotativa.** En ella se da en una recíproca correspondencia entre el signo y aquello que el signo representa (es decir, el referente).
- **Arbitraria.** La relación entre el significante y el significado de los signos es totalmente convencional, lo que permite sustituir un signo por otro sinónimo sin que se produzca la menor alteración en el contenido expresado.
- **Transparente.** Como si de un cristal se tratara, los signos remiten a aquello que designan, sin atraer la atención sobre sí mismos.

Por el contrario, la **lengua literaria** es:

- **Connotativa.** Los signos se apartan a menudo de su significado objetivo y nocional, y pasan a adquirir una significación simbólica y metafórica, abierta a múltiples interpretaciones. En efecto, en la lengua literaria los valores connotativos de las palabras tienen más relevancia que los conceptuales; y, en consecuencia, estas amplían su significado de modo tanto más imprevisible cuanto mayor es el subjetivismo con que los escritores las emplean. <1>
- **Necesario.** La lengua literaria es "literal", en el sentido de que no admite la sustitución de un término por otro equivalente; y esto es así, hasta el extremo de

que podría definirse el texto literario como aquel en el que es imposible separar la expresión -el significante- del contenido -el significado-. <2>

- **Opaca.** En la lengua literaria, la forma de expresión adquiere una poderosísima relevancia, atrayendo la atención del lector, más pendiente de la sugestiva disposición de los elementos expresivos que integran el mensaje que del contenido informativo de este. <3> Es decir, que la "opacidad" de los signos supone que estos canalizan la atención del lector no solo hacia las realidades designadas, sino hacia sí mismos; y lo hacen mediante connotaciones basadas en lo imaginativo, lo intuitivo, lo rítmico, lo pragmático, lo expresivo, en fin; y justamente de lo expresivo es de lo que huye la lengua discursiva.

Recapitulando -y dicho de otro modo-: frente al predominio casi absoluto de la función representativa en la lengua discursiva, la literaria concede una importancia especial, además de a la función poética, a las funciones expresiva y apelativa; y contiene abundantes elementos histórico-culturales, afectivos y evocadores, incluso valores, asociaciones o experiencias lingüísticas estrictamente personales. No se trata, pues, de una lengua denotativa, sino connotativa y, por tanto, ambigua, polisémica, susceptible de múltiples interpretaciones.

La comunicación literaria hace, pues, un "uso especializado" de la lengua común, en cuanto que aprovecha al máximo todas sus posibilidades expresivas: el escritor emplea unos recursos estilísticos -a través de los cuales persigue un uso original e innovador de la lengua que traduzca su peculiar manera de "ver y sentir" la realidad, manifestando, así su personalidad- con los que pretende atraer la atención sobre la forma del mensaje; y, de hecho, y desde el punto de vista del receptor de dicho mensaje, la lectura de un texto literario extrema su subjetividad emotiva y volitiva, en tanto en cuanto le permite ponerse en contacto con esa lengua.

No debe pensarse, sin embargo, que el empleo de ese cúmulo de recursos estilísticos es patrimonio exclusivo de los escritores, ya que, en alguna medida, figuran también en la lengua coloquial que todos empleamos. <4> Ahora bien, los recursos -estilísticos- de la lengua son explotados en la literaria más intencional y sistemáticamente que en la de la comunicación ordinaria, y con una finalidad artística expresa que no está presente en el habla coloquial.

Federico García Lorca

García Lorca nació en Fuentevaqueros (Granada), en 1898; y murió asesinado en Víznar (Granada), víctima de la violencia del 36, en agosto de ese mismo año.

Es la suya una personalidad extraordinariamente dotada para el arte: musicólogo -recopiló y armonizó canciones tradicionales-, dibujante, director teatral -fundó el grupo teatral "*La barraca*", para el que adaptó obras de nuestro teatro clásico-, excepcional recitador...; pero, ante todo, poeta de gran inspiración y profundo conocimiento de la técnica literaria. García Lorca es el poeta contemporáneo que ha logrado mayor universalidad; y aunque su fama se daba, a veces, a razones extraliterarias, lo cierto es que sus magníficos y bellos poemas justifican sobradamente esa popularidad.

En sus primeras obras -*Libro de poemas, Canciones*- se advierte ya un personalísimo empleo de la metáfora y una atracción por los motivos folclóricos y tradicionales, así como ciertos ecos vanguardistas. Obra fundamental de esta primera época -aunque publicada en 1931- es el *Poema del cante jondo*, cuyo núcleo central lo constituye el profundo dramatismo de la canción andaluza, sobre la que García Lorca ha proyectado su dolor de vivir.

En 1928 se publica el *Romancero gitano*, obra compuesta por 18 poemas, en la que se hallan fundidos los motivos populares andaluces y la técnica ultraísta más refinada, el romance tradicional -si bien mezclando lo narrativo con lo lírico- y la capacidad metafórica más insólita. La visión del mundo andaluz que ofrece García Lorca en esta obra está cargada de patetismo: en el *Romancero gitano* "hay un solo personaje -dijo el propio autor-, que es la pena que se filtra por el tuétano de los huesos"; y basta con leer, por ejemplo, el "Romance de la pena negra o el "Romance sonámbulo" para comprobar el tono patético de una obra

que, estilizando los elementos populares a través de unas imágenes de brillante colorido y musicalidad, alcanza una enorme calidad poética.

Intensa fuerza dramática tiene también el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935); larga elegía dividida en cuatro partes, en honor y recuerdo del famoso torero muerto en agosto de 1934 en la plaza de Manzanares; poema en el que de nuevo se funden los elementos populares y tradicionales con los cultos y vanguardistas. De 1935 es, asimismo, *Poeta en Nueva York*, libro en el que García Lorca adopta la técnica surrealista -el versículo, la imagen alucinante...- para expresar su agrio desdén por la civilización moderna de Norteamérica, deshumanizada y promotora de injusticias sociales. *El diván de Tamarit* y *Sonetos del amor oscuro* -de los que se conservan once- completan su obra lírica.

García Lorca es, además, un dramaturgo excepcional. Su primer éxito teatral lo consiguió en 1927, con *Mariana Pineda*; obra a la que siguieron *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* (1936), por citar sólo sus obras de mayor interés. En todas ellas hay extraordinarios pasaje líricos y una intensa fuerza dramática que confiere a los personajes, ambientes y conflictos una innegable dimensión real.

Tratamiento discursivo y literario de una misma realidad: pita y guitarra

Esta es la descripción poética que Federico García Lorca efectúa -en el Poema del cante jondo- de una pita. El escritor usa la lengua en su vertiente expresivo-literaria, de manera que los valores connotativos de las palabras tienen mayor relevancia que los meramente conceptuales.

Pita

Pulpo petrificado.

Pones cinchas cenicientas
al vientre de los montes,
y muelas formidables
a los desfiladeros.

Pulpo petrificado petrificado. <5>

Y esta otra es la descripción de carácter instructivo —y, en cierto modo, científica— de una pita, tal y como se recoge en el **DRAE**:

Pita. (De origen incierto.). *Planta vivaz, oriunda de México, de la familia de las Amarilidáceas, con hojas o pencas radicales, carnosas, en pirámide triangular, con espinas en el margen y en la punta, color verde claro, de 15 a 20 cm de anchura en la base y de hasta 3 m de longitud; flores amarillentas, en ramilletes, sobre un bohordo central que no se desarrolla hasta pasados varios años, pero entonces se eleva en pocos días a la altura de 6 ó 7 m. Se ha naturalizado en las costas del Mediterráneo. De las hojas se saca buena hilaza, y una variedad de esta planta produce, por incisiones en su tronco, un líquido azucarado, de que se hace el pulque.* <6>

Si se comparan las descripciones de García Lorca y del DRAE, se observará que el DRAE nos ha proporcionado una información objetiva de las características más relevantes de una pita, para lo cual se ha hecho un uso conceptual y no afectivo de la lengua, limitada, así, a la comunicación de conocimientos, y a la que son ajenos cuantos recursos pudieran sugerir emociones estéticas; o, lo que es lo mismo, las palabras están empleadas con cuidada propiedad léxica, de acuerdo con su significado nocional o denotativo, y atenuando al máximo sus valores expresivos. En cambio, García Lorca ha realizado una descripción en la que predomina el uso connotativo de la lengua, con el que, más que precisar y definir lo que es una pita, ésta se evoca y se sugiere, buscando provocar en el lector determinados sentimientos y sensaciones, y produciendo la impresión de belleza a través de un uso expresivo de la lengua.

De nuevo vamos a recurrir a García Lorca, ahora para establecer una comparación entre la

lengua usada en los tres poemas dedicados a la **guitarra** -que figuran, asimismo, en el Poema del cante jondo- y la empleada por el DRAE para definir este instrumento musical.

Esta es la información sobre la voz **guitarra**, contenida en el DRAE; información objetiva de carácter meramente informativo, transmitida por medio de una lengua en la que predominan los valores denotativos de los vocablos, usados, por lo demás, con extremada propiedad léxica y precisión designativa:

Guitarra. *(Del griego kizára, cítara, a través del árabe qitara). Instrumento músico de cuerda, que se compone de una caja de madera, a modo de óvalo estrechado por el medio, con un agujero circular en el centro de la tapa y un mástil con trastes. Seis clavijas colocadas en el extremo de este mástil sirven para templar otras tantas cuerdas aseguradas en un puente fijo en la parte inferior de la tapa, que se pulsan con los dedos de una mano mientras los pisan los de la otra donde conviene al tono. .*

Tres son los poemas que tienen como protagonista a la **guitarra**, en el Poema del cante jondo. El primero -y, sin duda, el más complejo-, lleva por título "La guitarra", y figura al comienzo -en segundo lugar- del "*Poema de la seguriya gitana*", posición ésta muy adecuada, porque lo primero que se oye en una seguriya es el rasgueo de la guitarra; el segundo se titula "Las seis cuerdas", y es el tercero de los poemas que integran "Gráfico de la petenera"; y, el tercero, titulado "Adivinanza de la guitarra", encabeza "Seis caprichos". Reproducimos, seguidamente estos tres poemas, en los que García Lorca nos comunica la visión subjetiva y emocional que tiene de la guitarra, por medio de una lengua que potencia los valores connotativos de los vocablos.

La guitarra

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arenas del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas. <7>

Las seis cuerdas

La guitarra,
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
perdidas,
se escapa por su boca redonda.
Y como la tarántula
teje una gran estrella

para cazar suspiros,
que flotan en su negro
aljibe de madera. <8>

Andrew Debicki -que en *Estudios sobre poesía española contemporánea* hace un sagaz comentario sobre este poema de García Lorca- escribe: "La guitarra expresa significados afectivos que de otra manera quedarían ocultos. Contiene sueños y suspiros, visiones emotivas privadas e intangibles; por medio de su música las convierte en sollozos y en lloro, en emociones expresadas. La imagen del interior de la guitarra como un aljibe y la alusión a las "almas perdidas" subrayan lo informe de los sentimientos todavía no expresados; la personificación de la guitarra -su hueco es una boca que llora- destaca su papel consciente de dar forma y expresión a estos sentimientos. / En los versos siete y ocho, la tarántula viene a representar la mano que toca las cuerdas de la guitarra. Aunque esta comparación se basa en un parecido visual, sirve ante todo para borrar la presencia del guitarrista; al transformarse en araña, la mano pierde su valor de miembro del cuerpo humano y se convierte en complemento de la guitarra misma. Así se acentúa la impresión de la guitarra como ser vital -tal vez elemental- que "caza suspiros" y configura los sentimientos. La imagen de la estrella que teje la guitarra sugiere que ésta, en su labor expresiva, suscita algo ideal, bello, absoluto. (Las estrellas, instintivamente, evocan estas cualidades en nosotros). / No cabe duda: la estilización de la guitarra en "Las seis cuerdas" sirve para destacar el impacto de la creación artística, para ayudarnos a ver la música de la guitarra no como distracción ni como ejercicio técnico, sino como la actividad vital de expresar valores humanos importantes." <9>

Adivinanza de la guitarra

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.
¡ La guitarra! <10>

No era necesario llegar al verso diez para saber que García Lorca se está refiriendo a una guitarra. Sus seis cuerdas están siendo rasgadas -el baile de las seis doncellas-: tres son de tripa -"de carne"-, para los sonidos más graves; y otras tres, de acero -de plata-, para los sonidos más agudos. Y es precisamente a la altura del agujero circular que hay en el centro de la caja de resonancia donde las puntas de los dedos rozan varias cuerdas a la vez -"en la redonda encrucijada"- para producir el sonido. La alusión de García Lorca al más famoso de los Cíclopes está motivada por el hecho de que Polifemo tenía un solo ojo en la frente, al igual que la guitarra dispone de un agujero circular por donde se escapa el sonido. Una guitarra, en definitiva, con la que se expresan las más variadas emociones que anidan en el subconsciente del espíritu.

NOTAS

<1> García Lorca, por ejemplo, pone a prueba la expresividad del lenguaje con estos versos, en los que predomina la ambigüedad de sentido de las palabras, su valor connotativo: "La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas, / y el monte, gato garduño, / eriza sus pitas agrias." -versos 17-20 del "Romance sonámbulo", incluido en el *Romancero gitano*-. Lo que García Lorca pretende transmitirnos en estos versos -que, para comprender mejor, y en su contexto, exigirían la lectura del romance completo- es la sensación de pánico que experimenta la naturaleza toda; y, para ello, recurre a un lenguaje tan irracional como poético: el viento, al sacudir las ramas de la higuera, se hace áspero y duro; en tanto que el monte, como un gato aterrorizado, eriza sus más espinosas plantas, las pitas>.

<2> Cuando, por ejemplo, Góngora, para describir la corpulencia del gigante Polifemo -en la

Fábula de Polifemo y Galatea- emplea este endecasílabo -de sorprendente ritmo acentual, gracias al hipérbaton-: "Era un monte de miembros eminente", atribuye al signo monte una significación alejada por completo del valor significativo de dicho vocablo, ya que quiere trasladarnos la idea de enormidad.

<3>Antonio Machado, por ejemplo, nos previene contra la fea costumbre de decir "verdades a medias" con este poemilla, en el que lo que importa no es tanto la claridad del contenido - por lo demás evidente-, cuanto la belleza de la forma: "¿Dijiste media verdad? / Dirán que mientes dos veces / si dices la otra mitad." -"Proverbios y cantares", XLIX; en Nuevas canciones-. Tres versos octosílabos componen el poema -una "soleá"-, el primero de los cuales rima con el tercero en asonante: verdad/mitad; y el verbo decir, en diferentes formas, encabeza los tres versos, repetición llamada anáfora.

<4> Si para indicar, por ejemplo, que una persona es muy perspicaz, recurrimos al vocablo águila -por el parecido con la viveza y perspicacia de tal animal-, estamos empleando una metáfora. De igual manera, cuando llamamos vaso a la cantidad de líquido que cabe en él - "Se bebió un vaso de vino"-, empleamos una metonimia por medio de la cual designamos una cosa con el nombre de otra, tomando, en este caso, el continente por el contenido. Y cuando utilizamos la palabra pan para significar toda clase de alimento -"Que no nos falte el pan para comer"-, estamos recurriendo a una sinécdoque, tomando el género (alimento) por la especie (pan).

<5>Federico García Lorca: Poema del cante jondo. Editorial Cátedra, colección Letras Hispánicas, núm. 66; pág. 203.

<6> Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española. Madrid, Espasa, 2001; vigésima segunda edición, pág. 1203.

<7>Federico García Lorca, op. cit., págs. 146-147.

<8>Federico García Lorca, op. cit., pág. 177.

<9>Andrew Debicki: Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid, Gredos, 1968, pág. 207.

<10> Federico García Lorca, op. cit., p. 199.

5. FORMAS ARTÍSTICAS DEL LENGUAJE: PROSA, VERSO Y PROSA POÉTICA

La prosa

Se entiende por **prosa** la forma que adopta naturalmente el lenguaje para expresar los conceptos, no sometida a las leyes externas de la versificación ni del ritmo; o, lo que es lo mismo, no sujeta a medida y cadencia determinadas.

El verso

En cambio, en el **verso** (etimológicamente, "surco que da la vuelta") determinados elementos fónicos -acentos, cantidades, pausas, rimas, etc.- se disponen artificialmente con un orden determinado -repetitivamente, y a lo largo de la estrofa-, de manera tal que producen efectos rítmicos. Gráficamente, cada verso ocupa una línea distinta. La distribución de las unidades significativas o frases de la estrofa pueden coincidir con los versos -procedimiento llamado **esticomitia**, y que implica, por tanto, que cada verso ha de ir enmarcado entre dos pausas necesarias que poseen valor métrico-; o bien pueden sobrepasar sus límites, originándose el **encabalgamiento**, que podemos definir, por tanto, como "un desajuste entre la unidad

sintáctica y la unidad métrica, al exceder aquélla los límites del verso y continuar en el siguiente o siguientes". (El **verso blanco** -o **suelto**- carece de rima, aun cuando se somete a todos los requisitos de la regularidad estrófica -número de sílabas, acentos, pausas, etc.-. Y el **verso libre** -o **versículo**- carece, igualmente, de rima, y también de metro fijo y determinado -o sea, que no guarda regularidad estrófica-, y, a efectos rítmicos, constituye una unidad de sentido).

La prosa poética

Una forma intermedia entre la prosa y el verso es la llamada **prosa poética**: representada gráficamente como prosa, ofrece determinadas regularidades fónicas, aunque no de forma tan marcada como las que caracterizan al verso.

El mediodía en Guillén (verso) y en Sánchez Ferlosio (prosa)

Se ofrecen seguidamente dos textos literarios que presentan diferentes maneras de captar una misma realidad: el **mediodía**; un poema de Jorge Guillén, que lleva por título "Perfección", y un fragmento narrativo de "El Jarama", de Sánchez Ferlosio.

Texto de Guillén

Perfección

Queda curvo el firmamento,
compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposo,
central sin querer, la rosa,
a un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
que el pie caminante siente
la integridad del planeta. (1)

Interpretación del texto de Jorge Guillén

Para Guillén, lo que hace poético un texto es la capacidad lingüística del escritor: "No partamos de poesía, término indefinible -afirma Guillén-. Digamos poema, como diríamos cuadro, estatua. Todos ellos poseen una cualidad que comienza por tranquilizarnos: son objetos, y objetos que están aquí y ahora, ante nuestras manos, nuestros oídos, nuestros ojos. En realidad, todo es espíritu, aunque indivisible de su cuerpo. Y así, poema es lenguaje. No nos convencería esta proposición al revés. Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema". "No existe un lenguaje poético a priori: ninguna palabra está de antemano excluida: cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es el decisivo".

Esta concepción que Guillén tiene del lenguaje poético queda reflejada en el poema "Perfección", cuyo título ya sintetiza ese optimismo vital que caracteriza toda la lírica de Jorge Guillén. El poeta nos transmite en estos sencillos versos su entusiasta concepción del Universo: el mediodía se convierte en el momento de mayor perfección ambiental, precisamente cuando las cosas están inmersas en la plenitud de su existencia; perfección que preside el mundo y liga armónicamente todo lo creado.

El concepto de *perfección* queda simbolizado por la línea curva; de ahí la presencia en el poema de vocablos que aluden a "lo esférico". Por otra parte, el predominio de nombres sustantivos sobre adjetivos está en consonancia con el carácter "esencial" de la lírica de Guillén. (Repárese, por ejemplo, en el verso 5: "Todo es cúpula").

El poema de Guillén pone de manifiesto cómo los elementos fónicos de las unidades significativas quedan supeditados a las exigencias rítmicas del verso. Guillén ha elegido una estrofa tan compleja como es la décima, en busca de la mayor perfección formal del poema. La forman diez versos octosílabos, con rima consonante, así distribuida: *ababccdeed*

(distribución que, con respecto a la estructura de la décima espinela -*abbaaccddc*- implica ciertas modificaciones). El tema de la estrofa se plantea en los cuatro primeros versos - presentación impresionista de un panorama en el que todo es perfección presente-; y, después de la pausa del cuarto verso, en los restantes se completa el pensamiento -el poeta domina el Universo y se realiza en toda su plenitud-: se trata, pues, de un ascenso y descenso de ideas, cuya transición de encuentra en el quinto verso: "Todo es cúpula."

Texto de Rafael Sánchez Ferlosio

El sol arriba se embebía en las copas de los árboles trasluciendo un follaje multiverde. Guiñaba de ultrametálicos destellos en las rendijas de las hojas y hería diagonalmente el ámbito del seto, en saetas de polvo encendido, que tocaban el suelo y entrelucían en la sombra, como escamas de luz. Moteaba de redondos lunares, monedas de oro, las espaldas de Alici y de Meli, la camisa de Miguel y andaba rebrillando por el centro del corro en los vidrios, los cubiertos de alpaca, el aluminio de las tarteras, la cacerola roja, la jarra de sangría, todo allí encima de blancas, cuadrazules servilletas extendidas sobre el polvo. (2)

Interpretación del texto de Rafael Sánchez Ferlosio

Guillén elegía en su visión del mediodía la luminosidad, presente en cielo y tierra, que ayuda a subrayar que todo cuanto existe es hermoso: la creación es perfecta, y la hora del mediodía revela, precisamente, la perfección de las cosas existentes.

Y frente a los versos de Guillén -en los que ciertos elementos fónicos (número de sílabas, acentos, pausas, rimas, etc.), distribuidos artificialmente y repartidos con un determinado orden a lo largo de la estrofa, engendran determinados efectos rítmicos-, Sánchez Ferlosio utiliza una cuidada prosa, a base de estructuras sintácticas muy sencillas, con las que se limita a describir, con todo detalle, los efectos del **sol del mediodía** sobre el paisaje, las personas y las cosas.

Ficha de autor: Rafael Sánchez Ferlosio

Madrid, 1927.

Licenciado en Filosofía y Letras.

La obra literaria de Sánchez Ferlosio es muy reducida. Se inicia con *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951) -libro de prosa cuidada y preciosista- y culmina con *El Jarama*, obra con la que obtuvo el Premio Nadal, en 1955, y en la que, a través de diálogos insulsos, retrata implacablemente la realidad vital de sus protagonistas, absolutamente anodina; y es que pocas veces la lengua coloquial ha sido objeto de un tratamiento artístico tan magistral. Desde 1956, Sánchez Ferlosio apenas ha publicado obras de interés; en todo caso, algunos artículos de opinión en la prensa diaria, sobre temas lingüísticos y literarios.

Coincidiendo con el mediodía, Juan Ramón Jiménez entra en la cuadra y puede gozar de la compañía de tres animales por los que siente gran afecto -como lo demuestra por medio de una emotiva adjetivación con la que les otorga características humanas-: el burro Platero, la perra Diana y la cabra. Pero es **el sol del mediodía** el que irradia su luminosidad a la cuadra - a través del tragaluz-, al propio Platero y al paisaje exterior; una luminosidad que el poeta describe en una prosa revestida de extraordinarios efectos sensoriales.

Texto de Juan Ramón Jiménez

La cuadra

Cuando, al mediodía, voy a ver a Platero, un transparente rayo del sol de las doce enciende un gran lunar de oro en la plata blanda de su lomo. Bajo su barriga, por el oscuro suelo, vagamente verde, que todo lo contagia de esmeralda, el techo viejo llueve claras monedas de fuego.

Diana, que está echada entre las patas de Platero, viene a mí, bailarina, y me pone sus manos en el pecho, anhelando lamerme la boca con su lengua rosa. Subida en lo más alto del pesebre, la cabra me mira curiosa, doblando la fina cabeza de un lado y de otro, con una femenina distinción. Entre tanto Platero, que, antes de entrar yo, me había ya saludado con un levantado rebuzno, quiere romper su cuerda, duro y alegre al mismo

tiempo.

Por el tragaluz, que trae el irisado tesoro del cenit, me voy un momento, rayo de sol arriba, al cielo, desde aquel idilio. Luego, subiéndome a una piedra, miro al campo.

El paisaje verde nada en la lumbrarada florida y soñolienta, y en el azul limpio que encuadra el muro astroso, suena, dejada y dulce, una campana. (3)

Apoyo léxico:

Irisado. Que brilla o destella con colores semejantes a los del arco iris.

Idilio. Relación amorosa, especialmente si es romántica y muy intensa. (El vocablo está usado, en el contexto, en sentido figurado).

Lumbrarada. Lumbre grande con llamas.

Astroso. Desaseado, sucio o roto.

Comentario de la prosa -poética- empleada por Juan Ramón Jiménez

Comentario estilístico:

"La cuadra", al igual que los restantes capítulos de "Platero y yo", es una buena muestra de **poema en prosa**, género poético genuinamente modernista: texto de reducida extensión por el que se expande un lirismo desbordado; con un leve soporte narrativo -la visita del poeta, al medio día y con un sol radiante, a la cuadra en la que están Platero, la perra Diana y la cabra, que lo reciben con alegres saludos-; la presencia de abundantes elementos descriptivos, que confieren al ritmo narrativo una cierta lentitud y crean una sensación de estatismo, muy apropiada para la manifestación de un lirismo exacerbado -la caracterización de los tres animales, así como del paisaje campesino a mediodía-; y, sobre todo, una prosa que encierra extraordinarias calidades poéticas y sorprendentes efectos rítmicos y musicales.

Entre los rasgos claramente poéticos del texto señalamos los siguientes: imágenes muy originales y de sugestiva belleza; predominio de las sensaciones sensoriales de tipo cromático, elaboradas con exquisita delicadeza, y expresadas con un léxico culto y refinado y una original adjetivación; selección léxica que denota el uso continuado de vocablos de gran eufonía; un ritmo musical claramente perceptible al oído, y que la lectura en voz alta del texto permite experimentar; y, finalmente, el empleo constante del presente de indicativo -y, por tanto, la coincidencia entre "tiempo de lo narrado" y "tiempo del narrador"-, que acerca emotivamente el texto al lector. En definitiva, Juan Ramón Jiménez ha sabido extraer del lenguaje todas sus posibilidades rítmicas y expresivas, y ha construido en este texto una sugestiva página literaria que conmueve a cualquier lector amante de la belleza; página en la que importa poco el intrascendente suceso relatado, y en la que se pone de manifiesto esa estimación de lo bello por sí mismo tan característica de la sensibilidad de Juan Ramón Jiménez.

Notas

(1) Jorge Guillén: *Cántico*. Barcelona, editorial Seix Barral, 1984. Colección Obras maestras de la literatura contemporánea. 2 volúmenes (núms. 86 y 87). Sección 3 -"El pájaro en la mano"-, I, décima 37 (volumen 1, pág. 237).

(2) Rafael Sánchez Ferlosio: "El Jarama". Barcelona, ediciones Destino. Colección Destinolibro, núm. 16. Aunque lo importante de la obra son los pasajes dialogados -que le sirven al autor para caracterizar magistralmente una lengua coloquial que refleja la pobreza espiritual de los protagonistas, su aplastante vulgaridad-, los fragmentos descriptivos y narrativos, de extremada precisión y concisión, están escritos con tal objetividad que el narrador, sin permitirse interpretaciones personales, se comporta como lo podría hacer un objetivo cinematográfico, de manera totalmente imparcial.

(3) Juan Ramón Jiménez: *Platero y yo*, XIV. Editorial Castalia, colección Castalia didáctica, núm. 30, pág. 79.

6. LENGUA LITERARIA Y AMBIGÜEDAD

Lengua literaria y ambigüedad

El lenguaje literario es más **ambiguo** e **inexacto** que el lenguaje científico; y también más ambiguo, por lo general, que el lenguaje de la comunicación ordinaria. Esta ambigüedad viene determinada por una serie de factores que explicitamos a continuación.

- Insólita utilización del código lingüístico, basada en relaciones de interdependencia entre los elementos de los diferentes planos lingüísticos (fonético-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico), sometidos a constantes recurrencias o repeticiones, que se convierten, así, en el principio estructurador y constructivo del discurso poético. En consecuencia, se produce la máxima pertinencia expresiva de todos esos niveles lingüísticos.
- Las "articulaciones" particulares de cada nivel lingüístico se ordenan en una "red o diagrama" superior, en una estructura global que convierte al mensaje en una unidad total de comunicación. Y así se origina, desde el interior del mensaje, un profundo "haz de significados", perceptibles gracias a la constante interacción contextual.

Esa unidad indestructible de "forma-contenido" constituye el ideolecto estético o código individualizado y propio de cada mensaje.

Dos sonetos de Miguel Hernández, ejemplos de lenguaje literario ambiguo

Los dos sonetos de Miguel Hernández que pasamos a comentar -incluidos en *El rayo que no cesa*- son una clara muestra de la ambigüedad del lenguaje literario. En el primero de ellos -"Tengo estos huesos hechos a las penas..."- destaca la extrañeza que produce el empleo de construcciones sintácticas que no resultan habituales en la comunicación ordinaria: hipérbatos, paralelismos...; y en el otro de los sonetos -"Umbrío por la pena, casi bruno,..."- pueden advertirse cómo las recurrencias pueden afectar a cualquier tipo de elementos de la lengua del texto, ya sean fonético-fonológicos, morfosintácticos o léxico-semánticos.

El texto poético

Tengo estos huesos hechos a las penas
y a las cavilaciones estas sienas:
pena que vas, cavilación que vienes
como el mar de la playa a las arenas.

Como el mar de la playa a las arenas
voy en este naufragio de vaivenes,
por una noche oscura de sartenes
redondas, pobres, tristes y morenas.

Nadie me salvará de este naufragio
si no es tu amor, la tabla que procuro,
si no es tu voz, el norte que pretendo.

Eludiendo por eso el mal presagio
de que ni en ti siquiera habré seguro,
voy entre pena y pena sonriendo. <1>

La interpretación del texto

En este soneto, Miguel Hernández expresa el sentimiento de frustración amorosa que le aflige, comparando su desasosiego con el continuo vaivén de las olas del mar, y adoptando ante aquel una actitud de estoica resignación.

La serenidad con que el poeta afronta la desolación anímica que le domina -las imágenes de los versos 7, 8 simbolizan la negrura de un espíritu devastado por el sufrimiento: "por una noche oscura de sartenes / redondas, pobres, tristes y morenas"- queda estilísticamente expresada por varios recursos morfosintácticos, en especial por el paralelismo (reiteración de secuencias cuyos elementos presentan idéntica estructura sintáctica, con contenidos psíquicos equivalentes) y la bimetración:

• **Versos 1, 2:**

Tengo estos **huesos** (A1) hechos a las **penas** (B1)
y a las **cavilaciones** (B2) estas **sienes** (A2).

(Dos unidades paralelísticas formadas por dos elementos semejantes dispuestos en orden inverso: **huesos-sienes/penas-cavilaciones**).

• **Versos 10, 11:**

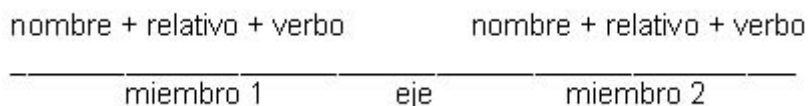
si no es tu **amor** (A1), la **tabla** (B1) que **procuro** (C1),
si no es tu **voz** (A2), **el norte** (B2) que **pretendo** (C2).

(Dos secuencias paralelísticas compuestas cada una de tres elementos sometidos a la misma ordenación: **amor-voz/tabla-norte/procuro-pretendo**. Ambos endecasílabos presentan, además, la misma estructura rítmica, con acentos en las sílabas cuarta, sexta y décima).

• **Verso 3:**

pena que vas, cavilación que vienes.

(El verso está dividido en dos miembros equivalentes -bimetración-, separados por una coma:



La simetría es perfecta, tanto en el plano sintáctico como en el Semántico).

Por lo demás, el soneto es un buen ejemplo del llamado estilo nominal, con predominio de nombres y adjetivos -diez situados a final de verso-, sobre los que recaen 39 de los 43 acentos que contiene el poema. El poeta resiste serenamente al zarandeo al que se halla sometido: "Como el mar de la playa a las arenas, / voy en este naufragio de vaivenes, / por una noche oscura de sartenes / redondas, pobres, tristes y morenas" (versos 5-8). El gerundio con que se cierra el poema, y que incluye una diéresis -señalada convenientemente en el texto- que hace más intensa y duradera su carga conceptual ("voy entre pena y pena sonriendo") resume esa sonrisa resignada del poeta ante su propio sufrimiento.

El texto poético

Umbrío por la pena, casi bruno,
porque la pena tizna cuando estalla,
donde yo no me hallo no se halla
hombre más apenado que ninguno.

Sobre la pena duermo solo y uno,
pena es mi paz y pena mi batalla,
perro que ni me deja ni se calla,
siempre a su dueño fiel, pero importuno.

Cardos y penas llevo por corona,
cardos y penas siembran sus leopardos
y no me dejan bueno hueso alguno.

No podrá con la pena mi persona
rodeada de penas y de cardos:
¡Cuánto penar para morirse uno! <2>

(La versión de este soneto en El silbo vulnerado tiene el siguiente verso, primero del segundo cuarteto: "Pena con pena y pena desayuno,").

La interpretación del texto

Este otro soneto de Miguel Hernández recoge la pena torturadora que sacude al poeta. En dicho soneto -ejemplo de lenguaje poético "recurrente"- se pueden descubrir diferentes repeticiones que afectan a todos los planos lingüísticos, y que pasamos a analizar.

Recurrencias en el plano fonético-fonológico

Hernández utiliza versos endecasílabos, con la siguiente rima consonante:

A bruno
B estalla
B halla
A ninguno

A uno
B batalla
B calla
A importuno

C corona
D leopardos
A alguno

C persona
D cardos
A uno

El poema es un soneto, perfectamente construido, que presenta una curiosa variante respecto del modelo clásico: la rima -uno de los versos con que se cierran las cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos. En cuanto al ritmo acentual, todos los endecasílabos se acentúan en sexta sílaba, excepto el último -el de mayor intensidad dramática-, de tipo sáfico, que presenta acentos rítmicos en las sílabas cuarta y octava: "¡Cuánto penar para morirse uno!"

Muy significativas resultan determinadas repeticiones de consonantes, aliteraciones de las que se vale el poeta para sugerir, con machacona insistencia, la pesadumbre que le domina; así:

- La aliteración de la consonante **ll** en los versos 2-3: "porque la pena tizna cuando estalla, / donde yo no me hallo no se halla".
- La aliteración de las consonantes **p** y **n** en los versos 5: "Pena con pena y pena desayuno."; 6: "Pena es mi paz y pena mi batalla,."; y 12: "No podrá con la pena mi persona".

Recurrencias en el plano morfosintáctico

En el primer terceto se repite un mismo tipo de construcción sintáctica. La pena -elusivamente metaforizada en lecho (verso 5), y compañera tan fiel e inseparable como un perro (versos 7-8)- pincha al poeta como un cardo (verso 9), y le devora ferozmente como si

fuera un leopardo (verso 10). La agresividad del cardo -cuyas espinas producen dolor- y del leopardo -felino carnicero muy feroz- explican metáforas tan audaces y hacen más patético el verso 11: la pena está devorando al poeta hasta el extremo de consumirle los huesos; hasta anular el sentido de la vida (verso 14).

Recurrencias en el plano léxico-semántico

El vocablo pena, que estructura lingüísticamente el poema, está presente en diez de los catorce versos (si contamos, también, sus derivados apenado -verso 4- y penar -verso 14-). El poeta insiste una y otra vez en la pena que le aflige, ante un sentimiento amoroso no correspondido -no expresamente mencionado en el poema, y denominador común de casi todos los sonetos de El rayo que no cesa-. La desolación anímica está, además, subrayada por los epítetos umbrío y bruno -verso 1- y por la forma verbal tizna -verso 2-; vocablos que simbolizan la negrura de un espíritu devastado por el sufrimiento.

Miguel Hernández

(Orihuela (Alicante), 1910 - Alicante, 1942)

De humilde origen campesino, recibió una escasa instrucción en el colegio jesuita de Santo Domingo, que abandona muy pronto para dedicarse a cuidar el rebaño de cabras de su padre. Sus muchas lecturas -especialmente de la lírica renacentista y barroca, cuya influencia se advierte en su producción poética- ampliaron su formación.

La vocación poética de Hernández es muy temprana: sus primeros versos se publican en 1930 y 1931 en distintos diarios; su primer libro de versos -Perito en lunas- se edita en 1933; y, también se publican sus poemas en la revista vanguardista "El gallo crisis", fundada en su ciudad natal y dirigida por su "compañero del alma" José Marín -que utilizó como seudónimo el anagrama de su nombre, Ramón Sijé-.

En 1934 se traslada a Madrid, donde será entusiásticamente acogido por los mejores poetas de la época. Ese mismo año formaliza su noviazgo con Josefina Manresa, con la que se casará en 1937. Su amistad con el poeta chileno Pablo Neruda es decisiva en su evolución ideológica, que determinó su participación en la guerra del lado republicano. En 1939, cuando intentaba pasar de Huelva a Portugal, es detenido y encarcelado, primero en Sevilla y luego en Madrid. Condenado en consejo de guerra (1940) a la pena de muerte, se le conmuta por la de treinta años. Tras pasar por las cárceles de Palencia y Ocaña, es trasladado al Reformatorio de Adultos de Alicante (1941), en cuya enfermería morirá, como consecuencia del agravamiento de una tuberculosis pulmonar aguda, en marzo de 1942.

En 1933 se publica en Murcia Perito en lunas: el barroquismo aprendido en Góngora canaliza en 42 octavas reales que describen, en complejísimas metáforas, objetos de la vida cotidiana. Y en 1936 aparece la obra maestra de Hernández, El rayo que no cesa, conjunto de poemas, en su mayor parte sonetos -un total de 27, de rigurosa factura clásica-, cuyo tema central es la frustración amorosa del poeta. El extraordinario equilibrio entre desbordamiento emocional y densidad conceptual confiere a los poemas de este libro una fuerza expresiva raras veces alcanzada en la lírica castellana. La obra incluye la emocionada "Elegía" -en tercetos encadenados- a la muerte de Ramón Sijé, su gran amigo de infancia y juventud, que tanto influyó en su formación intelectual y literaria.

La poesía intimista de El rayo que no cesa da paso a una poesía de tono social en las obras Viento del pueblo (1937), El hombre acecha (escrita entre 1937 y 1939) y Cancionero y romancero de ausencias (escrita en la cárcel, entre 1939 y 1941). Y si en Viento del pueblo y en El hombre acecha los motivos bélicos y patrióticos se expresan en un lenguaje tan directo como vigoroso, los versos de Cancionero y romancero de ausencias reflejan la amargura de la última etapa de su vida: su situación de prisionero, la angustia por la suerte de su mujer e hijo (su primer hijo, nacido en diciembre de 1937, murió a los diez meses, víctima de una infección intestinal), las consecuencias de la Guerra Civil, en definitiva, originan sencillos poemas inspirados en las más sobrias formas de la lírica popular y desnudos, por tanto, de todo artificio retórico. Algunos de estos poemas, de desolada emoción -como, por ejemplo, las famosas "Nanas de la cebolla", compuestas en septiembre de 1939- siguen conmoviendo a los más variados lectores, impresionados por su tono

humanísimo; poemas de una simplicidad e intimismo lírico sobrecogedor, muy distantes del barroquismo de los poemas adolescentes.

En un sentido estricto, Hernández pertenece a la Generación del 36 -junto con Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo...-; sin embargo, su trayectoria poética y sus relaciones con los mejores representantes de la Generación del 27 -especialmente con Vicente Aleixandre- permiten incluirlo en esta última, como "genial epígono". De lo que no hay duda es de que su obra actúa como eslabón entre la Generación del 27 y los poetas de posguerra, sobre los que ejercerá una decisiva influencia.

Y es que en la obra de Miguel Hernández se aglutinan las tres actitudes de la poesía contemporánea española: la poesía de corte neogongorino y ultraísta -en la línea de las primeras obras de los poetas del 27-, representada por Perito en lunas; la poesía subjetiva de tipo amoroso de El rayo que no cesa; y la poesía de carácter social -que dará sus frutos en la década de los 50- en la que se inscriben los libros Viento del pueblo, El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias. Pero ya sea el joven poeta gongorino, ya sea el poeta maduro que siente el amor como un destino trágico, ya sea el poeta social ideológicamente comprometido con el pueblo que sufre la falta de libertad, en la poesía del siglo XX la voz de Miguel Hernández representa el arrebato pasional marcado con el sello imborrable de la sinceridad, que halla adecuada expresión en un lenguaje muy plástico y sensorial, rico en audaces y originales metáforas.

Dos textos "paisajísticos" de escritores de la Generación del 98: Unamuno y Azorín

Estos dos otros textos, escritos en prosa, son, también, buen ejemplo de ambigüedad en el tratamiento literario del lenguaje. Unamuno describe, desde una óptica subjetiva, el paisaje de Castilla, cuya austeridad y dureza influyen decisivamente en el espíritu castellano; y Azorín nos ofrece su peculiar interpretación de un atardecer en el pueblo alicantino de Sax, por medio de sensaciones visuales -especialmente cromáticas-, auditivas y olfativas.

Texto de Miguel de Unamuno

Recórrense a las veces leguas y más leguas desiertas, sin divisar apenas más que la llanura inacabable donde verdea el trigo o amarillea el rastrojo, alguna procesión monótona y grave de pardas encinas, de verde severo y perenne, que pasan lentamente espaciadas, o de tristes pinos que levantan sus cabezas uniformes. De cuando en cuando, a la orilla de algún pobre regato medio seco o de un río claro, unos pocos álamos, que en la soledad infinita adquieren vida intensa y profunda. De ordinario anuncian estos álamos al hombre: hay por allí algún pueblo, tendido en la llanura al sol, tostado por este y curtido por el hielo, de adobes muy a menudo, dibujando en el azul del cielo la silueta de su campanario. En el fondo se ve muchas veces el espinazo de la sierra y, al acercarse a ella, no montañas redondas en forma de borona, verdes y frescas, cuajadas de arbolado, donde salpiquen al vencido helecho la flor amarilla de la árgoma y la roja del brazo. Son estribaciones huesosas y descarnadas peñas erizadas de riscos, colinas recortadas que ponen al desnudo las capas del terreno resquebrajado de sed, cubiertas cuando más de pobres hierbas, donde solo levantan cabeza el cardo rudo y la retama desnuda y olorosa... [<3>](#)

Apoyo léxico

- **Rastrojo.** El campo después de segada la mies y antes de recibir nueva labor.
- **Regato.** Arroyo pequeño.
- **Adobe.** Masa de barro mezclado a veces con paja, moldeada en forma de ladrillo y secada al aire, que se emplea en la construcción de paredes o muros.
- **Borona.** Pan de maíz.
- **Árgoma.** Llamada también aulaga: "Nombre que se da a varias matas de la familia de las Papilionáceas, como de un metro de altura, espinosas, con hojas lisas terminadas en púas y flores amarillas. Las puntas tiernas gustan al ganado. El resto de la planta se machaca, aplastando las espinas, para darlo en pienso." (DRAE)
- **Brezo.** "Arbusto de la familia de las Ericáceas, de uno a dos metros de altura, muy ramoso, con hojas verticales, lineales y lampiñas, flores pequeñas en grupos

axilares, de color blanco verdoso o rojizas, madera dura y raíces gruesas, que sirven para hacer carbón de fragua y pipas de fumador." (DRAE).

Guía para el comentario

1. Dentro de la unidad estructural del texto, ¿qué partes pueden distinguirse?
2. Comentar la eficacia de la adjetivación elegida por Unamuno para insistir en la aspereza del paisaje que describe.
3. Explicar el vigor descriptivo de la metáfora "el espinazo de la sierra" con que Unamuno recalca la dureza de las montañas, "estribaciones huesosas y descarnadas peñas erizadas".
4. ¿De qué forma establece Unamuno un fuerte contraste entre las montañas del Norte y las sierras castellanas? Y ¿con qué finalidad?
5. Los extraordinarios efectos sonoros logrados en las últimas líneas del texto contribuyen a resaltar la dureza del paisaje castellano. Analizar la sucesión de sonidos que evocan esa sonoridad áspera, en consonancia con la dureza del contenido conceptual expresado.

Miguel de Unamuno

(Bilbao, 1864-1936)

Catedrático de Griego de la Universidad de Salamanca, de la que fue nombrado Rector en 190, y destituido más tarde por motivos políticos. Durante la Dictadura del General Primo de Rivera fue desterrado a la isla de Fuerteventura -1924-, de donde huyó para refugiarse en Francia. Vuelto a España en 1930, ocupó de nuevo el Rectorado de la Universidad de Salamanca. Murió el último día de 1936.

Unamuno fue hombre de temperamento batallador, en continua lucha consigo mismo, debatiéndose entre ideas contradictorias, sin hallar paz; y en lucha también con los demás, en un afán por sacudir las conciencias de las muchedumbres tranquilas para que viviesen en angustiada inquietud ante los problemas fundamentales: "Hay que provocar descontento, hay que agitar los espíritus, hay que suscitar cuestiones, preguntas, dudas. Tiene que despertar de su modorra espiritual el pueblo español" -dice Unamuno.

La producción de Unamuno es extensa, y abarca todos los géneros -ensayo, periodismo, crítica, novela, teatro, poesía...-. Sin embargo, toda ella gira en torno a dos ejes temáticos: el sentido de la vida humana y su destino -esto es, el problema de su inmortalidad-, y la preocupación por España. Unamuno se debatió en una permanente contradicción entre el sentimiento, que necesita de la idea de Dios, y la razón, que conduce al escepticismo; y en esa permanente pugna entre el ansia vital de inmortalidad que la fe sostiene y el escepticismo racional radica la auténtica vida religiosa. Sus dos grandes libros sobre estos temas llevan por título *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) y *La agonía del Cristianismo* (1925) -título en el que la palabra agonía está tomada en su sentido etimológico de lucha-. Otro tema de capital importancia en muchos de los ensayos de Unamuno es el de España.

Hasta 1900, aproximadamente, se mostró partidario de una regeneración del país basada en la apertura a Europa -los ensayos agrupados bajo el título *En torno al casticismo* (1895) proclaman su inicial entusiasmo por la cultura europea-; pero después de una fuerte crisis espiritual, propugna la españolización de Europa, transmitiéndole nuestro sentido religioso de la vida- *La Vida de don Quijote y Sancho* (1905) es, precisamente, una personalísima interpretación de la obra cervantina, en la que don Quijote aparece como símbolo del espíritu español y permanente modelo de idealismo, frente al racionalismo europeo.

Entre sus novelas -que Unamuno llama *nivolos*, opuestas a la estética realista- destacan *Niebla* (1914), *La tía Tula* (1921) y *San Manuel Bueno, mártir* (1933). En cuanto a las obras

dramáticas, de interés humano pero de recursos escénicos muy rudimentarios, destacan Fedra, Sombras de sueño y El otro. La cumbre de su obra lírica está representada por el extenso poema "El Cristo de Velázquez" (1920).

Texto de Azorín

Cae la tarde; la sombra enorme de las Lometas se ensancha, cubre el collado, acaba en recia punta sobre los lejanos almendros; se entenebrecen los pinos; resaltan las bermejas hazas labradas; el débil sol rasero ilumina el borde de los ribazos y guarnece con una cinta de verde claro el verde oscuro de los viñedos bañados en la sombra.

Cambias la coloración de las montañas. El pico de Cabrera se tinta en rosa; la cordillera del fondo toma una suave entonación violeta; el castillo de Sax refulge áureo; blanquea la laguna; las viñas, en el claror difuso, se tiñen de un morado tenue.

Lentamente, la sombra gana el valle. Una a una, las blancas casitas lejanas se van apagando. La tierra se recoge en un profundo silencio; murmuran los pinos; flota en el aire grato olor de resina. El cascabeleo de un verderol suena precipitado; calla, suena de nuevo. Y en la lejanía, el dorado castillo refulge con un postrer destello y desaparece. <4>

Apoyo léxico

- **Bermejo.** Rojizo.
- **Haza.** Porción de tierra labrantía o de sembradura.
- **Ribazo.** Caballón, lomo entre surco y surco de la tierra arada.
- **Verderol. Verderón,** ave canora del orden de las Paseriformes, del tamaño y forma del gorrión, con plumaje verde y manchas amarillentas en las remeras principales y en la base de la cola.

Guía para el comentario

1. Analizar los recursos sensoriales que emplea Azorín para describir el atardecer en el pueblecito alicantino de Sax.
2. ¿Cómo logra Azorín imprimir un ritmo lento a la descripción de dicho atardecer?
3. ¿Por qué elige Azorín el presente de indicativo como forma verbal para transmitir al lector sus vivencias?
4. Comentar la sencillez de las estructuras sintácticas empleadas por Azorín, tan características de ese estilo desprovisto de retórica que define su prosa.

José Martínez Ruiz, Azorín

Monóvar (Alicante), 1873 - Madrid, 1967

A partir de 1904, José Martínez Ruiz adoptó el pseudónimo literario de Azorín.

Violento revolucionario en su juventud -su protesta contra la tradición y el presente de España es típica del espíritu de la Generación del 98-, y fue evolucionando más tarde hacia un progresivo conservadurismo y una nueva valoración, profundamente lírica, de nuestro pasado histórico, nuestras letras y nuestro paisaje.

La gran innovación literaria de Azorín reside en su estilo, caracterizado por la sencillez, precisión y sobriedad. Frases muy breves, con predominio de oraciones simples que se suceden con fluidez y soltura; lenguaje llano, que rehuye la retórica y la afectación para ir directamente a la expresión del pensamiento de la manera más natural; y léxico increíblemente rico, extraído tanto de la lengua de los campesinos y artesanos de los

distintos rincones de Castilla que recorre como de las obras de los escritores clásicos y modernos, que nos acerca a través de personalísimas interpretaciones que manifiestan su exquisita sensibilidad.

Destacan en la obra de Azorín sus evocaciones de las tierras y de las gentes de España. Pocos como él han sabido captar las escondidas bellezas que encierra la meseta castellana ni describir con tan profunda emoción sus antiguas ciudades provincianas y aldeas perdidas. El paisaje español es el tema principal de obras como *Los pueblos* (1905), *La ruta de don Quijote* (1905), *Castilla* (1912); obras cuya prosa delata el temperamento profundamente lírico de Azorín.

Azorín cultivó también un tipo de novela en el que el argumento es un mero pretexto para describir minuciosamente paisajes, tipos y ambientes. Destacan, por su carácter autobiográfico, las tituladas *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Su ausencia de sentido teatral se hace patente en *Lo invisible* (1928), tres piezas en un acto sobre el tema de la muerte. Y como intérprete -más que como crítico- de nuestros grandes autores literarios, Azorín nos ha legado obras de tanto interés como las tituladas *Al margen de los clásicos* (1915), *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1912), *Rivas y Larra* (1916), etc.

ACTIVIDADES

1. Utilizando, preferentemente, el soneto como forma métrica -y tomando como referencia los textos poéticos de Miguel Hernández anteriormente reproducidos- expresar con toda libertad el sentimiento amoroso; pero, a diferencia de Miguel Hernández, el amor se concebirá desde la óptica ilusionada que hace posible su plena realización; y no como una trágica pasión irrealizable.
2. Describir por escrito un pueblo, visto desde lejos, y tomando como referencia y punto de partida la breve descripción que efectúa Unamuno en el texto anteriormente reproducido: "De ordinario anuncian estos álamos al hombre: hay por allí algún pueblo tendido en la llanura al sol, tostado por este y curtido por el hielo, de adobes muy a menudo, dibujando en el azul del cielo la silueta de un campanario."
3. Describir por escrito la caída de la tarde en un paisaje campesino, tomando como referencia y punto de partida el texto de Azorín anteriormente reproducido, y procurando imitar el estilo de su prosa: sintaxis sencilla, a base de oraciones simples; preferencia por las enumeraciones, con predominio de la relación asindética; vocabulario amplio y variado, preciso y apropiado; atención prioritaria a los pequeños detalles y a las realidades que suelen pasar desapercibidas, que describe con tierno lirismo; etc.

NOTAS

<1><2> Los textos de Miguel Hernández seleccionados se han tomado de la edición crítica de su *Obra Completa*, publicada por Espasa Calpe (colección *Clásicos Castellanos*, nueva serie, números 27, 28 y 29. Madrid, 1992), con motivo del cincuentenario de su muerte; edición crítica en la que está "íntegro y esclarecido el universo literario de Miguel Hernández".

<3> Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo*. Editorial Espasa-Calpe. Colección *Austral*, núm. 403.

<4> José Martínez Ruiz, Azorín: *Antonio Azorín*, primera parte, I. Editorial Castalia, colección *Clásicos Castalia*, núm. 194.