

TEORÍA DE PAU

La lengua y sus variedades internas. La norma culta.

Los hablantes de una lengua introducen variantes que dan lugar a una gran diversificación. Las causas son múltiples: evolución histórica, geografía, clase social y cultura. El estudio de estas variantes se puede resumir así:

1. Estudio diacrónico: cambios sufridos por la lengua a lo largo de la historia; por ej.: parabolla > parabra > palabra.

2. Estudio sincrónico: estudio de la lengua en un lugar y tiempo determinados, con todos sus elementos fijos y variables. En el tema *dialectos* se estudian las variantes diatópicas (o geográficas) de la lengua.

Variantes diastráticas (o dialectos sociales): son las que se derivan de un deseo de uso perfecto de la lengua (culto), de un uso más elemental (coloquial), de la baja cultura del hablante (vulgar), de pertenecer a una profesión o a un grupo social determinado (jergal).

Variantes diafásicas: son variantes que dependen más de las peculiaridades de cada individuo y se deben a la situación del emisor, al tema, al canal.

Las variedades diastráticas son dialectos sociales, es decir, diversos niveles de la lengua, **diferentes formas de utilizar la lengua** por parte de los hablantes, en cuanto que pertenecen a una **clase social** determinada. Aunque no es sólo la clase en sí misma la determinante de estas variedades lingüísticas, sino, más importante, **el nivel cultural** que va asociado a ella. La forma de hablar social se ha igualado mucho hoy por la escolarización, los medios de comunicación, sobre todo la televisión... Pero se han auspiciado nuevas variedades asociadas a grupos (estudiantes, familia, peñas, círculo de amigos, profesiones, hampa), que determinan el uso específico de un nivel lingüístico. Una persona puede utilizar varios niveles en su vida normal: un médico que analiza con su equipo la operación de un enfermo (nivel jergal), informa a los familiares de la misma (nivel coloquial), comenta con unos amigos la noticia de un periódico (nivel culto) y hasta puede tener una discusión caliente por un problema de tráfico (nivel vulgar).

Lenguaje coloquial (común) es el que emplean los hablantes en su vida cotidiana para comunicarse con los amigos y la familia. Podemos decir que es la variedad más utilizada de la lengua y se caracteriza, en general, por ser **espontánea, relajada y expresiva**. Aunque respeta la norma **comete algunas incorrecciones**. Su variedad escrita es la preferida por los medios de comunicación porque es correcta y **comprensible para la mayoría** de los hablantes.

Características destacadas:

- Léxico sencillo y familiar.
- Uso de palabras comodín ("cosa", "tema"), muletillas ("¿entiendes?", "entonces") y frases hechas ("a nivel de", "en base a").
- Uso de aumentativos ("grandote"), de diminutivos ("manitas"), de interrogaciones retóricas ("¿ya viniste?"), y de exclamaciones ("¡menudo lío!").
- Vocabulario impreciso y limitado.
- Omisión de fonemas finales, apócope ("cole").
- Frases cortas, sencillas y, a veces, sin terminar ("si yo te contara...").

El lenguaje vulgar es la modalidad lingüística usada por la gente corriente en sus relaciones ordinarias, con frecuentes transgresiones a la norma que origina varias **incorrecciones, llamadas vulgarismos, que afectan a todos los planos del lenguaje**. Viene determinado por la **deficiente formación** lingüística de los hablantes, que se sienten incapacitados para cambiar su registro idiomático y, por lo tanto, disponen de menos posibilidades de comunicación, lo que supone una desventaja individual y social.

Características destacadas:

- Confusión, adición o pérdida de vocales, consonantes, y sílabas.
- Cambios de acentuación.
- Alteraciones verbales.
- Confusión en el orden de los pronombres personales.
- Abuso de muletillas y palabras comodín.
- Abuso de palabras malsonantes: tacos, etc.
- Pobreza en la exposición de las ideas.

Lenguaje jergal: lengua especial de un **grupo social diferenciado**, usada por sus hablantes sólo en cuanto miembros de ese grupo social. Principales tipos de jergas:

Jerga de **grupos sociales**: utilizado como señal de identidad por un conjunto de personas **para diferenciarse** de los demás: deportistas, jóvenes (estudiantes), cazadores, informáticos, mineros, espiritistas, etc.

Jerga familiar: conjunto de palabras que por broma o ironía se introducen en la conversación familiar de todas las clases sociales.

Jerga **profesional**: lenguaje a base de **tecnicismos** utilizado en las diversas profesiones: médicos, filósofos, científicos, lingüistas, matemáticos, marineros, etc.

Jerga del **hampa**: lenguaje utilizado por grupos marginales para **guardar el secreto** y la defensa de sus miembros. Se denomina también Germanía (España), argot (Francia; a veces esta palabra se emplea como sinónimo de jerga en general), furbesco (Italia), cant (Inglaterra), Rotwelsch (Alemania), el caló de los gitanos.

Características destacadas:

- Vocabulario que sólo conoce el grupo al que da cohesión. Quien entra en el grupo está obligado a aprender dicho vocabulario.
- El ocultismo del vocabulario tiene diversos grados: no es igual el de la jerga familiar que el lenguaje del hampa. En el de la cárcel, las palabras cambian frecuentemente para mantener el grado de ocultación. La jerga juvenil se caracteriza por: uso de palabras comodín ("colega"), neologismos, apócope ("mates"), extranjerismos ("body").
- El cheli es una jerga muy en boga entre las tribus urbanas.

Lenguaje culto: modalidad lingüística que utiliza de manera perfecta la morfosintaxis y el léxico de una lengua. Utilizado por personas que poseen un alto conocimiento de la lengua y emplean todos sus recursos. Se manifiesta más claramente en la escritura y se encuentra, sobre todo, en textos literarios y científico-técnicos. El lenguaje culto es **el mejor para expresar pensamientos complejos** y transmitir conocimientos. **Funciona como modelo de corrección** para los demás niveles y **garantiza la unidad** del idioma.

Características destacadas:

- Precisión y rigor en el uso de las normas fonéticas, sintácticas y gramaticales.
- Discurso fluido y continuo.
- Riqueza léxica para emplear el término preciso en cada situación comunicativa.
- Claridad y rigor en la exposición de las ideas.
- Evita vulgarismos.

Textos humanísticos

Características del lenguaje humanístico

1. El emisor es un individuo de un elevado nivel cultural, especializado en una determinada disciplina o materia y que, por tanto, **transmite la información mediante un lenguaje culto y elaborado**.
2. El destinatario del mensaje es un **receptor minoritario y homogéneo**, conocedor de la materia; pero también puede no compartir la misma situación sociocultural, por lo que nos encontraríamos con un discurso no especializado o divulgativo.
3. La naturaleza de estos escritos exige un clima de **distante formalidad** entre quienes intervienen en el acto de comunicación.
4. Presenta una triple intención: Persuasiva, expresiva, y estética.
5. Se sirven casi exclusivamente del **medio escrito**.
6. La índole de la materia tratada exige un alto grado de **precisión y claridad**.
7. Uso predominante del modo indicativo y de oraciones enunciativas, pues el emisor se esfuerza en construir un discurso aparentemente objetivo.
8. Presencia del plural de modestia.
9. Empleo de **oraciones que expresan relaciones lógicas** de causalidad, oposición, etc. con el objeto de matizar, precisar, refutar o fundamentar ideas y juicios, aunque se tiende al período oracional breve en el que predomine el orden lógico..
10. Aparición de **recursos literarios**.
11. El contenido ideológico de muchos de estos textos facilita la expresión de la **subjetividad** y, por tanto, el léxico utilizado es preferentemente **connotativo** por razones de índole sociocultural o como resultado de vivencias personales del autor.
12. Presencia significativa de sustantivos abstractos por el carácter teórico y especulativo del registro humanístico, para los que se emplean los siguientes procedimientos:
13. Uso del artículo con valor de generalización.
14. Predominio de sustantivos y adjetivos frente a verbos y adverbios, pues son **textos carentes de dinamismo y de acción**.
15. Recurren preferentemente a las estructuras discursivas de la exposición y argumentación.

ESTRUCTURA

El contenido se ordena en una introducción, un desarrollo y una conclusión y, exceptuando el ensayo, la estructura suele adoptar cuatro formas diferentes:

- A. Deductiva o analizante. La idea principal se expone al comienzo del texto y, a continuación, se demuestra con datos particulares.
- B. Inductiva o sintetizante. Comienza con datos o ejemplos particulares para llegar a la idea general.
- C. De encuadre. Es una mezcla de las dos estructuras anteriores. Al principio se plantea la idea general; seguidamente, se enumeran los casos o ejemplos concretos que la corroboran; y, por último, se retorna a la tesis.
- D. Paralela. Se exponen los hechos siguiendo su evolución temporal.

Textos tecnocientíficos

El registro técnico-científico persigue la explicación y divulgación de los avances producidos en el ámbito de las ciencias experimentales y recurre preferentemente al medio escrito para su transmisión.

Características del lenguaje tecnocientífico

Abundancia de **términos técnicos** (tecnicismos). Palabras cuyo significado coincide con su referente, es idéntico para todas las lenguas y permiten la comunicación científica internacional. No los define el DRAE. Los **procedimientos morfológicos** de formación de palabras más frecuentes son:

- A. Las composiciones con elementos cultos griegos y latinos.
- B. Acrónimos o palabras formadas por siglas.
- C. Determinadas sufijaciones: -ción, -aje, -izar, -ificar.
- D. Préstamos de otras lenguas.

Claridad y precisión: Orden lógico del discurso. Predominio de las oraciones coordinadas y yuxtapuestas, frente a la subordinación. Repeticiones.

Universalidad. Su relativa independencia respecto de la estructura semántica de las lenguas favorece que sean internacionales.

Objetividad. El lenguaje de la ciencia evita en lo posible la transmisión de valores o connotaciones subjetivas. Para ello emplea:

- A. Oraciones enunciativas en modo indicativo y en presente intemporal.
- B. Oraciones sin agente (pasiva refleja e impersonales).
- C. Construcciones nominales, transformación de verbos en sustantivos.
- D. Empleo del artículo con valor generalizador.
- E. La función predominante es la referencial: informar de hechos, fenómenos...
- F. Uso del plural de modestia, que enmascara al sujeto de la acción.

Empleo de comparaciones o de metáforas, pues permiten asimilar lo desconocido mediante términos que nos son cercanos.

El emisor es un individuo de un **elevado nivel cultural** (un científico) que transmite el mensaje a un receptor minoritario y homogéneo, conocedor de la materia.

ESTRUCTURA

En la investigación científica pueden emplearse dos métodos de trabajo: inductivo o sintético (de lo particular a lo general) y deductivo o analítico (de lo general a lo particular). Normalmente los artículos de esta índole constan de:

1. Introducción. Presenta la información conocida sobre el tema y se revisa (mediante una enumeración de deficiencias o cuestiones sin resolver) para proponer una nueva orientación, que es el propósito del trabajo.
2. Parte experimental (método y materiales). Recoge la descripción del procedimiento de análisis llevado a cabo por el investigador. Se ordena de manera lógica para reflejar las sucesivas etapas por las que pasa la experimentación.
3. Resultados y conclusiones. Es la parte más extensa porque contiene información sobre todo el proceso, así como tablas o gráficos de datos. El trabajo termina con una breve indicación sobre la necesidad de estudios posteriores que completen algún aspecto insuficientemente desarrollado o con una breve recapitulación de lo expuesto y una anticipación de avances posteriores.

Bibliografía

<http://recursos.cnice.mec.es/lenqua/profesores/bac1/b2/metodo.htm>

El contacto de lenguas: bilingüismo y diglosia. Situación sociolingüística de Asturias.

Bilingüismo

Los estudios sobre el bilingüismo proceden del siglo XIX en estudios que han recibido nuevos enfoques desde mediados del siglo XX., España es uno de tantos países que tienen bilingüismo: el español como lengua común, el catalán, valenciano, balear, gallego y euskera como lenguas habladas y enseñadas en sus respectivas comunidades. **La ciencia que estudia el bilingüismo se llama Sociolingüística.**

La pluralidad de lenguas en un Estado no supone ningún obstáculo para el desarrollo o la unidad de ese país, aunque puede crear algún problema de convivencia, por la importancia que se da a la lengua como instrumento identificador del grupo social que la utiliza.

El término bilingüismo se refiere siempre a la lengua materna y a otra distinta. El dominio de una y otra tiene niveles distintos en las personas bilingües:

- Nivel 1: Hablar dos lenguas (elemento fijo). Refleja el bilingüismo definido por el DRAE: "uso habitual de dos lenguas en una misma región o por una misma persona";
- Nivel 2: Comprender, hablar, leer y escribir dos lenguas (elemento variable).
- Nivel 3: Pensar en dos lenguas (elemento variable).

Pocas personas bilingües consiguen el nivel 3 o todos los elementos del 2.

Bilingüismo Social

Llamamos así al bilingüismo de una sociedad en la que se hablan dos lenguas o más. De acuerdo con esto la mayor parte de los países del mundo son bilingües, aunque no en todos los casos es igual.

Situaciones de bilingüismo social

- Situación A: En un país hay **dos lenguas correspondientes a dos grupos humanos** diferentes, que hablan cada uno la suya. Unos cuantos individuos bilingües se encargan de la comunicación entre ambos grupos. Durante el descubrimiento de América nativos y españoles hablaban cada uno su lengua; había una serie de traductores bilingües que establecían la relación entre ambos.
- Situación B: **Todos los hablantes son bilingües**. En los países africanos y en la India casi todos sus habitantes son bilingües.
- Situación C: Se trata de un país donde hay **dos grupos sociales, uno es monolingüe y el otro bilingüe**. Éste suele ser minoritario. En España hay un grupo monolingüe (castellano) y otros bilingües (catalán, gallego, euskera, valenciano, balear). En Groenlandia es mayoritario el grupo que habla danés, que es la lengua oficial, pero hay un pequeño grupo, emparentado con los esquimales, que tiene como lengua materna el inuit y se ve obligado a ser bilingüe.

Causas del bilingüismo social

- A través de la **colonización**, un pueblo, por diversos motivos, invade a otro y le impone su poder y su cultura durante años.
- El **intercambio de productos comerciales** entre los pueblos lleva a muchos pueblos monolingües a convertirse en bilingües.
- **La superioridad demográfica**: en un país con varias comunidades con lengua propia, la que tiene una lengua con mayor número de hablantes, acaba siendo utilizada por las otras. El **castellano**, en España, ha sido adoptado durante siglos por la comunidad del gallego, catalán, valenciano, balear y euskera.
- El poder y la **superioridad económica** del grupo que habla una lengua lleva al otro grupo a adquirir dicha lengua. La extensión del **inglés** en todo el mundo se debe a que es una lengua que representa el poder y la riqueza de países muy industrializados.
- Una lengua arropada con un **desarrollo cultural grande** será adoptada por comunidades que desean acceder a dicha cultura. Si dispone de medios de comunicación fuertes (cine, radio, prensa, televisión, Internet), el efecto será más rápido. El griego y el latín antes, el inglés hoy.
- Las lenguas que son **enseñadas en la escuela y en la universidad** son adoptadas por comunidades cuya lengua se desenvuelve solamente en el ámbito familiar. Es lo que se llaman "políticas de inmersión lingüística" que sirven para combatir los fenómenos de diglosia. Ahora la lengua de Galicia, País Vasco, Cataluña, Valencia y las Islas Baleares han sido reconocidas como cooficiales con el castellano y llevadas a las escuelas. Cada Comunidad Autónoma ha iniciado la normalización lingüística a través de programas educativos que combinen el estudio de la lengua materna con el del castellano.
- La **religión** ha sido una de las causas de la extensión de algunas lenguas y del bilingüismo. Pervivencia del latín, en la India, el hindí y el urdú son dos lenguas diferenciadas por motivos religiosos: el hindí lo hablan los hindúes, el urdú los musulmanes. Tienen la misma gramática, aunque distinto léxico.
- La **emigración** como pueblo o como individuos ha obligado a millones de personas a ser bilingües.

BILINGÜISMO Y DIGLOSLIA

Ambas palabras se refieren a la utilización de dos lenguas, pero mientras el bilingüismo se refiere a la **presencia de dos lenguas** y a las implicaciones individuales y sociales que hemos visto, la diglosia estudia el **distinto papel** que ambas lenguas representan en el grupo social que las utiliza. Las circunstancias políticas y sociales tienen un papel importante en la aparición de la diglosia.

La diglosia analiza el uso desequilibrado de dos lenguas en una comunidad bilingüe. Así se habla de:

- Utilización alta: cuando una lengua (lengua A) es utilizada como vehículo de cultura: educación, comercio, organismos oficiales, medios de comunicación, literatura.
- Utilización baja: si la lengua (lengua B) se utiliza en el ambiente familiar, en fiestas populares, entre amigos.

La situación del hablante asturiano, si conoce ambas lenguas, es claramente de diglosia. Redacta sus escritos en castellano, habla en castellano en su rol profesional, se informa en castellano de las noticias, pero usa el asturiano en el chigre, la plaza del mercado o en la casa familiar. También es verdad que reconoce bastante mal una y otra lengua, de modo que las variedades diastráticas se entrecruzan con las diatópicas. No es que pida en su carnicería "punta de pierna" y "chamón" por usar el asturiano, es que no conoce sus términos castellanos de "cadera" y "jarrete".

Rasgos que definen la diglosia

- Función: la lengua A es utilizada en la educación, medios de comunicación, etc., la lengua B se utiliza en el contexto familiar.
- Prestigio: se valora socialmente más A que B.
- Herencia literaria: la literatura culta se escribe en A ; en B aparecen escritos de menor valor literario o no aparecen.
- Adquisición: La lengua A se adquiere y perfecciona en la escuela y la B en casa, como materna.
- Estabilidad: la situación de A y B se ha fijado a lo largo de siglos.
- Gramática: la lengua A tiene gramática, diccionario, etc; B no los tiene y, si los tiene, son poco conocidos por los hablantes.

Asturiano: origen y situación actual.

Junto con el leonés, el asturiano o bable es un **dialecto del latín** hablado en el viejo Reino asturleonés. Actualmente se habla en el Principado de Asturias, principalmente en ambientes rurales. **Se caracteriza por su diversidad**, debido a la configuración geográfica del Principado y al contacto con otros tres dialectos del latín: gallego, al oeste; leonés, al sur y castellano, al este. Al no desarrollar un modelo único a lo largo de la historia, ha sido el español el que ha servido de lengua común.

El asturiano se divide en tres zonas: occidental (límite con Galicia), central (la más amplia) y oriental (límite con Cantabria), con ciertas diferencias entre ellas, pero también con evidentes influjos.

En el artículo 4 del Estatuto de Autonomía para Asturias se dice:

"1. El bable gozará de protección. Se promoverá su uso, su difusión en los medios de comunicación y su enseñanza, respetando en todo caso las variantes locales y la voluntariedad en su aprendizaje.

2. Una Ley del Principado regulará la protección, uso y promoción del bable."

Y en el artículo 10.1 se fija como competencia exclusiva del Principado de Asturias lo siguiente:

"21. Fomento y protección del bable en sus diversas variantes que, como modalidades lingüísticas, se utilizan en el territorio del Principado de Asturias."

Amparados en dichos artículos y preocupados por el peligro de desaparición que corren las lenguas minoritarias, un sector del pueblo asturiano reclama la urgente aplicación de lo que se dice en ellos. Con esa finalidad se ha creado la **Academia de la Llingua Asturiana**.

Asturiano: características lingüísticas.

I. Características particulares del asturiano:

Zona oriental:

1. f- inicial latina se conserva o aspira: fornu o xornu, del latín furnus, 'horno'.
2. yeísmo: caye por 'calle'.
3. ñ por n: ñube, 'nube'.
4. e y o finales se cierran en i y u: parti, 'parte', sardineru, 'sardinero'.
5. u por a en adjetivos: fariña blancu, 'harina blanca'.

Zona central:

1. Plurales femeninos en -es: cases, 'casas'.
2. Cierre de vocal acentuada causado por cierre de vocal final: morinu, de morenu, 'moreno'.
3. Diversas realizaciones de l en y, ch, ts: yima, chima, tsima, 'lima'.

Zona occidental:

1. Uso de diptongos: reimar, 'remar', moura, 'mora'.
2. ch, ts por l: chumbre, tsumbre, 'lumbre'.
3. Influjo del gallego.

Características generales:

El español hablado en Asturias ofrece estas particularidades, debidas al influjo del asturiano:

1. Cierre de vocales finales e, o en i, u: motu, 'moto', mereci, 'merece'.
2. Diminutivos en -in, -ino/a: guapín, sidrina.
3. Tendencia a conservar la f inicial latina: fío, fiu, fiyu, 'hijo'.
4. Uso del artículo delante del posesivo + sustantivo: la mi camisa, 'mi camisa'.
5. Diptongación del verbo ser: ye mío, 'es mío', yes tontu, 'eres tonto'.
6. Formas verbales con -en: escuchen la radio, 'escuchan la radio'.
7. Plurales femeninos en -es: faldes, 'faldas'.
8. Uso de verbos pronominales sin pronombre: caí en la calle, 'me caí en la calle'.
9. Uso del pretérito perfecto simple por el compuesto: ayer escribí un correo electrónico, '...he escrito...'
10. Colocación del pronombre átono después del verbo: llamóme por teléfono, 'me llamé...'
11. Apócope de -e después de n, r, l, z: pon mucho dinero, 'pone mucho dinero'; val poco ese ordenador, 'vale...'
12. non por no
13. Supresión de -r en infinitivos con pronombre enclítico: esperalu, 'esperarlo'.
14. Asturianismos: guapu, 'bonito, hermoso', prestar, 'gustar'.

Características sociolingüísticas.

En la actualidad se observa una regresión estructural y generacional que presenta los siguientes indicadores:

Mayor comprensión en los grupos de mayor edad.

Se puede constatar una ruptura entre los menores y los mayores de 50 años. Las diferencias entre los hogares castellanoparlantes van incrementándose con el tiempo frente a los asturfalantes que van retrocediendo claramente.

Declive en los medios de alta urbanización.

La mayoría de los gijoneses, un 52%, afirman que el asturiano sí es una lengua distinta del castellano. Pero un porcentaje casi tan alto, que alcanza a algo más de cuatro de cada diez entrevistados (43,7%) le niega tal carácter. Las opiniones de la sociedad gijonesa aparecen, por tanto, divididas en dos bloques

casi iguales, aunque pesen más quienes se decantan por definir al asturiano como lengua diferente del castellano, mostrando con claridad como para una parte de la población la cuestión es aún confusa. Menor identificación con el vocablo "bable" en los medios marginales rurales.

La mitad de los gijoneses (49%) consideran que Asturias tiene dos lenguas propias, el asturiano y el castellano. El resto se dividen a partes iguales entre los que consideran que la única lengua propia de Asturias es el asturiano (26%) y quienes creen que, por el contrario, es el castellano (24,3%). Tan sólo un cuarto de los entrevistados le niega tal estatus. Entre estos últimos, destacan los inmigrantes tanto extranjeros (41,7%) como de otras provincias españolas (30,4%). **Quienes de forma más contundente consideran al asturiano como lengua propia de Asturias son los nativos nacidos fuera de Gijón.**

Menor asunción de la diferencialidad de la "lengua materna", precisamente por las mujeres.

Quienes muestran estigma (sentimiento de inferioridad) respecto al asturiano destacan por encima de la media quienes tienen 65 o más años (29,2%), los jubilados (27%), **los/las amos/as de casa (25,8%)** y quienes se identifican con la clase alta (33,3%) o media-alta (50%).

Inexistencia de clase dirigente significativamente más asturianizada.

No llegan a dos de cada tres gijoneses (17,5%) los que afirman conocer alguna institución u organismo que se dedique a la **promoción del asturiano**, por lo que parece que **no han ejercido impacto las acciones desarrolladas en estos últimos años**. Una mayoría aplastante del 82%, es decir, ocho de cada diez entrevistados, reconocen que no conocen instituciones públicas que protejan a la lengua de la que casi la mitad de los gijoneses son hablantes potenciales. **El apoyo institucional al asturiano no parece, en este sentido, tener mucha visibilidad social, lo cual contribuye a perpetuar su posición marginal.** En otras palabras, su posición como un habla al margen del sistema, a la que este no le presta mucha atención y que, consecuentemente, queda vinculada a ámbitos más informales y menos públicos.

Sociolingüismo gijonés

EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE LA LENGUA

La media en la escala de sentimiento regionalista asturiano es de 6,3 lo que significa que se identifica fuertemente tanto con su ciudad como con Asturias. Aproximadamente, podemos estimar que **la mitad de los gijoneses poseen una identidad lingüística asturiana nítida**. Por ejemplo, un 50,8% denomina al habla de Gijón asturiano, bable o lengua asturiana, un 52,2% identifica el registro asturiano como la lengua de su infancia (bien sea monolingüe, bilingüe o hablante de mezcla). La otra mitad o no se terminan de identificar nítidamente con la lengua asturiana o creen que el castellano es la única lengua propia de Asturias (24,3%).

Aún persisten importantes bolsas ciudadanas atezadas por actitudes diglósicas que cuestionan el estatus de la lengua débil. No debemos olvidar que Gijón define una realidad urbana, conformada por el mayor contingente demográfico proveniente de oleadas migratorias, ya sea de distintas zonas de Asturias como del exterior. Esto define un cosmopolitismo en formación que aporta el problema de la migración y del retroceso lingüístico del asturiano.

EL ESPACIO SOCIAL DE LA LENGUA ASTURIANA

En concreto, **uno de cada cuatro gijoneses (40,5%) tiene la destreza suficiente para hablar**, aunque sólo una pequeña parte están alfabetizados (16,3%), lo cual pone de manifiesto el carácter del asturiano como lengua de transmisión principalmente oral. Los que se dicen al menos **capaces de entender se elevan hasta un 81,5%** de los gijoneses. Por tanto, existe una base muy sólida para desarrollar una política lingüística de recuperación.

La mayoría de la población gijonesa (70,7%) no parece sentir estigma lingüístico, aunque no sea nada desdeñable que un 20,6% aún lo mantenga. De forma coherente con esta carencia generalizada de estigma, una mayoría de **dos tercios de los gijoneses (63,5%) demanda la protección institucional del asturiano mediante la declaración de la oficialidad en la próxima reforma estatutaria. Tan sólo se oponen a dicha medida un 22,9% de los entrevistados**, es decir, algo más de dos de cada diez gijoneses, frente a una mayoría de seis de cada diez a favor. Se puede afirmar sin dudas que existe una demanda social generalizada a favor de la oficialidad que, además, se mantienen constante en el conjunto de Asturias desde hace más de una década.

USOS Y DEMANDAS LINGÜÍSTICAS DE LOS GIJONESES

La **reproducción intergeneracional de la lengua es un factor clave para su supervivencia**. Por eso son claves las políticas que incentiven que quienes hablen asturiano lo hagan en sus hogares de forma habitual y lo transmitan a sus hijos para frenar el **evidente retroceso** de la transmisión generacional del asturiano en el ámbito urbano gijonés, por lo que **urgen políticas normalizadas orientadas a las áreas de clases medias, sobre todo, reforzando el prestigio social y la dignificación del asturiano**. Tan sólo uno de cada siete ciudadanos cree que las el Principado de Asturias (13,7%) y el Ayuntamiento de Gijón (14,2%) hacen todo lo que pueden en materia de política lingüística. **El resto suspende la actuación de las administraciones local y autonómica.**

En la percepción de una incipiente dinámica de recuperación incide directamente, tanto la presencia del asturiano en la escolarización obligatoria, como la alfabetización de adultos. No hay categoría ni grupo social o político donde la demanda la necesidad de proteger institucionalmente el asturiano no sea mayoritaria. Sin embargo, caben pocas dudas sobre la preferencia inercial por el castellano en el ámbito público de la administración municipal (gestiones, impresos, documentos), por eso dudan ante la necesidad de funcionarios locales bilingües, reflejando esa situación de diferenciación funcional de la

lengua, propia de la relación social de minorización. De ahí que para prestigiarla y prestigiarse los gijoneses agradezcan mayoritariamente que sus autoridades locales utilicen el asturiano en sus comparecencias públicas

La evaluación que los gijoneses hacen de las perspectivas futuras del asturiano y, por tanto, del bilingüismo es bastante negativa. De hecho, dos de cada cinco son claramente pesimistas y no llegan a la mitad los, relativamente, optimistas.

Bibliografía

<http://recursos.cnice.mec.es/lengua/profesores/bac1/b2/metodo.htm>

LLERA, Francisco José y SAN MARTÍN, Pablo *El Asturiano en Gijón*. (2005) Primera Encuesta Sociolingüística Municipal. Gijón, Editora del Norte.

LLERA RAMO, Francisco José. *Introducción a la sociología del bable*. Estudios y trabajos del seminario de Llingua Asturiana II. Asturias 1979. Universidad d'Uvieu. Serviciu publicaciones.

Origen y desarrollo del castellano y demás lenguas peninsulares.

Los sustratos lingüísticos.

Como dice Menéndez Pidal "la base del idioma es el latín vulgar, propagado en España desde fines del siglo III a.C. que se impuso a las lenguas ibéricas" y al vasco, caso de no ser una de ellas. De ahí proceden una familia de lenguas románicas que son el catalán, el aragonés, el castellano, el leonés y el gallego. Junto a estas permanece el vasco, idioma cuyo origen se desconoce, pero parece mantener algún parecido con las lenguas caucásicas; del sustrato vasco proceden fenómenos fonéticos que serán característicos del castellano. De un lado la presencia del fonema áptico-alveolar vibrante múltiple de la (r). Otra herencia del vasco en el castellano consiste en que ante la imposibilidad de pronunciar una f en posición inicial, las palabras latinas que empezaban por ese fonema lo sustituyeron en épocas tempranas por una aspiración, representada por una h en la escritura, que con el tiempo se perdió: así del latín farina > harina en castellano. También la ausencia del fonema /v/ fricativo labiodental sonoro en el sistema fonológico del español es otro de los rasgos de sustrato prerromano. Este fonema, que tampoco existe en gascón, sí que existe en todos los demás idiomas románicos y existió en el castellano antiguo, aunque no en las regiones castellanas más norteñas como en Cantabria y en Vasconia. La existencia en el español actual de cinco vocales con sus cinco timbres respectivos repartidos en tres grados de apertura (alta, media, baja) se debe a sustratos prerromanos celtíberos que, a semejanza del vasco, poseían esas cinco vocales y no los siete timbres vocálicos que tiene el latín de Hispania / i e a o u é ó / y que se han mantenido, por ejemplo, en los sistemas fonológicos catalán y gallego: A sustrato ibérico se debe también la palatalización de los grupos pl-, kl-, y fl-, iniciales de palabra que no afecta al catalán y que da resultados diferentes en zona central y Galicia.

LATÍN	CATALÁN	CASTELLANO	ASTURIANO	GALLEGO
Iocum	Joc	Juego	Xuegu	Xogo
Pluvia	Pluja	Lluvia	Lluvia	Choiva
Clave	Clau	Llave	Llave	Chave
Flamma	Flama	Llama	Llama	Chama

Como rasgos sintácticos del castellano, este debe al vascuence la presencia de "a" ante complemento directo de persona -miró a su hermano / miró su herida-; y la repetición del objeto indirecto en referente pronominal aun cuando aparezca el sustantivo - le dije a la portera...- que parece redundante.

Por lo que se refiere a léxico, izquierda, cencerro, zamorra, boina, chabola, aquelarre, angula, pizarra, ascuas, son restos del vascuence.

De sustrato celta procede el fenómeno llamado lenición por el que las consonantes se han debilitado de modo que se diferencien dos posiciones: fuerte (inicial y geminadas intervocálicas) y débil (intervocálica). En el primer caso refuerzan, en el segundo se debilitan. La situación da diferentes resultados según sean las consonantes líquidas y nasales, u oclusivas del siguiente modo:

Latín	Catalán	Castellano	Asturiano	Gallego
lunam	Lluna	Luna	Lluna	Lua
bucca	Boca	Boca	Boca	Boca
iocare	Jogar	Jugar	Xugar	Xugar
nigrum	Negre	Negro	Negro	Negro
nocte	Nit	Noche	Noche	Noite

También de sustrato celta parece ser la solución -it- (debilitamiento) para el grupo intervocálico -kt-. En castellano la consonante palatalizará posteriormente en ch.

La Romanización

Por romanización se entiende la asimilación lingüística y cultural de los diversos pueblos sometidos por Roma. Los soldados veteranos, los colonos y los administradores que se aposentan en los nuevos territorios fueron imponiendo la civilización romana y con ella difundieron su lengua, el principal

instrumento de comunicación, el latín. Esta imposición no se produjo utilizando la violencia; para la adopción y difusión de la lengua latina bastó el hecho de que el latín se utilizara en las escuelas, en el ejército, en la administración, en los intercambios comerciales. En la Península Ibérica, en Hispania, la romanización duró más de quinientos años.

Los habitantes de Hispania hablaban latín de una forma más arcaizante que los de la Galia o que los de la misma Roma. Y esto no se debe a ningún sustrato prerromano, sino a un doble hecho que comparten las zonas periféricas del Imperio (Hispania, Dacia) frente a las centrales (Galia, Italia). La romanización en Hispania fue muy antigua, por lo que se conservaron palabras muy antiguas y estaba muy alejada de la metrópoli, de Roma, por lo que las tendencias innovadoras o no llegaban o llegaban muy tarde.

latín	italiano	francés	catalán	castellano	asturiano	gallego
germanus frater	fratello	frère	germá	hermano	hermanu	irmaõ

En español y en portugués, los demostrativos siguen distinguiendo este, ese y aquel en una gradación de distancia entre las tres personas gramaticales, igual que sucedía en el latín HIC - ISTE - ILLE. Pues bien, en casi todos los demás idiomas románicos se ha mantenido, al final de la evolución, una solución de polarización entre dos personas, la próxima y la lejana: francés celui-ci, celui-la; italiano questo, quello; rumano acest, acel

Pero el latín de Hispania tampoco va a ser uniforme en toda la Península. La división administrativa romana no se hizo de modo arbitrario, sino que estaba establecida procurando respetar núcleos previos de pueblos indígenas. La Bética, la actual Andalucía, más romanizada y culta, influyó sobre las demás regiones con un latín más purista y conservador sobre la zona dominada por la vía de la Plata (Extremadura, occidente de Castilla-León). La Tarraconense era zona de paso de legionarios, comerciantes y colonos, por lo que traería una población flotante y de habla algo más descuidada y dada al neologismo descontrolado; su influjo se centró más sobre el valle del Ebro y penetró por allí hacia la meseta septentrional.

La parte oriental de la Península ha establecido diferencias con la parte occidental; hay términos portugueses y castellanos que difieren de los aragoneses y catalanes debido a la especial relación de la Tarraconense con la Galia e Italia, mucho más próximas al oriente que al occidente de la Península:

comer - menjar;

hablar-parlar;

hallar-trobar;

querer-voler;

mesa- taula;

dar- donar;

matar-ociure.

Superestratos

Se llama superestrato a los cambios de una lengua provocados por el contacto con otra lenguas, una vez consolidada aquella. Nuestra historia tiene, por superestrato, contactos con germanos, árabes, amerindios y, ya en época moderna, otras lenguas europeas.

El español moderno.

La publicación de la primera gramática castellana de Elio Antonio de Nebrija en 1492, fecha del descubrimiento de América y de la toma de Granada por los Reyes Católicos, establece la fecha inicial de la segunda gran etapa de conformación y consolidación del idioma. A esta época pertenecen el cambio de las consonantes que altera y consolida definitivamente el sistema fonológico del español. Desaparece la aspiración de la h, cosa que testimonia la versificación. Se funden en un único fonema la s sonora y sorda, prevaleciendo el valor sordo. Las consonantes ç y z pasan a ser el fonema fricativo (con pronunciación equivalente a ts) que se escribirá ç durante el siglo XVI y pasará a tener el valor de la z (con su pronunciación actual) en el siglo siguiente, con lo que de esta manera se resolvió la vacilación ortográfica c, ç, z. Las variaciones fonéticas que representaban x, g, j, se solucionaron también en favor del sonido velar fricativo sordo que en el XVII pasa a tener la pronunciación y grafía actuales de g y de j. Desapareció asimismo la distinción -b-, -v- que se neutralizó en -b- durante el siglo XVI. En la morfología aparecieron los tiempos compuestos de los verbos, y se convierte en auxiliar el verbo haber. En la sintaxis el orden de los elementos de la oración se hace más rígido, y se postponen los pronombres átonos a infinitivos y gerundios.

El idioma español se extiende hoy por todo el planeta; es la segunda lengua más importante del mundo y la tercera más hablada, con 400 millones de hablantes nativos. El castellano, tal como hoy lo conocemos es fruto de un proceso de decantación de más de un milenio, a lo largo del cual las diversas lenguas de los habitantes de la Península Ibérica se fueron modificando por influencia de los invasores romanos, godos y árabes. Hacia el final del siglo XV, con la unión de los reinos de Castilla y Aragón, que extendieron su dominio sobre la mayor parte de la península, la lengua de Castilla -el castellano- se fue imponiendo sobre otros idiomas y dialectos y cruzó el Atlántico a lomos de los descubridores, conquistadores y misioneros.

Características lingüísticas del castellano actual: variedades geográficas.

El idioma español se extiende hoy por todo el planeta; es la segunda lengua más importante del mundo y la tercera más hablada, con 400 millones de hablantes nativos. El castellano, tal como hoy lo conocemos

es fruto de un proceso de decantación de más de un milenio, a lo largo del cual las diversas lenguas de los habitantes de la Península Ibérica se fueron modificando por influencia de los invasores romanos, godos y árabes.

Hacia el final del siglo XV, con la unión de los reinos de Castilla y Aragón, que extendieron su dominio sobre la mayor parte de la península, la lengua de Castilla -el castellano- se fue imponiendo sobre otros idiomas y dialectos y cruzó el Atlántico en boca de conquistadores y misioneros. La publicación de la primera gramática castellana de Elio Antonio de Nebrija en 1492, fecha del descubrimiento de América y de la toma de Granada por los Reyes Católicos, establece la fecha inicial de la segunda gran etapa de conformación y consolidación del idioma. Consiguió consolidarse como lengua dominante frente a otros dialectos peninsulares al llevarse a cabo la unidad política de Castilla y Aragón y ser el castellano la lengua de los documentos legales, de la política exterior y la que llegó a América de la mano de la gran empresa realizada por la Corona de Castilla, ya fijada en la gramática normativa de Nebrija. A partir de los primeros momentos del siglo XVI se prefirió la denominación de española para la lengua del nuevo imperio.

A esta época pertenecen cambios en las consonantes que consolidan definitivamente el sistema fonológico del español.

Desaparece la aspiración de la h
único fonema la s sonora y sorda, prevaleciendo el valor sordo.

Las consonantes ç y z pasan a ser fonema fricativo, luego con valor de la z
x, g, j, se solucionaron también en favor del sonido velar fricativo sordo > j

Desapareció asimismo la distinción -b-, -v- que se neutralizó en -b-

En la morfología aparecieron los tiempos compuestos de los verbos, y se convierte en auxiliar el verbo haber.

Desde el punto de vista del léxico adquirió una gran cantidad de neologismos, pues a estos momentos correspondió la expansión de Castilla y, por lo tanto, el contacto con otras culturas. Esos neologismos derivan de latín culto y de otros idiomas.

La Real Academia Española se fundó en 1713 y su propósito fue el de "fijar las voces y vocablos de la lengua castellana en su mayor propiedad, elegancia y pureza". Se representó tal finalidad con el propósito de combatir cuanto alterara la elegancia y pureza del idioma, y de fijarlo en el estado de plenitud alcanzado en el siglo XVI. La institución ha ido adaptando sus funciones a los tiempos que le ha tocado vivir. Actualmente, y según lo establecido por el artículo primero de sus Estatutos, la Academia «tiene como misión principal velar porque los cambios que experimente la Lengua Española en su constante adaptación a las necesidades de sus hablantes no quiebren la esencial unidad que mantiene en todo el ámbito hispánico».

En los últimos años del siglo ha irrumpido con fuerza la visión panhispánica del idioma, fundada en tres realidades: la lengua española se siente "como una" en todo el mundo hispánico; no existen graves rechazos por los hablantes de las variedades del español distintas de la propia; y hay una tendencia clara a la homogeneización gracias a los medios de comunicación social.

Este panhispanismo es el que inspira la nueva política lingüística de las academias de la lengua, tiene unos riesgos en el empobrecimiento de la lengua, por la posible tendencia a una excesiva uniformización en desmedro de la diversidad.

En este siglo, la mayoría de las personas cultas hablarán inglés y español, las dos grandes lenguas de la civilización occidental. A favor del español está el número de hablantes que lo tienen como lengua materna, y la conexión, la vinculación sentimental que hay en el mundo hispánico". El español que hablaremos en el futuro será "más americano", lo que no significará que sea por ello menos español. Y es que la gran fuerza creadora del idioma está ahora en América. Más importante que el número de anglicismos que se infiltran en el español es la desproporción entre la venta de bestsellers anglosajones impuestos por una maquinaria de publicidad abrumadora y el número de libros en español que se traducen y publican en inglés. Hay en este sentido una iniquidad permanente, un lavaje de cerebro planetario sumamente eficaz que nos está barriendo en nuestra capacidad perceptiva crítica, no ya como hispanohablantes, sino como seres humanos sensibles y pensantes: y esto sí es grave y denunciado.

Características lingüísticas del castellano actual: variedades geográficas.

El idioma español se extiende hoy por todo el planeta; es la segunda lengua más importante del mundo y la tercera más hablada, con 400 millones de hablantes nativos. El castellano, tal como hoy lo conocemos es fruto de **un proceso de decantación de más de un milenio**, a lo largo del cual las diversas lenguas de los habitantes de la Península Ibérica se fueron modificando por influencia de los invasores romanos, godos y árabes.

Hacia el final del siglo XV, con la unión de los reinos de Castilla y Aragón, que extendieron su dominio sobre la mayor parte de la península, la lengua de Castilla -el castellano- se fue imponiendo sobre otros idiomas y dialectos y cruzó el Atlántico en boca de conquistadores y misioneros. La publicación de la **primera gramática castellana** de Elio Antonio de Nebrija en 1492, fecha del **descubrimiento de América** y de la **toma de Granada** por los Reyes Católicos, establece la fecha inicial de la **segunda gran etapa de conformación y consolidación del idioma**. Consiguió consolidarse como

lengua dominante frente a otros dialectos peninsulares al llevarse a cabo la unidad política de Castilla y Aragón y ser **el castellano la lengua de los documentos legales**, de la política exterior y la que llegó a América de la mano de la gran empresa realizada por la Corona de Castilla, ya fijada en la gramática normativa de Nebrija. A partir de los primeros momentos del siglo XVI se prefirió la denominación de española para la lengua del nuevo imperio.

A esta época pertenecen cambios en las consonantes que consolidan definitivamente el sistema fonológico del español.

1. Desaparece la aspiración de la h
2. único fonema la **s** sonora y sorda, prevaleciendo el valor sordo.
3. Las consonantes ç y z pasan a ser fonema fricativo, luego con valor de la **z**
4. x, g, j, se solucionaron también en favor del sonido velar fricativo sordo > j
5. Desapareció asimismo la distinción -b-, -v- que se neutralizó en -b-
6. En la morfología aparecieron los tiempos compuestos de los verbos, y se convierte en auxiliar el verbo haber.

Desde el punto de vista del léxico adquirió una gran cantidad de neologismos, pues a estos momentos correspondió la expansión de Castilla y, por lo tanto, el contacto con otras culturas. Esos neologismos derivan de latín culto y de otros idiomas.

La Real Academia Española se fundó en 1713 y su propósito fue el de "**fijar las voces y vocablos de la lengua castellana en su mayor propiedad, elegancia y pureza**". Se representó tal finalidad con el propósito de combatir cuanto alterara la elegancia y pureza del idioma, y de fijarlo en el estado de plenitud alcanzado en el siglo XVI. La institución ha ido adaptando sus funciones a los tiempos que le ha tocado vivir. Actualmente, y según lo establecido por el artículo primero de sus Estatutos, la Academia «tiene como misión principal velar porque **los cambios que experimente la Lengua Española** en su constante adaptación a las necesidades de sus hablantes **no quiebren la esencial unidad que mantiene en todo el ámbito hispánico**».

En los últimos años del siglo ha irrumpido con fuerza la visión panhispánica del idioma, fundada en tres realidades: la lengua española se siente "como una" en todo el mundo hispánico; no existen graves rechazos por los hablantes de las variedades del español distintas de la propia; y hay una tendencia clara a la homogeneización gracias a los medios de comunicación social.

Este panhispanismo es el que inspira la nueva política lingüística de las academias de la lengua, tiene unos riesgos en el empobrecimiento de la lengua, por la posible tendencia a una excesiva uniformización en desmedro de la diversidad.

En este siglo, la mayoría de las personas cultas hablarán inglés y español, las dos grandes lenguas de la civilización occidental. A favor del español está el número de hablantes que lo tienen como lengua materna, y la conexión, la vinculación sentimental que hay en el mundo hispánico". El español que hablaremos en el futuro será "más americano", lo que no significará que sea por ello menos español. Y es que la gran fuerza creadora del idioma está ahora en América. Más importante que el número de anglicismos que se infiltran en el español es la desproporción entre la venta de bestsellers anglosajones impuestos por una maquinaria de publicidad abrumadora y el número de libros en español que se traducen y publican en inglés. Hay en este sentido una iniquidad permanente, un lavado de cerebro planetario sumamente eficaz que nos está barriando en nuestra capacidad perceptiva crítica, no ya como hispanohablantes, sino como seres humanos sensibles y pensantes: y esto sí es grave y denunciado.

El castellano actual: variedades geográficas.

Dialecto es un sistema de signos desgajado de una lengua común, viva o desaparecida; normalmente, con una concreta limitación geográfica, pero sin una fuerte diferenciación frente a otros de origen común. Los dialectos son variantes territoriales de una lengua; así el andaluz, extremeño, canario, murciano, son consecuencia de la evolución del castellano en las regiones meridionales; a algunos -extremeño y murciano- se les suele llamar hablas de transición o tránsito, porque además de rasgos meridionales, participan de los rasgos de los otros dialectos con los que están en contacto: el extremeño participa de rasgos del leonés y del andaluz; el murciano del aragonés y el andaluz; y el canario del andaluz más otras influencias.

RIOJANO

El riojano, que se habló en La Rioja, y que tan decisivamente influyó en el castellano escrito de los primeros tiempos, era una variedad dialectal del aragonés.

La Rioja es una región de transición: se divide claramente en dos zonas geográficas y la historia anduvo condicionada por tal hecho. En la época de Constantino y en la primera división eclesiástica de Hispania, la Rioja pertenecía a la Tarraconense, por más que -en tiempos del reino visigótico- Cantabria se extendiera hasta esa región, de donde habían de salir más tarde los primeros caudillos de la Reconquista: Pelayo, Alfonso I. La ocupación árabe no pasó, de una manera estable, de la ciudad de Nájera, que se convirtió en la plaza fronteriza más importante que los árabes tenían frente a las últimas estribaciones del reino asturiano. Pero, volviendo al oriente, Navarra nunca cedió en su pretensión de dominar toda la Rioja y llevar sus posesiones hasta las regiones castellanas donde se sentía la influencia riojana. Vemos, pues, que la fluctuación de la Rioja hacia el centro o hacia el oriente peninsular es una herencia de los

tiempos romanos y visigóticos. Esta partición geográfica y eclesiástica tuvo también sus consecuencias para la lingüística. Por eso guardan con el castellano de Aragón y Navarra los siguientes rasgos:

Acentuación de esdrújulas como llanas.

Confusión de -l y -r finales.

Uso del condicional por el imperfecto de subjuntivo.

Utilización de -ico en el diminutivo.

Restos de f- latina.

Por los siglos IX y X, el río Najerilla fue el límite del vascuence. Así, pues, hace mil años, todo el occidente de la provincia de Logroño no hablaba romance; y en esas tierras se alzaban, o habían de alzarse tiempos después, cenobios y poblados en los que identificamos buena parte de las características de la región: Nájera, Berceo, San Millán de la Cogolla, Valbanera y, el más tardío, Santo Domingo de la Calzada. Las obras de Berceo contienen unos cuantos elementos léxicos del vasco. Son vasquismos de nuestro viejo poeta las azconas, relacionadas con el vasco *a z , a i t z* 'piedra', los zaticos < *z a t i* 'pedazo', gabe < *g a b e* 'privado', don Bildur < *b i l d u r* 'miedo', socarrar < *k a r r (a)* 'llama', y amodorrado y cazurro *z a k u r r* < 'perro'. Por otra parte, en los documentos riojanos los tratamientos de respeto son con frecuencia de origen vasco. Eita < *e i t a*, 'padre' y ander(a) 'señora'. En cuanto a la terminación azo es la misma palabra que el vasco moderno atso, que en la lengua común significa 'anciana'.

PRINCIPALES RASGOS DE LOS DIALECTOS MERIDIONALES:

Relajación de la -s final de sílaba, lo cual produce que dicha consonante se pronuncie aspirada (avihpa), provoque la asimilación de la consonante siguiente (avippa), o se pierda la -s (avipa). Cuando se pierde la -s final de palabra, la vocal se pronuncia más abierta para indicar el plural.

Confusión de -r y -l en posición final de sílaba o palabra: arta 'alta, cuelpo, 'cuerpo'. A veces se pierden: español 'español', vé 'ver'.

Seseo (pronunciación de la z o la c ante e, i como s): sapato 'zapato', sielo 'cielo'.

Ceceo (pronunciación de la s como la z): zabe 'sabe'.

Pérdida de la -d- y de la -n- intervocálicas o ante r: cansao 'cansado', vie 'viene', pare 'padre'

El yeísmo: confusión de los sonidos palatales ll, y, articulados como /y/ (yuvia 'lluvia'). (Este rasgo también está prácticamente generalizado en el centro y norte de España).

EXTREMEÑO

En Extremadura se habla el Español de Extremadura utilizado en los medios de comunicación y en la vida social que ofrece un castellano estándar con marcado acento regional. El extremeño, que empezó siendo una variedad fronteriza del leonés y el castellano se ha consolidado como uno de los pocos dialectos hoy todavía identificables por sus aspiraciones implosivas y su peculiar léxico. Hay localidades donde sus habitantes utilizan variedades de hablas portuguesas.

Tiene diferentes variedades: A fala, en el Noroeste de la provincia de Cáceres. El altoextremeño, en parte de la provincia de Cáceres. El bajoextremeño, en parte de la provincia de Cáceres y provincia de Badajoz y algunos pueblos de las de Huelva y Sevilla. Además de rasgos comunes a las lenguas meridionales, se caracteriza por: Cierre de las vocales finales e > i, o > u. Conserva -e tras las consonantes r, d, z: mare, rede, sede. Pierde la -e en la tercera persona del presente.

ANDALUZ

A partir del siglo XIV, como consecuencia de la conquista de Andalucía por los castellanos aparece el andaluz, que integra algunos rasgos del mozárabe, como un auténtico dialecto del castellano.

Confusión de r y l en posición final de sílaba o palabra: arta, cuelpo y otras se pierden, como español.

Seseo (pronunciación de la z o la c ante e o i como s: sielo.

Ceceo (pronunciación de la s como z: zerio.

Pérdida de la d y de la n intervocálicas o ante r: cansao, mare.

Aspiración de f- inicial latina.

Yeísmo con distintas pronunciaciones: yuvia.

Existen ocho vocales, quizás diez, tres más que en castellano.

Rechazo de numerosas consonantes finales, como /r/ "comé", /l/ "comerciá" o /d/ "comuniá".

Desaparición del "de" de posesión: "casa María" en lugar de "casa de María".

Sustitución de "vosotros" por "ustedes" sin cambiar la forma verbal.

A rasgos comunes meridionales se añade la distinción singular / plural con mayor abertura de la /a/ en el plural.

Como no podía ser menos en la España autonómica, en los últimos tiempos ha surgido en la región un combate indigenista /culturalista / nacionalista en versión andaluza. En el hablar de buena parte de los andaluces existen una serie de rasgos y características propias que, según sean contemplados por uno u otro marco conceptual e ideológico, son colocados a distinta distancia de la lengua castellana (o española). Para unos, constituyen desde un sinfín de vulgarismos e incorrecciones sucedidas (falta de educación y cultura), hasta expresión de la riqueza y variedad de la lengua española. En el otro extremo de esa dialéctica están quienes apuestan por la noción andalú. Este concepto ya establece una clara independencia lingüística respecto del castellano, viendo en el andalú una lengua con identidad propia que se ha mantenido hasta nuestros días prácticamente al nivel de la transmisión oral, además de un proyecto de recuperación y de sistematización que ayude a promocionar a nivel literario las posibilidades

que brindan las tendencias compartidas por la gran mayoría de los dialectos andaluces: "abla bien, abla'n andalú".

"Yo ablo mu bien lo ke dehe xikitiyo m'a'nzeñao mi hente"

Entre una y otra postura intelectual y política están los siempre presentes y versátiles puntos intermedios.

MURCIANO

Otro dialecto de frontera aún vigente lo representa el murciano, en el que confluyeron el castellano, el aragonés y el valenciano, variedad del catalán. Su nombre es el panocho, término que designa también al habitante de la Huerta, que tal vez no tenga su origen en la panocha de maíz, a pesar de las apariencias, sino en el árabe banuch (autóctono, indígena, el enraizado en su tierra).

Desde 1.872 nació una agria disputa, como lo son todas las lingüísticas, en torno a la teoría del murciano. Unos defendían la pervivencia de un habla que se habría producido por fusión del árabe con el castellano-aragonés, a partes iguales, dando lugar a una "aljamía", conservándose hasta hoy por los huertanos. La palabra aljamía era impropia en el sentido de lengua híbrida de carácter hispano-morisco, pues "aljamía" es el castellano escrito en caracteres arábigos.

Los estudiosos menos regionalistas cuestionan la importancia de la pervivencia del árabe, reputándola en menos del 5%, pero incluso ese porcentaje hace que lo más interesante de ese dialecto sea precisamente ese conjunto de voces arábigas (sustantivos casi en su totalidad) que "matizan" ciertas áreas de su vocabulario. Sea como fuere, en Murcia se han conservado verdadera joyas lingüísticas que nadie se ha dignado valorar nunca.

Una de las características del dialecto murciano es la gran cantidad de "metátesis" que suele presentar su vocabulario. La metátesis es el cambio de lugar de uno o más fonemas (sean vocales o consonantes) dentro de la misma palabra: v.g. estauta (por estatua), estógamo (por estómago), trempano (por temprano), etc. Este fenómeno, propio también del español vulgar, tiene en Murcia un probable origen aragonés, pues dicho dialecto hispánico es el que más metatiza (craba en vez de cabra, etc.). Lo curioso es que los arabismos murcianos apenas se ven afectados por dicha metátesis, a diferencia de lo que sí ocurre en el castellano culto: albahaca es metátesis; alhábega, no. Si algunos definen al dialecto murciano como un "castellano mal dicho", una parte de su vocabulario sería, por contra, un árabe aceptablemente pronunciado.

CANARIO

En las islas Canarias existe el canario, cuya entonación, léxico y fonética tanto influyeron en el español americano del istmo y norte de Suramérica. Frente al andaluz tiene diferente entonación y rasgos léxicos propios.

Lenguas habladas en España

BILINGÜISMO. Uso habitual de dos lenguas en una misma región o por una misma persona. Según Bloomfield: el hablante bilingüe es aquel que tiene un control nativo de dos o más lenguas.

Se trata de un fenómeno predominante en todo el mundo, siendo fundamentalmente tres, los hechos que han contribuido a esta realidad: El propio desarrollo de la investigación psicológica en este campo, El resurgir político de los nacionalismos y, con ellos, de la reivindicación de las lenguas nacionales y Los movimientos migratorios y las sociedades multiculturales, que reivindican cada vez más, el respeto a su propia lengua y cultura por parte de los países acogedores.

DIGLOSIA. Bilingüismo, en especial cuando una de las lenguas goza de prestigio o privilegios sociales o políticos superiores. La diglosia es la situación de convivencia de dos idiomas en el seno de una misma población o territorio, donde uno de los idiomas tiene un estatus de prestigio —como lengua de cultura, prestigio o uso oficial— frente al otro, que es relegado a las situaciones socialmente inferiores de la oralidad, la vida familiar y el folklore.

INMERSIÓN LINGÜÍSTICA. La inmersión consiste en un cambio de lengua hogar/escuela. En 1965 en Montreal, Lambert aplicó la inmersión a unos niños anglohablantes en francés. Aprendían francés y en francés. Fue un éxito, consiguieron mejor rendimiento intelectual y un nuevo idioma. Trasladado el experimento a Estados Unidos con los hispanos para que aprendiesen inglés, los resultados fueron catastróficos. Ni aprendieron inglés ni su razonamiento lógico mejoró. Lambert estableció tres requisitos para el éxito. Primero, alto nivel sociocultural de los padres; segundo, lengua materna del niño que tenga prestigio; tercero, tratamiento pedagógico específico y voluntario.

La consecución de una Norma se logra por medio de dos factores: por la capitalidad indiscutible de una ciudad que irradia el modo ideal de hablar, y/o por el sometimiento a lo dictado por una Academia que redacta una gramática y un diccionario.

En la España bilingüe Cataluña es una región de capitalidad indiscutible. Barcelona dicta la norma del catalán estándar sin que Gerona, Lérida o incluso Palma de Mallorca discutan su hegemonía a la hora de imponer la norma catalana. El único ámbito que se alza en rebeldía es el valenciano. Valencia tiene también rango de cosmópolis para juzgar que su norma debe servir de guía a una variedad hablada en su comunidad autónoma, de ahí el nombre de valenciano.

Esto ha generado el conflicto catalán / valenciano, en el que los del norte dicen que el valenciano es catalán y los del sur reivindican un idioma diferente en la actualidad y en su origen. Ambos tienen razón. El romance catalán ha tenido desde sus orígenes medievales dos dialectos: el oriental y el occidental. Tienen diferencias fónicas y léxicas, como también las tienen en Asturias las del asturiano que se habla en Lluvia frente al de Pola de Lena. ¿Son el mismo idioma? Depende del punto de vista. Si miro con telescopio el espacio latino, son variantes de una misma cosa; si coloco el binocular ante los ojos veré diferencias marcadas y suficientemente significativas para hablar de dos lenguas.

Valenciano y catalán, ¿sólo una cuestión de nombre?

Por Angel V. Calpé. El Mundo 08/01/05

En los últimos meses hemos asistido al recrudecimiento de la polémica entre el valenciano y el catalán, promovido, como no podía ser menos, desde ámbitos políticos. ... en el momento de inaugurarse la Transición democrática, Cataluña progresó resueltamente en la normativización de la lengua propia. En Valencia, por el contrario, francamente rezagada en estos temas, estalló una polémica en torno al idioma propio que divide a la sociedad valenciana. Como es sabido, un sector social, generalmente vinculado al mundo cultural, considera que el idioma propio de los valencianos **coincide con el catalán**, mientras que una parte mayoritaria de la sociedad considera que **es una lengua diferente**. Esta polémica... se ha mezclado frecuentemente con el tema de la identidad nacional de los valencianos, dado que círculos nacionalistas catalanes y también algunos grupúsculos valencianos parten de la premisa de **que una lengua implica una nación**, fomentando la idea de que compartir o no lengua con los catalanes condicionaría las señas de identidad del pueblo valenciano a una hipotética sumisión exterior visualizada en torno al concepto de «Países Catalanes».

Por otra parte, es un hecho que la moderna **normativización del catalán** se ha realizado tomando como máxima referencia el **dialecto barcelonés**, de tal suerte que era y es del todo inviable su aplicación estricta para el valenciano, pues pasa por alto gran parte de su léxico más genuino, algunas características sintácticas propias, parte de su morfología verbal y nominal, etcétera. De hecho, algunos sectores sociales han considerado que la única manera de dignificar soluciones lingüísticas valencianas, plenamente vivas y avaladas por la tradición literaria clásica, pero excluidas por la norma catalana, era propugnar una independencia total de los valencianos en cuanto a la codificación de su lengua. ...

Cuando en los 70 se avivaba la polémica, estaba en discusión si el valenciano era o no un dialecto del catalán. Ahora, algunos se permiten decir que ni siquiera existe. No parecen importarles los siglos de literatura en valenciano ni los cientos de escritores que han proclamado escribir en lengua valenciana ni la importancia simbólica y sentimental que tiene para nuestro pueblo. ... Para ellos, la existencia de **dos modelos paralelos** es una situación inadmisibles. Pero esa es la realidad lingüística y el deseo generalizado del pueblo valenciano, y a ella nos deberíamos ceñir si queremos ser justos histórica y lingüísticamente hablando....

Porque **la polémica no se debe centrar en si el valenciano y el catalán forman o no una misma lengua, cuestión perteneciente al ámbito de la filología**, sino en cómo articular sociopolíticamente la relación entre ambas modalidades territoriales, ... no puede solucionarse únicamente refiriéndose al «idioma que en Cataluña y Baleares se llama catalán y en Valencia se denomina valenciano»; ... Es necesario buscar una alternativa estable de futuro para la lengua valenciana y eso no

puede lograrse queriendo sacar provecho de una coyuntura política determinada, que, siempre cambiante, puede dar lugar al enquistamiento irreductible del problema, al conflicto entre valencianos y al enfrentamiento de dos pueblos separados por aquello que, en todo caso, debería unirlos. Cualquier solución al problema ha de pasar por el respeto al valenciano y a su tradición histórica, que han de ser preservados legalmente y que forman parte de la riqueza lingüística de España.

Otras comunidades bilingües carecen de un foco geográfico que irradie mayor prestigio a una variante lingüística. Bilbao y San Sebastián rivalizan lo suficiente como para que, en busca de soslayar conflictos hayan hecho de Álava capitalidad de la autonomía política. Otro tanto cabe decir de Santiago en Galicia, buscando la equidistancia entre la Coruña y Vigo. ¿De dónde irradia en estas comunidades la lengua estándar con poder normativo?

A imitación del ejemplo de la Academia española han buscado en las academias solución a la proliferación de variedades dialectales.

La Real Academia Española se fundó en 1713 por iniciativa de Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena. Felipe V aprobó su constitución el 3 de octubre de 1714 y la colocó bajo su "amparo y Real Protección".

Su propósito fue el de "**fijar las voces y vocablos de la lengua castellana en su mayor propiedad, elegancia y pureza**". Se representó tal finalidad con un emblema formado por un crisol al fuego con la leyenda Limpia, fija y da esplendor, obediente al propósito enunciado de combatir cuanto alterara la elegancia y pureza del idioma, y de fijarlo en el estado de plenitud alcanzado en el siglo XVI.

La institución ha ido adaptando sus funciones a los tiempos que le ha tocado vivir. Actualmente, y según lo establecido por el artículo primero de sus Estatutos, la Academia «**tiene como misión principal velar porque los cambios que experimente la Lengua Española en su constante adaptación a las necesidades de sus hablantes no quiebren la esencial unidad que mantiene en todo el ámbito hispánico**».

A punto de ingresar na nómina das institucións centenarias, a **Real Academia Galega** (30 de setembro de 1906, data oficial da súa constitución) preséntase nos albores do século XXI como un organismo cultural dinámico e con vocación e proxección de cara ao futuro. No ano 1963 xorde das cadeiras da Academia unha proposta escasamente valorada nun primeiro momento pero que se torna especialmente dinamizadora co transcurso dos anos. Estamos a referirnos ao Día das Letras Galegas, que supuxo unha revisión constante e un rescate cultural sen precedentes.

Coa presidencia, temporalmente ampla, de **Domingo García-Sabell** (1977-1997), se ben é certo que neste período se produciron algúns feitos relevantes, como: a) o acordo, no 1982, entre a Real Academia Galega e o Instituto da Lingua Galega en materia de **Normas ortográficas e morfolóxicas** do idioma galego; b) o **recoñecemento á RAG na Lei de Normalización Lingüística**; c) a creación, primeiro, do seminario de lexicografía (no que se elaboraría o primeiro **dicionario monolingüe**).

La **Real Academia de la Lengua Vasca (1919)** es la Institución Académica oficial que se cuida del euskera o vascuence. Atiende a las investigaciones sobre el mismo, lo tutela socialmente y **establece sus normas filológicas de uso**.

Euskaltzaindia goza del reconocimiento oficial, con carácter de Real Academia en España (1976), ha propiciado una intensa actividad normativa conducente a la **estandarización y modernización de la lengua** en la sociedad vascófona, en especial desde 1968. La Academia asegura su presencia territorial en toda la geografía de la lengua, con una sede central en Bilbao, y delegaciones en Baiona, Donostia/San Sebastián, Iruñea/Pamplona y Vitoria-Gasteiz.

Art. 1º. El fin de esta Sociedad es velar por el idioma vasco, atendiendo intensamente a su cultivo, tanto en el orden filológico como en el social.

Lengua hablada: Esta subcomisión se ocupa de los estudios teóricos programados y de las cuestiones prácticas que se suscitan en el uso hablado de la lengua. **Dadas algunas vacilaciones dialectales, las interferencias de las lenguas vecinas, y la importancia social de los medios de comunicación hablados o la enseñanza oral**, la Academia tiene aquí un amplio campo para trabajos descriptivos y normativos.

Desde 1863 el príncipe Luis Bonaparte clasificó los dialectos vascos en dos grandes grupos, los hablados en España (vizcaíno, guipuzcoano, altonavarro septentrional y altonavarro meridional) y los hablados en Francia: suletino, labortano bajonavarro oriental y bajonavarro occidental. Los dialectos, aun siéndolo de un mismo idioma, **eran y son de difícil comprensión para hablantes de diferentes variedades dialectales** (por ejemplo, un hablante vizcaíno y otro suletino en muchos casos deben entenderse en castellano o en francés). En nuestra época la **Real Academia de la Lengua Vasca** (Euskaltzaindia) ha revisado esta clasificación tras la **unificación gramatical y de vocabulario dialectal realizada en los años 60 del siglo XX bajo la denominación de "euskara batua"** o unificado, basada en el dialecto guipuzcoano fundamentalmente: Los dialectos están desapareciendo y las nuevas generaciones **hablan un euskera estandarizado** propagado por la enseñanza, la televisión vasca, la radio y la nueva literatura, pronunciado de manera diferente a la pronunciación dialectal y curiosamente bastante ininteligible para muchos hablantes dialectales de edad avanzada.

Los nacionalistas han logrado impedir el acceso al empleo público a más de la mitad de la población vasca por el mismo motivo, por la cuestión lingüística. Los nacionalistas también han logrado que la lengua española prácticamente haya desaparecido de la enseñanza pública primaria y, a no mucho tardar, de la secundaria, pese al deseo de miles y miles de ciudadanos no nacionalistas (un derecho amparado en teoría por nuestra Constitución) de que sus hijos estudien en la lengua castellana.

Problemas políticos derivados de las políticas de inmersión.

En Barcelona, 25 de enero de 1981 aparecía el Manifiesto de los 2300. Era una primera manifestación de *preocupación por la situación cultural y lingüística de Cataluña*, y decía buscar la restauración de *un ambiente de libertad, tolerancia y respeto entre todos los ciudadanos de Cataluña*. En él los 2.300 firmantes denunciaban la política de inmersión escolar en estos términos:

De llevarse adelante el proyecto de implantar progresivamente la enseñanza sólo en catalán –no del catalán, que indudablemente sí defendemos–, los hijos de los emigrantes se verán gravemente discriminados y en desigualdad de oportunidades con relación a los catalanoparlantes. Esto supondrá, además, y como siempre se ha dicho, un «trauma» cuya consecuencia más inmediata es la pérdida de la fluidez verbal y una menor capacidad de abstracción y comprensión.

En el 24-06-2008 aparece en medio de polémica mayor que la precedente el «Manifiesto por la lengua común». Han pasado años, la situación de enseñanza sólo en catalán se ha consolidado y nuevas normativas de la Generalidad imposibilitan el libre uso del castellano en Cataluña. El manifiesto llama la atención por la defensa que se hace de los derechos de los ciudadanos que pueden verse atropellados por las políticas de "normalización lingüística".

Son los ciudadanos quienes tienen derechos lingüísticos, no los territorios ni mucho menos las lenguas mismas. O sea: los ciudadanos que hablan cualquiera de las lenguas cooficiales tienen derecho a recibir educación y ser atendidos por la administración en ella, pero las lenguas no tienen el derecho de conseguir coactivamente hablantes ni a imponerse como prioritarias en educación, información, rotulación, instituciones, etc... en detrimento del castellano (y mucho menos se puede llamar a semejante atropello «normalización lingüística»).

de agosto de 2008

1. En la reciente guerra de lenguas hay algo que todos parecen dar por sentado. Defensores de la «lengua común» o críticos del Manifiesto parten siempre de una premisa que parece que nadie pueda discutir. Hablan de la **pujanza envidiable de la lengua española**, una de las tres o cuatro lenguas más habladas del planeta. Unos lo afirman con complacida satisfacción. Otros con nada disimulada envidia.

Los nacionalistas se apoyan en ese dato para hacernos escuchar su eterno estribillo de pretendidas víctimas: el resto de lenguas autóctonas, ante la avasalladora vitalidad y fuerza de la «lengua común», se hallan siempre, como las pequeñas especies ante la inexorable ley de selección natural de Darwin, en peligro de extinción. Por ello exigen tratos de favor por parte de todas las instituciones del Estado.

Ahora bien: ¿Es cierto que el español es una lengua tan pujante, tan creciente, tan arrolladora como afirman unos y otros? ¿Es verdad que, a diferencia del francés, del italiano y hasta del alemán, el español se ha despegado hasta alcanzar, junto a tres o cuatro lenguas mundiales competidoras, ese rango en el que se la cree confortablemente instalada?

Para sostener esa afirmación se efectúa siempre un razonamiento que atiende exclusivamente las leyes de las máximas audiencias. Eso es verdad en términos estadísticos numéricos. Y ello si se contempla al español únicamente como vehículo de comunicación, como lingua franca. Es verdad que desde Nueva York o Miami hasta Tierra de Fuego, excepto en tierras indígenas, apenas se necesita traductor.

Pero es necesario plantear las cosas desde otro punto de vista. Debe atenderse también a la manera como las lenguas, todas las lenguas, se proyectan en el abigarrado territorio de la cultura. Plantear criterios de calidad no es elitismo. Ya va siendo hora de que esta socorrida palabra sea convenientemente des-construida.

Esos criterios de calidad son válidos en la enseñanza. Son indispensables si se considera a las lenguas como lo que potencialmente son o pueden ser: modos de configuración cultural que atienden a algo más que a la comunicación y a la información. O que hacen de la lengua vehículo de expresión, de concepción del mundo y de conocimiento. No entro ahora en la distinción entre Alta Cultura o Cultura de Masas. En ambos dominios han de regir criterios de calidad.

Hoy por hoy la principal lengua de cultura es el inglés. Vence en todos los frentes: en la cultura minoritaria y en la masiva. Me refiero a la cultura de verdad (con o sin mayúsculas): la que a la vez conmueve y hace pensar. La que habla a los sentidos siempre y en la misma medida en que se dirige a la inteligencia.

Me temo que en este terreno otras lenguas de cultura sobrepasan al español a pesar de la pujanza y vitalidad cuantitativa de éste. Si atendemos a esos criterios **no puede decirse que entre la extensión que el español disfruta y la intensidad cualitativa que posee haya equilibrio.**

Las facilidades lingüísticas no implican garantías de buena travesía para todo aquello que tiene por sustento la lengua española. Los desequilibrios socio-económicos, políticos y educativos dificultan hasta el absurdo la consolidación de una comunidad cultural como la que, sin duda, se ha podido crear de forma brillantísima con el inglés a través de toda la Commonwealth. No se ha configurado una red como la que de forma tan meritoria han urdido países con idiomas mucho más limitados en términos de cantidad en sus áreas de influencia, como Francia, Alemania o la misma Italia.

Es una lástima que en el Manifiesto ni siquiera se haga alusión a este asunto. Es especialmente importante en relación a los asuntos que en ese texto se denuncian.

2. Una de las razones principales, si no la mayor, de todo ese despliegue de medios de todo orden para potenciar, en Cataluña al menos, la lengua autóctona es, justamente, el intento de convertirla en lengua exclusiva de prestigio y cultura, obviamente a expensas del español.

El sueño del legislador catalán pretende un bilingüismo catalán-inglés. Pero la realidad es tozuda. Gracias a la espontánea respuesta de la sociedad civil, que no suele crearse problemas con las dos lenguas dominantes, **resiste el español mucho más de lo que la obstinación oficial desearía, incluso en este delicado asunto del prestigio cultural.**

El Manifiesto es, al menos en relación al contexto catalán, bastante decepcionante. De entrada se parte de una contradicción evidente. Se insiste en él en que las lenguas y los territorios no tienen derechos. Éstos sólo los poseen los ciudadanos individuales. Son ellos los que hablan: quienes hacen de la lengua un uso.

Pero entonces cabe preguntar de manera bien legítima: ¿Por qué se procura la defensa de la «lengua común»? Por lo que se ve, también es digna de ser defendida (de lo contrario no necesitaría abogacía). ¿En qué quedamos, tienen o no tienen derechos los territorios y las lenguas? Pues la ciudadanía siempre lo es de un territorio, de un contexto lingüístico, de un ámbito comunitario y geográfico.

¿Es verdad que todo empieza y termina con el ciudadano individual como único y exclusivo sujeto de derechos y de deberes? ¿Dónde se halla ese ciudadano abstracto, erigido en único átomo de la realidad lingüística, social, cultural? ¿Nada importan los contextos?

Todo el Manifiesto se halla recorrido por un individualismo cívico que llama poderosamente la atención: un adamismo de la ciudadanía (como si ésta hubiera sido naturalizada). Este enfoque, en relación a la lengua, es empobrecedor. Bloquea además todo planteamiento que intente pensar la lengua en su cualidad cultural.

3. El legislador autonómico catalán adoptó, a principios de los ochenta, un modelo lingüístico en la enseñanza, y en el mundo oficial de su incumbencia, que evitase la formación de dos comunidades lingüísticas (como sucede en Bélgica). Pero de esa premisa impecable se desprendió una mala consecuencia. La aplicación de ese modelo fue nefasta: de un celo puntilloso en todos y cada uno de los rincones en los que tenía jurisdicción.

El legislador, de sañudo carácter nacionalista, quiso imponer la lengua catalana a costa del castellano. Y lo que es muy importante (y siempre se quiere olvidar en todas estas discusiones): quiso erigirla en lengua de cultura, lengua que en el imaginario social se pudiese asociar a calidad, a distinción, a status.

En los ámbitos en los cuales la política oficial catalana tiene influencia directa o indirecta se procuró promover al catalán como única lengua culturalmente prestigiosa. No lo ha conseguido. La prueba: el escandaloso modo de exportar cultura en Frankfurt hace ahora diez meses.

La nula representación de cultura hablada y escrita en español, pero genuinamente catalana, causó sentimiento de estafa en toda la prensa alemana. Quienes siendo catalanes tenemos como lengua materna y forma de escritura el español sentimos la helada evidencia de que se nos rechazaba desde instancias oficiales. La vergonzosa forma de afrontar por parte del Tripartito la Feria de Frankfurt fue lo más parecido a una expulsión.

4. Si los sueños de pequeño país independiente pudieran trascenderse en ambiciones de país sano y afirmativo, entonces la cooperación leal con toda la cultura que desde España se proyecta en el mundo daría frutos sabrosos en ambas partes. Sería beneficioso para España y para Cataluña.

Pero eso implicaría que los defensores acérrimos de la lengua española modificasen igualmente su actitud. El Manifiesto sólo ha conseguido, de momento, azuzar y atizar los peores instintos: los que tienen por funesto embajador la recíproca inquina, en un juego siniestro de espejos deformados. De la unión de Materia y Antimateria no surge nada fecundo.

Los problemas que se han planteado con mayor virulencia en Cataluña son muy similares en el resto de las comunidades bilingües. El idioma español no corre peligro, goza de relativa buena salud, a excepción de ese criterio de calidad del habla Frías, que para hacerlo patente podría quedar reflejado en la pregunta: ¿cuántos escritores de la literatura española tienen proyección universal? ¿Se lee a Galdós en Letonia? ¿Se lee a Quevedo en España?

Descripción geográfica y legal de las lenguas peninsulares

El castellano es la lengua oficial del Estado español. Sin embargo, el castellano no es la única lengua española. En la actualidad existen otras lenguas españolas que constituyen un patrimonio lingüístico singularmente rico.

La Constitución Española reconoce el derecho de las Comunidades Autónomas de usar sus propias lenguas.

El artículo 3 de la Constitución dice:

1. El castellano es la lengua oficial del Estado español. Todos los españoles tienen el deber de conocerla y el derecho de usarla.
2. Las otras lenguas españolas serán también oficiales en sus respectivas Comunidades Autónomas y de acuerdo con sus Estatutos.
3. La riqueza de las diferentes variantes lingüísticas de España es una herencia cultural que será objeto de respeto y protección especial.

Las lenguas españolas oficialmente reconocidas por los Estatutos de las Comunidades Autonomas son **euskera** (País Vasco y Navarra), **gallego** (Galicia), **catalán** (Cataluña, Islas Baleares y comunidad Valenciana donde, según el Diccionario de la Real Academia la variedad del Catalán recibe el nombre de Valenciano).

Otros Estatutos dan especial protección a las siguientes lenguas españolas: **el bable** en Asturias y la diversidad lingüística de Aragón: **fabla**.

Castellano

El artículo 3 de la Constitución Española declara que el castellano es la lengua oficial del Estado. Todos los españoles tienen el deber de conocerlo y el derecho de usarlo.

El castellano, que se habla en todo el territorio nacional, Guinea Ecuatorial, los antiguos territorios españoles del Sahara, América Central y del Sur (excepto en Brasil y las Guyanas) y en parte de Filipinas, es el idioma oficial y cultural de unos 350 millones de personas en todo el mundo. De ellas, casi 300 millones lo hablan como lengua materna. Estas cifras hacen del idioma del Estado español la lengua romance más hablada, el instrumento expresivo de una comunidad que abarca dos mundos y que es hablada por personas de diferentes razas.

En 1714, Felipe V la declaró la lengua oficial de España y generalmente es conocida como "español", denominación que ya se usaba en Castilla en la Edad Media, y que fue empleada por los gramáticos y autores de los siglos XVI y XVII.

La Real Academia de la Lengua prefirió llamarla "castellano" hasta 1925, año en el que su Diccionario adoptó el nombre de "español". La Real Academia Española, situada en Madrid, es la encargada de "limpiar, fijar y dar esplendor" al idioma, siempre en contacto con otras academias latinoamericanas, y de mitigar los problemas que surgen del uso de una lengua que se habla en un espacio geográfico tan amplio. Sus miembros son elegidos entre los más prestigiosos eruditos y creadores literarios.

Catalán

El catalán es una lengua romance, cuyo texto literario más antiguo, las Homilies d'Organya, data de mediados del siglo XII.

En los siglos XIII, XIV y XV, la literatura catalana floreció, al principio bajo la influencia de la literatura provenzal y más adelante como producto de sus propios recursos temáticos y formales.

Entre los siglos XVI y XVIII sobrevino un periodo de declive, del que despertó en el siglo XIX con el movimiento llamado la Renaxença, el Renacimiento.

La normalización lingüística moderna se llevó a cabo cuando Prat de Riba instituyó, en 1907, el Institut d'Estudis Catalans, con el objeto de estudiar científicamente todos los elementos de la cultura catalana. En el Institut d'Estudis Catalans, Pompeu Fabra realizó la regulación y sistematización gramatical de las normas unitarias para su escritura (1913).

Tanto el castellano como el catalán (desde 1979) son las lenguas oficiales de Catalunya y las Islas Baleares (desde 1983), en Valencia el catalán recibe el nombre de Valenciano, reconocido con esta denominación por el Estatuto de Autonomía.

El catalán se habla también en algunas zonas de Aragón y Murcia y, fuera de España, en la región del Rosellón francés, el Principado de Andorra y en la ciudad italiana de Cerdeña. Es la lengua materna de unos 5 o 6 millones de personas. Más aún, muchos hablantes de castellano o español que viven en las áreas antes mencionadas, lo hablan y lo entienden.

Valenciano

El artículo 7.1 del Estatuto de la Comunidad Valenciana, que incluye las provincias de Alicante, Castellón y Valencia, dice:

"Las dos lenguas oficiales de la comunidad autónoma son el valenciano y el castellano. Todos tienen el derecho de conocerlas y usarlas."

El antiguo reino de Valencia fue declarado comunidad autónoma en 1982, y la ley de normalización lingüística de la lengua valenciana se aprobó el 23 de noviembre de 1983 (B.O.E. nº 20 del 20 de enero de 1984).

Gallego

El gallego-portugués se originó en Galicia a principios de la Edad Media, y fue llevado a la actual Portugal por los conquistadores cristianos. Su primer texto literario notable data del siglo XII.

En la segunda mitad del siglo XIV, y tras producir una espléndida literatura, el idioma se dividió en gallego y portugués, debido a razones de índole histórica y política.

Fue la Guerra de la Independencia contra Napoleón, y sobre todo las consiguientes luchas entre absolutistas y liberales, lo que impulsó un cierto renacimiento literario del gallego, especialmente de una naturaleza política, con obras en verso y diálogos o discursos en prosa y que despertan un gran interés en

nuestros días desde el punto de vista de la historia de la lengua y la sociedad de la región. Pero el verdadero renacimiento no llegó hasta mediados del siglo XIX, especialmente por medio de la poesía.

Se convirtió en la lengua co- oficial de Galicia en 1981 pero se habla también en zonas de Asturias y Castilla-León.

Aproximadamente 2 millones de personas hablan gallego, aunque, debido a su similitud con el castellano y a las múltiples interferencias derivadas de un bilingüismo casi general, es muy difícil hacer un cálculo exacto. A esta cifra debemos añadir las comunidades de gallegos emigrados a países sudamericanos y que todavía usan su lengua.

La Real Academia Galega, fundada en La Habana (Cuba) en 1905, realizó la estandarización oficial aunque las diferencias entre los dialectos no son muy profundas.

Euskera

El euskera, o lengua vasca, se escribe actualmente con el alfabeto latino. Lo hablan alrededor de 600.000 personas en el norte de España: en toda la provincia de Guipúzcoa, en Vizcaya y Navarra y además en algunas zonas de Álava y en la parte occidental de los Pirineos franceses (aproximadamente 100.000 hablantes).

Con respecto al origen de la lengua vasca, existen varias hipótesis. Se ha sugerido que la lengua de los antepasados de los vascos fue introducida en esta parte de Europa por inmigrantes de Asia Menor a principios de la Edad de Bronce (alrededor del año 2.000 AC).

Las lenguas vasca y castellana iniciaron juntas el curso de la historia ya que el primer texto castellano conservado, el Código Emilianense, c.977, está también escrito en vasco.

El euskera es la lengua oficial de las provincias vascas desde 1982, junto con el castellano. Las características orográficas de la región han determinado el mantenimiento de su diversidad lingüística, lo que lleva a algunos lingüistas, basándose en las dificultades de intercomunicación, a señalar la existencia de siete lenguas vascas diferentes. Para superar esta fragmentación se creó en 1919 la Real Academia de la Lengua Vasca, y en 1968 se adoptó, con fines oficiales, una gramática estandarizada del vasco, llamada **batúa**.

Otras lenguas españolas

Existen también algunos Estatutos de las Comunidades Autónomas que dan protección oficial a algunas lenguas:

El Estatuto del Principado de Asturias, constituido como Comunidad Autónoma en 1981 dice: "**El bable** será protegido. Se promoverá su uso en los medios de comunicación y en los centros docentes, respetando siempre las diferencias locales y el deseo de su aprendizaje.

El Estatuto de la Comunidad Autónoma de Aragón, establecida en 1982, dice: "Se protegerán las **diferentes variantes lingüísticas de Aragón**, consideradas elementos de su herencia histórica y cultural".

Variedades diatópicas o geográficas. DIALECTOS

Dialecto es un sistema de signos desgajado de una lengua común, viva o desaparecida; normalmente, con una concreta limitación geográfica, pero sin una fuerte diferenciación frente a otros de origen común. Los dialectos son variantes territoriales de una lengua; así el andaluz, extremeño, canario, murciano, son consecuencia de la evolución del castellano en las regiones meridionales; a algunos -

extremeño y murciano- se les suele llamar hablas de transición o tránsito, porque además de rasgos meridionales, participan de los rasgos de los otros dialectos con los que están en contacto: el extremeño participa de rasgos del leonés y del andaluz; el murciano del aragonés y el andaluz; y el canario del andaluz más otras influencias.

RIOJANO

El riojano, que se habló en La Rioja, y que tan decisivamente influyó en el castellano escrito de los primeros tiempos, era una variedad dialectal del aragonés.

La Rioja es una región de transición: se divide claramente en dos zonas geográficas y la historia anduvo condicionada por tal hecho. En la época de Constantino y en la primera división eclesiástica de Hispania, la Rioja pertenecía a la Tarraconense, por más que -en tiempos del reino visigótico- Cantabria se extendiera hasta esa región, de donde habían de salir más tarde los primeros caudillos de la Reconquista: Pelayo, Alfonso I. La ocupación árabe no pasó, de una manera estable, de la ciudad de Nájera, que se convirtió en la plaza fronteriza más importante que los árabes tenían frente a las últimas estribaciones del reino asturiano. Pero, volviendo al oriente, Navarra nunca cedió en su pretensión de dominar toda la Rioja y llevar sus posesiones hasta las regiones castellanas donde se sentía la influencia riojana. Vemos, pues, que la fluctuación de la Rioja hacia el centro o hacia el oriente peninsular es una herencia de los tiempos romanos y visigóticos. Esta partición geográfica y eclesiástica tuvo también sus consecuencias para la lingüística. Por eso guardan con el castellano de Aragón y Navarra los siguientes rasgos:

1. Acentuación de esdrújulas como llanas.
2. Confusión de -l y -r finales.
3. Uso del condicional por el imperfecto de subjuntivo.
4. Utilización de -ico en el diminutivo.
5. Restos de f- latina.

Por los siglos IX y X, el río Najerilla fue el límite del vascuence. Así, pues, hace mil años, todo el occidente de la provincia de Logroño no hablaba romance; y en esas tierras se alzaban, o habían de alzarse tiempos después, cenobios y poblados en los que identificamos buena parte de las características de la región: Nájera, Berceo, San Millán de la Cogolla, Valbanera y, el más tardío, Santo Domingo de la Calzada. Las obras de Berceo contienen unos cuantos elementos léxicos del vasco. Son vasquismos de nuestro viejo poeta las azconas, relacionadas con el vasco a z , a i t z 'piedra', los zaticos < z a t i 'pedazo', gabe < g a b e 'privado', don Bildur < b i l d u r 'miedo', socarrar < k a r r (a) 'llama', y amodorrido y cazorro z a k u r r < 'perro'. Por otra parte, en los documentos riojanos los tratamientos de respeto son con frecuencia de origen vasco. Eita < e i t a , 'padre' y ander(a) 'señora'. En cuanto a la terminación azo es la misma palabra que el vasco moderno atso, que en la lengua común significa 'anciana'.

PRINCIPALES RASGOS DE LOS DIALECTOS MERIDIONALES:

1. Relajación de la -s final de sílaba, lo cual produce que dicha consonante se pronuncie aspirada (avihpa), provoque la asimilación de la consonante siguiente (avippa), o se pierda la -s (avipa). Cuando se pierde la -s final de palabra, la vocal se pronuncia más abierta para indicar el plural.
2. Confusión de -r y -l en posición final de sílaba o palabra: arta 'alta, cuelpo, 'cuerpo'. A veces se pierden: español 'español', vé 'ver'.
3. Seseo (pronunciación de la z o la c ante e, i como s): sapato 'zapato', sielo 'cielo'.
4. Ceceo (pronunciación de la s como la z): zabe 'sabe'.
5. Pérdida de la -d- y de la -n- intervocálicas o ante r: cansao 'cansado', vie 'viene', pare 'padre'
6. El yeísmo: confusión de los sonidos palatales ll, y, articulados como /y/ (yuvia 'lluvia'). (Este rasgo también está prácticamente generalizado en el centro y norte de España).

EXTREMEÑO

En Extremadura se habla el Español de Extremadura utilizado en los medios de comunicación y en la vida social que ofrece un castellano estándar con marcado acento regional. El extremeño, que empezó siendo una variedad fronteriza del leonés y el castellano se ha consolidado como uno de los pocos dialectos hoy todavía identificables por sus aspiraciones implosivas y su peculiar léxico. Hay localidades donde sus habitantes utilizan variedades de hablas portuguesas.

Tiene diferentes variedades: **A fala**, en el Noroeste de la provincia de Cáceres. El **altoextremeño**, en parte de la provincia de Cáceres. El **bajoextremeño**, en parte de la provincia de Cáceres y provincia de Badajoz y algunos pueblos de las de Huelva y Sevilla. Además de rasgos comunes a las lenguas meridionales, se caracteriza por: Cierre de las vocales finales e > i, o > u. Conserva -e tras las consonantes r, d, z: mare, rede, sede. Pierde la -e en la tercera persona del presente.

ANDALUZ

A partir del siglo XIV, como consecuencia de la conquista de Andalucía por los castellanos aparece el andaluz, que integra algunos rasgos del mozárabe, como un auténtico dialecto del castellano.

1. Confusión de r y l en posición final de sílaba o palabra: arta, cuelpo y otras se pierden, como españó.
2. Seseo (pronunciación de la z o la c ante e o i como s: sielo).
3. Ceceo (pronunciación de la s como z: zerio).
4. Pérdida de la d y de la n intervocálicas o ante r: cansao, mare.
5. Aspiración de f- inicial latina.
6. Yeísmo con distintas pronunciaciones: yuvia.
7. Existen ocho vocales, quizás diez, tres más que en castellano.
8. Rechazo de numerosas consonantes finales, como /r/ "comé", /l/ "comerciá" o /d/ "comuniá".
9. Desaparición del "de" de posesión: "casa María" en lugar de "casa de María".
10. Sustitución de "vosotros" por "ustedes" sin cambiar la forma verbal.

A rasgos comunes meridionales se añade la distinción singular / plural con mayor abertura de la /a/ en el plural.

Como no podía ser menos en la España autonómica, en los últimos tiempos ha surgido en la región un combate indigenista /culturalista / nacionalista en versión andaluza. En el hablar de buena parte de los andaluces existen una serie de rasgos y características propias que, según sean contemplados por uno u otro marco conceptual e ideológico, son colocados a distinta distancia de la lengua castellana (o española). Para unos, constituyen desde un sinfín de vulgarismos e incorrecciones sucedidas (falta de educación y cultura), hasta expresión de la riqueza y variedad de la lengua española. En el otro extremo de esa dialéctica están quienes apuestan por la noción andalú. Este concepto ya establece una clara independencia lingüística respecto del castellano, viendo en el andalú una lengua con identidad propia que se ha mantenido hasta nuestros días prácticamente al nivel de la transmisión oral, además de un proyecto de recuperación y de sistematización que ayude a promocionar a nivel literario las posibilidades que brindan las tendencias compartidas por la gran mayoría de los dialectos andaluces: "abla bien, abla'n andalú".

"Yo ablo mu bien lo ke dehe xikitiyo m'a'nzeñao mi hente"

Entre una y otra postura intelectual y política están los siempre presentes y versátiles puntos intermedios.

MURCIANO

Otro dialecto de frontera aún vigente lo representa el murciano, en el que confluyeron el castellano, el aragonés y el valenciano, variedad del catalán. Su nombre es **el panocho**, término que designa también al habitante de la Huerta, que tal vez no tenga su origen en la panocha de maíz, a pesar de las apariencias, sino en el árabe banuch (autóctono, indígena, el enraizado en su tierra).

Desde 1.872 nació una agria disputa, como lo son todas las lingüísticas, en torno a la teoría del murciano. Unos defendían la pervivencia de un habla que se habría producido por fusión del árabe con el castellano-aragonés, a partes iguales, dando lugar a una "aljamía", conservándose hasta hoy por los huertanos. La palabra aljamía era impropia en el sentido de lengua híbrida de carácter hispano-morisco, pues "aljamía" es el castellano escrito en caracteres arábigos.

Los estudiosos menos regionalistas cuestionan la importancia de la pervivencia del árabe, reputándola en menos del 5%, pero incluso ese porcentaje hace que lo más interesante de ese dialecto sea precisamente ese conjunto de voces arábigas (sustantivos casi en su totalidad) que "matizan" ciertas áreas de su vocabulario. Sea como fuere, en Murcia se han conservado verdadera joyas lingüísticas que nadie se ha dignado valorar nunca.

Una de las características del dialecto murciano es la gran cantidad de "metátesis" que suele presentar su vocabulario. La metátesis es el cambio de lugar de uno o más fonemas (sean vocales o consonantes) dentro de la misma palabra: v.g. estauta (por estatua), estógamo (por estómago), trempano (por temprano), etc. Este fenómeno, propio también del español vulgar, tiene en Murcia un probable origen aragonés, pues dicho dialecto hispánico es el que más metatiza (craba en vez de cabra, etc.). Lo curioso es que los arabismos murcianos apenas se ven afectados por dicha metátesis, a diferencia de lo que sí ocurre en el castellano culto: albahaca es metátesis; alhábega, no. Si algunos definen al dialecto murciano como un "**castellano mal dicho**", una parte de su vocabulario sería, por contra, un **árabe aceptablemente pronunciado**.

CANARIO

En las islas Canarias existe el canario, cuya entonación, léxico y fonética tanto influyeron en el español americano del istmo y norte de Suramérica. Frente al andaluz tiene diferente entonación y rasgos léxicos propios.

El español de América, áreas y rasgos principales.

Nuestra lengua se llama español o castellano. De esa última manera es como se prefiere llamar en América porque evita referencias a la colonización. También ese nombre se prefiere en regiones bilingües de España. Las estadísticas que se refieren a hablantes del español incrementan el número de estos de forma espectacular. Los textos publicados en 1978, año de la actual Constitución, daban la cifra de 160 millones y llegaban a aventurar los doscientos. Hoy lo estiman en 350 millones. Es lengua que se habla en territorios muy extensos y eso hizo temer por su unidad desde inicios del siglo XIX, pero sin embargo desde la independencia de las repúblicas americanas el efecto ha sido más bien el contrario: tendencia a unificación a causa de la mejora de la educación y de la gran difusión de los medios de comunicación de masas. Un cuadro que simplifique la situación lingüística donde se habla español es el siguiente:

Zonas de habla hispana	OTRAS LENGUAS	OBSERVACIONES
España	Catalán, gallego y vascuence.	La población de esas zonas es bilingüe.
México y América Central.	Náhuatl, maya.	El primero tiene un millón de hablantes. El segundo un tercio menos.
Antillas españolas (Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Venezuela y costa de Colombia.)	Arahuaco y caribe.	Son lenguas extinguidas.
Región andina (Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y N. de Chile.)	Quechua	Fue la lengua del imperio incaico y tiene más de 5.000.000 de hablantes.
	Aymará	Menos del millón de hablantes
Chile	Araucano o mapuche.	Desaparecida.
Argentina y Uruguay		Las lenguas indígenas han desaparecido.
Paraguay	Guaraní	Ambas lenguas son oficiales y la población es bilingüe.
Zonas del Sur y Suroeste de U. S. A. (Nuevo México, Texas, California y Arizona)		La lengua oficial es el inglés. Los habitantes no anglosajones hablan el español como lengua familiar.

En el español de América se distinguen muchas variedades regionales que no impiden que el sistema -léxico, morfosintáctico y fonológico- funcione. Por más que al autobús se le llame en México camión; en Colombia, bus; en Panamá, chiva; en Cuba, guagua; en Argentina, colectivo o bañera; en Chile, góndola o micro... no impide que esos hablantes se entiendan por encima de sus peculiaridades. También en España lo que en Aragón se llama escarpia, se conoce en Salamanca como alcayata. El léxico hispano es en general coincidente con el nuestro. En algunos casos conservan palabras arcaicas, desaparecidas en España, como "pollera" designando falda en Argentina, *demorar* 'tardar', *balde* 'cubo de agua', *pararse* 'ponerse de pie... en otras, proceden de anglicismos que en España no triunfaron como "rentar" por alquilar en México. Otras veces es España quien escoge el vocablo menos adecuado como "aparcar" por estacionar, o "magnetofón" por grabadora. También la palabra *celular* es más adecuada que *móvil*.

RASGOS FONÉTICOS DEL ESPAÑOL DE AMÉRICA.

En el aspecto fonético es clara la impresión de "andalucismo". Comparte con el andaluz los fenómenos del seseo (pronunciación de z y ce, ci, como s), yeísmo (pronunciación de ll como y), aspiración de la -s final (mohca, por mosca), confusión de r / l en posición postnuclear (sordao, pielna) y la aspiración de la h- cuando procede de f- latina (h'ilo). Desde luego en la explicación de estos fenómenos hay que considerar la importancia de Sevilla en las expediciones hacia el nuevo mundo, el mayor contingente de andaluces que se establecieron en los primeros años de conquista en las Antillas (entre el 60% y 70% del total de emigrantes), y el carácter persuasivo y contagioso que tiene el andaluz como variante del español.

RASGOS MORFOSINTÁCTICOS: EL VOSEO.

Consiste en utilizar vos, en lugar de tú y de ti entre iguales y para tratar con inferiores:

Tú tienes	vos tenés
A ti	a vos
Contigo	con vos

Vosotros estáis	ustedes están
-----------------	---------------

En Andalucía también existe la forma *ustedes* en vez de *vosotros*, pero combina con la quinta persona verbal: *ustedes tenéis*. El voseo es general en Argentina, Uruguay; menos profusamente en Paraguay, Chile, Bolivia, parte de Perú, Ecuador y Colombia (a excepción de su costa norte), parte de Venezuela y el estado de Chiapas en México. Se emplea excusivamente **tú** en la zona limeña, el norte de Colombia, gran parte de Venezuela y Panamá; también en santo Domingo, Cuba y Puerro Rico. El fenómeno tiene origen en la España renacentista donde se empleaba vos en el trato respetuoso, sustituido pronto por vuestra merced que por evolución produjo usted.

ESPAÑA	
Familiaridad	Respeto
TU	USTED
VOSOTROS	USTEDES

Zonas de VOSEO	
Familiaridad	Respeto
VOS	USTED
USTEDES	

En las zonas de voseo, vosotros / as no se emplea más que en lengua literaria.

APUNTE HISTÓRICO

La porción de continente americano cubierta hoy por el español era la sede de más de cien familias de lenguas indígenas diferentes, cuando llegaron a él los conquistadores. Esto produjo muchos problemas en la conquista, así como el que los indios no pusieran gran interés en aprender el idioma. Ello provocó un conflicto entre los militares y políticos, partidarios de imponer el castellano "manu militari", y los misioneros contrarios a la violencia por las consecuencias que pudieran acarrear a la predicación evangélica. Estos últimos se aplicaron con fervor a aprender los nuevos idiomas y propugnar el uso de las más extendidas, las "lenguas generales", a través de la enseñanza de estas a los indígenas. El Consejo de Indias, empero, llegó a redactar una cédula en 1596 por la que se prohibía hablar las lenguas aborígenes y se ordenaba la enseñanza del español a todos los indígenas. Pero Felipe II, y esa fue la política de la monarquía hasta 1770, se opuso a firmar la orden, dejando libertad para que sólo libremente se enseñase el castellano y se diese libertad para hablar cada pueblo su lengua natural.

Carlos III, a instancias del arzobispo de México Lorenzana, ordena "que se extingan los diferentes idiomas y sólo se hable el castellano". Así a los primeros principios teológicos (los jesuitas estaban expulsados de todos los territorios españoles) se imponen ahora los políticos, porque con la unificación se pretende unificar a los súbditos ante la cultura, el comercio y la administración. No hubo medios para hacer triunfar esta hispanización y cuando cuarenta años más tarde, 1810, comienza la emancipación de aquellos países la población de hispanos y criollos ascendía a tres millones de hispanohablantes, pero unos nueve millones de indios eran casi todos desconocedores del español. Sin embargo, lejos de retroceder, el castellano es cuando se impone, pues de la hispanización lingüística dependió la redención social y cultural de los indios, incorporándose como ciudadanos de pleno derecho en las repúblicas donde viven.

«Desde 1492 hasta hoy, asistimos, por todas las vías, a una progresiva hispanización. Al proceso se han ido incorporando también, a través de varios siglos, grandes contingentes de población africana negra, que no han alterado la unidad de la lengua, que la han enriquecido también con una docena de voces peculiares. Y desde el siglo XIX, millones de hombres procedentes de los más diversos países de Europa y del mundo, que han adquirido en América su lengua española, se han integrado a ella y a sus formas mentales, y le han dado poetas y prosistas de valor singular. Y aun gallegos, catalanes y vascos han terminado por castellanizarse definitivamente en tierras americanas. No sólo está profundamente hispanizada América, sino que se está convirtiendo en el más poderoso campo de hispanización del mundo.» Ángel Rosenblat.

Importancia del español en el mundo

La Real Academia Española se fundó en 1713 y su propósito fue el de "fijar las voces y vocablos de la lengua castellana en su mayor propiedad, elegancia y pureza". Se representó tal finalidad con el propósito de combatir cuanto alterara la elegancia y pureza del idioma, y de fijarlo en el estado de plenitud alcanzado en el siglo XVI. La institución ha ido adaptando sus funciones a los tiempos que le ha tocado vivir. Actualmente, y según lo establecido por el artículo primero de sus Estatutos, la Academia «tiene como misión principal velar porque los cambios que experimente la Lengua Española en su constante adaptación a las necesidades de sus hablantes no quiebren la esencial unidad que mantiene en todo el ámbito hispánico».

En los últimos años del siglo ha irrumpido con fuerza la visión panhispánica del idioma, fundada en tres realidades: **la lengua española se siente "como una" en todo el mundo hispánico; no existen graves rechazos por los hablantes de las variedades del español distintas de la propia; y hay una tendencia clara a la homogeneización** gracias a los medios de comunicación social.

Este panhispanismo es el que inspira la nueva política lingüística de las academias de la lengua, tiene unos riesgos en el empobrecimiento de la lengua, por la posible tendencia a una excesiva uniformización en desmedro de la diversidad.

En este siglo, la mayoría de las personas cultas hablarán inglés y español, las dos grandes lenguas de la civilización occidental. A favor del español está el número de hablantes que lo tienen como lengua materna, y la conexión, la vinculación sentimental que hay en el mundo hispánico". El español que hablaremos en el futuro será "más americano", lo que no significará que sea por ello menos español. Y es que la gran fuerza creadora del idioma está ahora en América. Más importante que el número de anglicismos que se infiltran en el español es la desproporción entre la venta de bestsellers anglosajones impuestos por una maquinaria de publicidad abrumadora y el número de libros en español que se traducen y publican en inglés. Hay en este sentido una iniquidad permanente, un lavado de cerebro planetario sumamente eficaz que nos está barriendo en nuestra capacidad perceptiva crítica, no ya como hispanohablantes, sino como seres humanos sensibles y pensantes: y esto sí es grave y denunciado.

PERO ¿SERÁ ESE EL FUTURO DEL ESPAÑOL?

No existe una uniformidad lingüística completa en la América Hispánica, pero sus variedades son menos discordantes entre sí que los dialectismos peninsulares. Sin embargo, es hoy más uniforme el español en Hispanoamérica que lo era cuando ésta pertenecía a España. Esto se debe a que en el siglo XIX se multiplicó la instrucción pública, con lo que se redujo el analfabetismo. La escuela ha sido el instrumento de la uniformidad, de modo que el español escrito es como el de la península, prescindiendo de determinadas formas léxicas.

No es fácil de saber la importancia que tiene el hispanohablante en los Estados Unidos y de predecir la evolución y cambios de la lengua. Se puede ver su participación dentro del cuerpo de la nación y se aprecia. Hay aproximadamente veinte millones de hispanohablantes en este país que forman una nación cultural. Al final del siglo, serán cuarenta millones los que hablan Español en los Estados Unidos y serán, por tanto, un quinto de la población.

Hoy el español en Estados Unidos "ha salido del hogar a la calle y en la calle está". Ante el empuje, mil universidades, de las tres mil que existen aquí, tienen departamentos de español y ante la realidad se amoldan e inclinan. Desde hace varios años las grandes empresas publicitarias cambiaron y seguirán cambiando sus estructuras para llegar, para acercarse, al consumidor de lengua española en Estados Unidos.

El multilingüismo latinoamericano está relacionado, en primer término, con la presencia de cerca de medio millar de idiomas indígenas u originarios; en segundo término, con la existencia de lenguas criollas y, en tercero, con la presencia de diversas lenguas extranjeras, producto de las migraciones africana, europea y asiática.

De no tomarse las medidas pertinentes, la pérdida de estos idiomas conllevaría una consecuente pérdida de saberes y conocimientos milenarios, que constituyen un patrimonio intangible de la humanidad y que podrían contribuir a nuevas y mejores condiciones de vida para todos, en un momento en el que la humanidad atraviesa uno de sus momentos más críticos por el avasallamiento de la naturaleza y la sobreexplotación de la misma.

Es importante destacar que, en los últimos años, han comenzado a surgir entre los propios implicados iniciativas de revitalización y recuperación de lenguas consideradas como de alta vulnerabilidad.

En 1991, la nueva Constitución colombiana reconoció como oficiales, junto al castellano, a todas y cada una de las lenguas indígenas habladas en su territorio. Lo propio ocurre con la nueva Constitución peruana de 1993, o la ecuatoriana de 1999: en estos últimos países todas las lenguas indígenas son idiomas de uso oficial en las regiones en las que se hablan. Así mismo, los idiomas indígenas son oficiales en Nicaragua en las regiones autónomas del Atlántico Norte y Sur y el guaraní lo es también ahora en el Paraguay, aunque no gocen de esta situación todas las demás lenguas indígenas habladas allí. En la era de la globalización, no parece ser la uniformización cultural la que nos señale el camino futuro, sino más bien, como lo señala el Informe de la Comisión Mundial de la Cultura y Desarrollo, la diversidad creativa. Aunque las lenguas indígenas hayan sido oficializadas, falta crear condiciones para que esta oficialidad se haga realidad. En ese esfuerzo deben colaborar, de forma conjunta, los propios pueblos indígenas y el resto de la sociedad; los primeros exigiendo el cumplimiento de las leyes vigentes, y la sociedad en general apoyando tales reivindicaciones y poniendo lo que esté de su parte para que la oficialización trascienda el nivel de la legislación y del discurso. Las instituciones del Estado, por su parte, deben asumir tareas de diversa índole, comenzando en muchos casos por la reglamentación del artículo constitucional respectivo o de la ley en cuestión. La oficialización debe ir concatenada a políticas de estandarización y modernización para que los idiomas tengan aplicabilidad global.

TEATRO del S. XX.

El teatro a principios de siglo

La comedia burguesa refleja los vicios y las virtudes de esta clase social concreta. Poco importan los caracteres, las pasiones y los conflictos.

El teatro burgués de Jacinto Benavente

Un precedente de la alta comedia de posguerra es la comedia burguesa de principios de siglo. Su máximo exponente fue Jacinto Benavente (Madrid, 1866-1954), cuyas primeras obras (Los intereses creados, 1907) analizaban críticamente las clases medias y supusieron una innovación frente al teatro grandilocuente de José Echegaray (1832- 1916).

Después fue adoptando una actitud más complaciente hacia el público burgués, lo que le proporcionó una enorme popularidad con obras como Señora ama (1908) o La malquerida (1924). Recibió el premio Nóbel en 1922.

El teatro cómico, con tres variedades:

Teatro costumbrista, que continúa la línea del sainete. La finalidad básica de este teatro es el entretenimiento del público. Bajo este rótulo se engloban tendencias y espectáculos muy diversos, entre ellos la zarzuela y los sainetes, que alcanzaron con Carlos Arniches un gran desarrollo. Los hermanos Álvarez Quintero (Serafín y Joaquín) estrenaron gran cantidad de obras en las que predomina el ambiente andaluz. Son obras con una acción sin complicaciones, en las que sobresale el empleo de un diálogo gracioso.

La comedia grotesca. Carlos Arniches presenta en sus sainetes una galería de personajes pintorescos de Madrid (chulapos), con sus problemas cotidianos y su forma castiza de hablar. Destacan también sus tragedias grotescas, en las que el autor denuncia una serie de lacras sociales, ya apuntados por los escritores del 98: el atraso cultural de España, la injusticia social, el caciquismo y la inmoralidad de las clases dirigentes; problemas que aborda en obras como "Los caciques" o "La señorita de Trevélez".

Otro género del teatro cómico es el del **astracán**, creado por Muñoz Seca y caracterizado por los despropósitos de las situaciones y el chiste fácil, con juegos de palabras, y dislocaciones lingüísticas. Su obra más popular es "La venganza de don Mendo".

El teatro poético

Surge directamente de la corriente modernista, como reacción contra el realismo, generalmente histórico y en verso. Se trata de un teatro de pura evasión, sin relación inmediata con la realidad, que recupera temas históricos y legendarios. Destacan Eduardo Marquina ("Las hijas del Cid", "En Flandes se ha puesto el sol", sus obras evocan una supuesta España eterna para contraponerla a la de su tiempo, donde "todo es mezquino, trivial, asqueroso") y los hermanos Machado (Antonio y Manuel Machado escriben en colaboración "La Lola se va a los puertos").

Formas innovadoras

- UNAMUNO. En la Generación del 98, Unamuno cultivó el teatro como un medio de expresar sus inquietudes existenciales; sus obras se caracterizan por sus diálogos densos y una mínima escenografía; es un teatro intelectual y filosófico en el que refleja sus obsesiones por el paso del tiempo, la muerte y la búsqueda de la felicidad. Entre sus obras destacan: "Fedra", "El otro" y "El hermano Juan o el mundo es teatro"-

- DRAMATURGOS DE RUPTURA

VALLE INCLÁN. Para algunos el autor más importante de la dramaturgia nacional. Su obra supone una revolución en la historia del teatro español y la semilla de los nuevos caminos abiertos por el teatro actual: para referirse a él se hablará de "compromiso con la realidad", "teatro de denuncia", "técnica del distanciamiento", "teatro del absurdo".

Su obra teatral suele agruparse en tres ciclos:

- El mito**: La acción transcurre en una Galicia mítica, intemporal: Comedias bárbaras, Divinas palabras.
- La farsa**: Obras situadas en un espacio más 'ridículo', propio del siglo XVIII: jardines, rosas, cisnes: La marquesa Rosalinda, Farsa y licencia de la reina castiza.
- El esperpento**: Luces de Bohemia, (1920) y la trilogía "Martes de carnaval" ("Los cuernos de don Friolera, 1921; "Las galas del difunto", 1926; "La hija del capitán", 1927).

EL ESPERPENTO es un intento de presentar la realidad española, pero dando no una visión natural y real, sino presentando los hechos de una manera exagerada y burlesca. Nos presenta una realidad deformada, para que el espectador quede sorprendido y tome conciencia de la misma. Denuncia un mundo en el que sólo hay miseria, injusticia, arbitrariedad, violencia, estupidez ("Tú gusano burocrático, no sabes nada. Ni soñar (escena 5ª) (" Si no fuese un borracho, ya me hubiese pegado un tiro) ("Me muero de rabia..." final de la escena 11). ("España es una deformación grotesca de la civilización europea", escena 12) "Latino, llévame al viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo" (final escena 11; alusión al viaducto madrileño, lugar desde el que se tiraban los suicidas).

FEDERICO GARCÍA LORCA La etapa de plenitud.

Lorca escribe durante los años treinta obras teatrales que sí alcanzan el éxito comercial: "Bodas de sangre", "Yerma", "Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores" y "La casa de Bernarda Alba". Todas

ellas tienen en común el protagonismo de las mujeres, cuya situación de marginación social es tema común en las cuatro.

El teatro de posguerra

(I). La alta comedia

El panorama teatral en la inmediata posguerra es bastante pobre. Las innovaciones más interesantes anteriores al conflicto desaparecen junto con sus autores, muertos (Lorca, Valle-Inclán) o exiliados (Max Aub o Alberti).

En las salas comerciales seguía triunfando un **teatro tradicional y evasivista**: la comedia benaventina, trivial y entretenida..

Se trata de un tipo de teatro que concede una especial importancia a la obra bien elaborada en la construcción de la trama, los diálogos o los juegos escénicos.

El ambiente es siempre el de la clase burguesa acomodada, y su objetivo es simplemente el entretenimiento del público, con un argumento muy repetido centrado en el adulterio o la infidelidad. En estos argumentos, el final feliz defiende la ideología dominante, y triunfan la fidelidad, la honradez y el amor.

Junto a las obras fundamentalmente humorísticas aparecen también dramas de tesis y piezas históricas.

Los principales autores fueron Edgar Neville (1899-1967), José María Pemán (1898- 1981) y Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975), entre otros.

(II). El teatro humorístico

Junto a aquella, surge el teatro humorístico de Mihura y Jardiel Poncela, cuyos rasgos fundamentales son las situaciones inverosímiles y los diálogos regidos por una lógica poco convencional.

Edgar Neville

Su trayectoria literaria evoluciona desde el vanguardismo de juventud, pasando por el teatro comprometido durante la guerra, hasta la alta comedia en obras como *El baile* (1952).

La originalidad de Neville se basa en el humor irónico y en la hipérbole con intención desmitificadora, y también en las situaciones absurdas.

Enrique Jardiel Poncela

El propósito de Jardiel consistía en romper con las formas tradicionales de lo cómico, centradas en lo verosímil y sujetas a la realidad. Su propuesta dramática no llegó a materializarse, pues se vio obligado a hacer concesiones para satisfacer al público.

Su originalidad reside en la creación de situaciones grotescas, ridículas o inverosímiles. Esto lo consigue por medio de ironías, diálogos vivaces, equívocos, sorpresas o mezclando lo sublime con lo vulgar.

Miguel Mihura

Empezó a escribir antes de la guerra, pero sólo estrenó con regularidad a partir de la década de los cincuenta. *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932 y estrenada veinte años después, está considerada como una de las obras maestras del teatro humorístico. Por su originalidad, supone una ruptura completa con el teatro cómico anterior. Esta obra desarrolla el tema de la libertad alcanzada y perdida. Ese mismo tema aparecerá en *¡Sublime decisión!* (1955), *Mi adorado don Juan* (1956) y *La bella Dorotea* (1963). A partir de la década de los cincuenta, la sátira se impone sobre el humor en obras como *El caso de la señora estúpida* (1953), *Ninette y un señor de Murcia* (1964), *Maribel y la extraña familia* (1959) o *Melocotón en almíbar* (1958).

(III) El teatro social de posguerra.

Dentro del pobre panorama teatral de la posguerra, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre marcan dos hitos históricos en el teatro social y político de esta época. Movidos por su instinto de rebelión, muestran su disconformidad con el sistema vigente a través de sus escritos. Son dos formas diferentes de entender la protesta: política, en el caso de Sastre; social, en el de Buero Vallejo.

Antonio Buero Vallejo

Cuando Buero Vallejo estrena *Historia de una escalera* en 1949 nace un nuevo drama que, arraigado en la realidad inmediata, va en busca de la verdad y pretende remover la conciencia española. El tema común que liga toda su producción es la tragedia del individuo, analizada desde un punto de vista social, ético y moral.

Su obra se clasifica en:

Teatro simbolista: *En la ardiente oscuridad*, *La tejedora de sueños*.

Teatro de crítica social: analiza la sociedad con todas sus injusticias, mentiras y violencias: *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta* (1956), *Las cartas boca abajo* (1957), *La fundación* (1964) y *El tragaluz* (1967).

Dramas históricos: en ellos, Buero utiliza la historia como «espejo» de situaciones del presente: *Un soñador para un pueblo* (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962) y *El sueño de la razón* (1970).

Alfonso Sastre

Para Sastre, el teatro debía ser un instrumento de agitación y transformación de la sociedad. *Escuadra hacia la muerte* (1953) supone su consagración como dramaturgo. En ella, como en *El pan de todos* o *La mordaza*, Sastre escribe un teatro con tintes existencialistas. En otras obras (*El cubo de basura*, *Tierra roja* o *Muerte en el barrio*) se inclina por el realismo crítico de denuncia. Los dramas de entre 1965 y 1972 están recogidos en *Teatro penúltimo*. Se caracterizan por una renovación en la puesta en escena y

porque la acción se desarrolla en épocas anteriores. Debido a razones políticas, muchas de sus obras no se representaron. Las referencias directas o indirectas a la situación española le impidieron estar en cartel.

Buero Vallejo

En 2000 moría, a los ochenta y tres años, Antonio Buero Vallejo. Se cerraban **cincuenta años de vida dedicada al teatro**, los que separan el estreno, en 1949, de *Historia de una escalera* y el de *Misión al pueblo desierto* a esa fecha. Se trata, sin duda, del autor español más significado de la segunda mitad del siglo XX.

Antonio Buero Vallejo nació el 29 de septiembre de 1916 en Guadalajara. Su padre, Francisco, capitán del Ejército y profesor de Cálculo en la Academia Militar de Ingenieros, era natural de Cádiz; su madre, María Cruz, de Taracena (Guadalajara). En Guadalajara pasa toda su infancia, salvo dos años, desde 1927 a 1928, que vivió en Larache, adonde fue destinado el padre.

*Pero en mi niñez estuvieron, más que cualquier otra cosa, el dibujo y la pintura, abandonados al fin entre el azar y el desánimo de los años. Tan apasionada dedicación me condujo de muchacho a la Escuela de Bellas Artes. Cursé allí enseñanzas hasta que estalló la guerra civil que tantas cosas truncaría; dejó, no obstante, la pintura su huella en mis obras de madurez. Ficticios pintores han aparecido aquí o allá en ellas, y en dos de las más nombradas los no ficticios Velázquez y Goya. En lecturas primerizas de la niñez podría rastrear asimismo sin dificultad el origen de bastantes obras mías. Del olvido y sugestivo libro *Amenidades científicas*, de Vicente Vera, que mi padre poseía, procede el arpa éolica de *La señal que se espera*, obviamente, *Casi un cuento de hadas* proviene de mi infantil disfrute de los cuentos de Perrault; otros varios dramas esconden o muestran según la penetración de cada cual reminiscencias de Wells o del Quijote, que también contaron entre **mis lecturas tempranas**. Y tampoco carece la creación cervantina de su reflejo en dibujos adolescentes, pero el más antiguo es del todo infantil: lo realicé a mis nueve años y lo guardo en un álbum nunca exhibido.*

*Si debo **mi instintiva inclinación al arte** y a las letras más cualificados a mi personal sensibilidad, **la debo asimismo, en gran medida, a mi padre**. Era él un ingeniero militar que gustaba de la literatura y de la pintura a través de espontáneas predilecciones, y en los libros y revistas de su biblioteca, nunca vetados a sus hijos, llegué muy pronto a gozar de Dumas, de Víctor Hugo, de Conan Doyle, de Maurice Leblanc y de otros, no menos que de numerosos libritos y catálogos de pintores antiguos y modernos. A veces traducía en alta voz del inglés, para mi hermano y para mí, en gratas sobremesas, *La máquina del tiempo*, o nos leía la reciente edición española del Nils Holgersson...*

*En aquellos años aurorales sentí que mi vocación era la pictórica, pero también **leía incansablemente** y hasta hilvanaba muy de tarde en tarde el comienzo de algún horroroso poema, por fortuna nunca terminado. **Fui descubriendo hermosuras que me cautivaban: El Alcalde de Zalamea, La vida es sueño, Bécquer, el Romancero**, algún inesperado diálogo de Platón que me subyugó como si fuera teatro; y no tardé en embeberme en Julio Verne, en Stevenson, en Dickens, en Swift, en Poe, en tantos otros, a los que pronto se sumaron los escritores del 98, alternados con Shaw o con Ibsen. **Mi formación literaria iba creciendo así poco a poco**. A ello contribuyeron, en el **Instituto** de mi ciudad natal, algunos inolvidables profesores. Menendezpelayista convicto era don Pedro Serrano, catedrático de Literatura, y nos reíamos a veces de aquella devoción suya; con afecto porque era ameno y sabía interesarnos. (Yo, claro, me gané mi sobresaliente.) Don José Albiñana y Mompó, de Latín, no logró aficionarnos a la asignatura lo que he lamentado después tardíamente, pero **icuéntas ventanas supo abrirnos en las charlas a que su ingenuidad cedía fácilmente ante nuestras astutas instancias! El auxiliar de la misma disciplina, un cura de mente abierta llamado don Claudio Pizarro, estrechó relaciones con varios de nosotros, que nos congregábamos en su casa para discurrir de mil cosas o de escritores muertos y vivos. Vera, de Dibujo; Vergara, de Geografía e Historia; uno o dos más, fueron asimismo eficaces orientadores. Don Emilio Guinea, de Ciencias Naturales, loco por la Botánica, devotísimo de Baroja y pintor de acuarelas, me brindó entonces una amistad que ha durado hasta su reciente fallecimiento. Si los planes de estudio eran algo deficientes, tuvimos la compensación de estos humanos e ilusionados maestros. Entretanto y con algunas lecturas iniciales de **Ortega y de Unamuno** entre ellas, cómo no que los años completarían, **fui adentrándome en esa aventura íntima que es la Filosofía**. Y al tiempo, **en la curiosidad por la ciencia**: otra forma de la misma aventura interior para los que no nos entregamos al cultivo de ninguna materia científica. Mi padre sí lo había hecho: era profesor de cálculo en la Academia de Ingenieros. Desde pequeñín y durante muchos años he visto el grabado de Sir Isaac Newton colgado en la pared sobre su mesa de trabajo y, ante mi pregunta, de mi padre recibí la primera noción de la importancia de este sabio. Tendría yo diez u once años cuando le oí someras explicaciones acerca de cómo la teoría de Einstein jugaba con el tiempo y el espacio. Aquello me interesó tanto que, desde entonces, **no he dejado de procurar informarme**, con la apasionada y reverente ignorancia de un profano irremediable y forzosamente reducido a leer las **vulgarizaciones escritas** por físicos, biólogos o astrónomos, de cuanto se especula y se descubre acerca de los enigmas del cosmos y del hombre.***

*¿Qué diré del teatro? Sorprende considerar como la vocación definitiva nos trabaja también desde la niñez sin que reparamos en ello. El pintorcete que yo era había obtenido ya de los Reyes Magos, hacia sus **nueve años**, uno de aquellos preciosos **teatritos de juguete**, tan bobalicones en los libretos de sus comedias como encantadores por su ingeniosa construcción y sus bellísimos decorados. Ayudado por mi*

hermano Paco o por amigos, dirigí en él ingenuas representaciones y ahuequé voces diversas para los menudos personajes de cartulina que me tocaban en el reparto. Pero en la biblioteca paterna tampoco faltaban ¡y en qué cantidad! textos teatrales. Aficionadísimo a la escena, papá nos llevaba a sus hijos a las funciones de las compañías que recalaban en las ferias de Guadalajara y, además, adquiría y encuadernaba algunas de las colecciones populares de aquellos tiempos: «la novela teatral» (significativo título que invitaba a entender el teatro como algo apto para ser leído), «Los contemporáneos», «El Teatro», «El Teatro Moderno», «Comedias»... (No coleccionó mi padre «La Farsa» y nunca he sabido la causa de tal omisión.) Desordenadamente leía yo cientos de aquellas obras, pues no sólo me gustaba divertirme con aquel teatro infantil a que me he referido sino leer comedias para mayores; síntoma, creo, del autor que llevaba dentro sin saberlo.

Pero pronto nos reunimos, varios amigos del Instituto, a jugar diariamente en casa de uno de ellos. Y después de algunos juegos elementales guerras de barquitos o entre diminutos soldados que nosotros mismos pintábamos fuimos desplegando paulatinamente crecientes esbozos de un «teatro total» o de cine en vivo. Nunca olvidaré aquellas singulares distracciones, con las que fuimos perfectamente felices. La preparación de cada uno de los juegos consumía bastantes días y no era lo menos divertido. Cada cual dibujaba y coloreaba numerosos personajes: muñecos planos con peana o de otras formas y tamaños según cada juego. Construíamos al tiempo, con cartón o dibujando en planta la disposición y amueblado de las habitaciones sobre tacos de madera que formaban casas y calles, los distintos escenarios. Todo aquello se desplegaba en el cuarto de nuestro amigo y aun en la terraza contigua... Después, y hasta que empezábamos a soñar con la preparación del juego siguiente, desarrollábamos durante muchas tardes fantásticas historias tan imprevisibles como la vida misma. Pues si cada uno premeditaba parte de ellas para sus personajes, las aportaciones de todos se combinaban entre sí en insospechadas incidencias y el complejo argumento se iba enriqueciendo al hilo de los días. Eran verdaderas «creaciones colectivas» sin más público que nosotros mismos: a las personas mayores no se les permitía el acceso. No puedo recordar todas las fantasías lúdicas que ideamos; pero comprendo que, en mi caso, al menos jugaba ya al teatro, más libre. Éramos directores, actores, figurinistas, decoradores e improvisadores de diálogos; movíamos con las manos aquellas incontables figuritas, pero no veíamos nuestras manos. Fuimos, lo he dicho en otra ocasión, emocionados demiurgos.

Había ganado yo, a mis catorce o quince años, un premiecillo literario convocado entre estudiantes arriacenses al que me presenté sólo por divertirme. Quizá para cualquiera, menos para mí, habría estado claro que yo iba para escritor de creación tanto al menos como para pintor. Pero yo ni lo pensaba siquiera; tampoco seguí escribiendo.

En 1932 recibe el primer premio de un concurso literario para alumnos de Segunda Enseñanza y de Magisterio de Guadalajara por la narración *El único hombre*, sin editar hasta 2001 en Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal.

En 1934 la familia se traslada a vivir a Madrid, y allí ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Le sigue interesando la pintura, pero las lecturas son continuas, así como su asistencia al teatro. Aunque no milita en ningún partido, se acentúa su sensibilidad por la política y se siente próximo al marxismo. Al comenzar la Guerra Civil piensa en alistarse voluntario para ir al frente; finalmente desecha esta idea ante la oposición de su familia. En la contienda su padre es apresado por fuerzas del bando republicano y fusilado el 7 de diciembre de 1936 en Paracuellos. Su hermano, también militar, es encarcelado y salva la vida en parte por las declaraciones de Antonio.

Con esos juegos irrepitibles me despedí de mi adolescencia. El grupo se iba dispersando; nuevas amistades se contraían; preocupaciones adultas sustituían a las anteriores ensoñaciones. Empecé a comprender cómo aquellos entretenimientos habían sido el privilegio de chicos favorecidos por el relativo desahogo de nuestra modesta clase media y que el mundo no era, ni mucho menos, tan paradisíaco. La inquietud social y política me acercó al marxismo. Ingresaba así en la vida verdadera, con sus responsabilidades, sus luchas y sus peligros, y ello me llevó a la cárcel al terminar la guerra civil. Me sentenciaron a muerte, condena conmutada más tarde. Pasé años en diversos penales. Como Gorki, podría decir que esos años y lugares fueron también, en buena medida, «mis universidades». Alucinado por el 98 y por corrientes literarias posteriores, lo había leído poquísimamente antes de la guerra y con desfavorables prejuicios. En el penal vine a descubrir, con verdadero pasmo, su grandeza.

En 1937 se incorpora a un batallón de infantería. Con sus escritos y dibujos colabora en murales, en La Voz de la Sanidad, así como en otras actividades culturales. En Benicassim conoce a Miguel Hernández. Al finalizar la guerra Buero se encuentra en la Jefatura de Sanidad de Valencia, donde es recluido unos días en la plaza de toros y durante un mes en el campo de concentración de Soneja (Castellón). Es autorizado a volver a su lugar de residencia, pero con la orden de tener que presentarse a las autoridades, que nunca cumple. Comienza a trabajar en la reorganización del Partido Comunista, al cual se había afiliado durante la contienda y de cuya militancia se va alejando años después. Es detenido en mayo o junio de 1939 y condenado a muerte en un juicio sumarísimo, junto a otros compañeros, por «adhesión a la rebelión». La condena a la pena capital se mantiene durante ocho meses y, finalmente, la sentencia fue conmutada por una pena de treinta años. Pasa por diversas cárceles: en la de Conde de Toreno permanece año y medio y en ella realiza el famoso retrato de Miguel Hernández, con quien intimó mucho. En esta misma prisión ayuda a un intento de fuga que le inspiró más tarde ciertos aspectos de La

Fundación. En la de Yserías apenas estuvo mes y medio; unos tres años en El Dueso; un año en la prisión de Santa Rita. En estas cárceles escribe «notas y especulaciones, sobre todo acerca de la pintura», pero no literarias; hace retratos a muchos compañeros y sigue en su empeño de aprender el oficio pictórico.

No lo empecé a pensar hasta mi último año de cautiverio, e incluso imaginé entonces, cuando un compañero de prisión me habló del colegio donde se había educado un hermano suyo ciego, algo del posible argumento de la primera obra que escribí más tarde. En libertad condicional desde 1946, me puse a escribirla y a enfrentarme de nuevo con la pintura al óleo. Me hice socio del Ateneo, trabajé en su biblioteca para sacar adelante algún mísero encarguillo editorial, asistí con asiduidad a la inolvidable tertulia sabatina del Café de Lisboa, asomé por alguna otra del Gijón, me engolfé en la literatura y en el teatro. En 1949 el poeta Garcíasol, amigo entrañable de toda la vida, me convenció de que me presentase al nuevamente convocado Premio Lope de Vega y lo obtuve. Se inició así una actividad dramática llena de dificultades y altibajos, mas no exenta de resonancia y éxitos. Pormenorizar todo ello desbordaría los límites de este escrito.

Se hace socio del Ateneo y publica algunos dibujos en revistas para conseguir ingresos, pero su afición pictórica empieza a decaer en pro de la escritura. Refleja a través de la narrativa los pensamientos de su último año de cárcel, si bien pronto abandona ese género por el teatro. El tema de la ceguera, que siempre le había interesado, se convierte en el centro argumental de **su primer drama, En la ardiente oscuridad**, redactado en una semana del mes de agosto de 1946. Entre 1947 y 1948 compuso **Historia de una escalera**, inicialmente llamada La escalera, que se modificó por coincidir con el título de una obra de Eusebio García Luengo. El estreno de la obra tuvo una excelente acogida de la crítica y un inesperado éxito de público, hasta el punto que llegó a suspenderse la acostumbrada puesta en escena de Don Juan Tenorio en noviembre. Su labor como dramaturgo se amplía, y publica y estrena de forma constante sus obras en varios teatros de Madrid, incluso, como es el caso de **Historia de una escalera**, es llevada al cine por Ignacio F. Iquino.

En la **década de los 50** se intensifica su labor dramática: *La tejedora de sueños*, La señal que se espera, Casi un cuento de hadas, Madrugada, Irene, o el tesoro, *Hoy es fiesta* y su **primer drama histórico, Un soñador para un pueblo**, son algunas de las obras que escribe y estrena en esta década. Se inicia una considerable y muy frecuente presencia en numerosos escenarios de todo el mundo. La Dirección General de Cinematografía y Teatro prohíbe el estreno de *Aventura en lo gris* en 1954. En 1959 se casa con la actriz Victoria Rodríguez, con la que tuvo dos hijos: Carlos, que nace al año siguiente, y un año más tarde nace Enrique, en 1961.

En los **años sesenta**, consigue estrenar algunos títulos, aunque sigue teniendo bastantes problemas con la censura que había en el país. Con el estreno de *Las Meninas*, el 9 de diciembre de 1960, con dirección de José Tamayo, obtiene el mayor éxito de público logrado hasta entonces. Estrenos destacables de esta década son: **El concierto de San Ovidio**, **El tragaluz**, así como las versiones que realiza de Hamlet, príncipe de Dinamarca, de Shakespeare y Madre Coraje y sus hijos, de Bertolt Brecht. **En estos años tiene lugar la polémica del posibilismo-imposibilismo que mantuvo con Alfonso Sastre en las páginas de Primer Acto.**

El diferente trato recibido de la censura franquista para con las obras de Buero frente a otros autores fue atribuido a una estrategia posibilista que no todos aceptaban. Al frente del rechazo a cualquier forma de pacto se puso Alfonso Sastre, quien mantuvo, en 1960, una agria polémica con Buero. Para éste, era mejor hablar, aunque fuera con sordina, que callarse o irse de España, como hicieron otros. De acuerdo con ello, pretendía, e hizo lo posible porque así fuera, que sus obras llegaran al público. Lo consiguió sin recibir excesivo daño de la censura, que sólo prohibió *La doble historia del doctor Valmy*.

Muchos sospecharon que tras el aparente trato de favor recibido por Buero se ocultaba un pacto con la dictadura o una claudicación. Nada menos cierto. Otra cosa es que el prestigio adquirido por el autor le hiciera menos vulnerable a la presión del poder que cualquier otro autor. Buena parte del teatro de oposición escrito en aquellos años abogaba por un cambio de sistema político. El objetivo, apenas disimulado, era provocar la caída del franquismo. Sin embargo, el teatro de Buero no planteaba esa cuestión. Como ciudadano deseaba, qué duda cabe, que tal cosa sucediera. Pero como dramaturgo, su temática era otra. Mariano de Paco, especialista en la obra bueriana, ha destacado su **preocupación por los problemas del hombre de nuestro tiempo, individual y socialmente considerado**. Buero no buscaba, en su teatro, el enfrentamiento con un sistema político, sino un diálogo abierto con la sociedad española. La dictadura podía tolerar esta suerte de discurso y hasta alentarla, sobre todo en sus años postreros, desde las instancias más reformistas del régimen. Lo que no consentía era el ataque frontal a las instituciones, ni las proclamas rupturistas.

La doble historia del doctor Valmy (escrita en 1964), que permaneció sin representarse en España hasta 1976, ya pasada la dictadura. Se ha afirmado que Buero, lo supiera él o no, fue durante mucho tiempo la coartada con la que el sistema represivo franquista se justificó a sí mismo y, en relación a su obra, que posee una significación histórica superior a su alcance meramente estético. Respecto a su labor creativa, algunos críticos han sido severos con la obra escrita tras la muerte de Franco. Por ser la más reciente y, en consecuencia, la más conocida por las nuevas generaciones de espectadores, no sería sorprendente que su producción anterior quedara eclipsada por esa valoración negativa. Sería grave que tal cosa

sucediera, porque cuatro o cinco de las obras que estrenó durante el franquismo son avales suficientes para ocupar un lugar privilegiado en la historia de nuestro teatro. No me refiero a *Historia de una escalera*, que sigue siendo la más citada, pero que está lejos de figurar entre las más representativas del autor. Su importancia, que no es pequeña, radica en que introdujo en los escenarios españoles una temática social que hasta entonces había estado ausente de ellos. *Las Meninas*, *El concierto de San Ovidio* y *El sueño de la razón* son jalones que le llevó a inspirarse en nuestra historia para reflexionar sobre su tiempo. También transitó por nuestro pasado inmediato, alumbrando dos obras esenciales: *El tragaluz* y *La Fundación*.

La llegada de la democracia no provocó cambios profundos en el teatro de Buero. Siguió ahondando en el análisis del comportamiento del hombre actual poniendo especial atención en mantener el equilibrio entre drama individual y trasfondo político. Frente a los que le acusan de falta de compromiso o de deliberada ambigüedad estamos los que, por su trayectoria intelectual y humana, le consideramos como una referencia obligada para explicar la realidad, a menudo desagradable, con más sombras que luces, de la vida de nuestro país durante el último medio siglo.

Historia de una escalera

«Por tu pluma y con tus ojos nos asomamos en *Historia de una escalera* a aquellos lúgubres rellanos en que se rompían los cántaros de leche de todas las ilusiones en la desilusionada posguerra. (...) Pero también aprendimos contigo que hay un envés de la tragedia que da serena esperanza a tanta verdad trágica. Que los jóvenes, si aprenden de los errores ajenos, pueden corregir la historia». Emilio de Miguel Martínez

Drama en tres actos escrito en 1947-1948 y estrenado el 14 de octubre de 1949 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de Cayetano Luca de Tena. De ella y en el momento de representación decía Buero: «*Historia de una escalera* es una obra en tres actos y treinta años. Treinta años vistos desde nuestro tiempo, y que no tienen por ello la fisonomía fácil y risueña del sainete, sino la áspera y angustiada de la tragedia. Frente a las graves crisis que el mundo vive, caben dos salidas individuales: refugiarse en las triviales diversiones que dispersan nuestra vida, o dar valerosamente cara a los problemas con toda la piedad y sinceridad que nos son posibles. Fue esta mirada que no teme el amargo escondido en las cosas, atributo de las más representativas obras de arte españolas. Por español que, humildemente, no tiene miedo a mirar así, preferí escribir una comedia de tendencia trágica a servir al público una divertida frivolidad más».

Se observa ya en sus iniciales manifestaciones públicas, hechas en una España cohibida por el temor y la censura, una decidida voluntad de contar la verdad de la vida de su país y de su tiempo. Para llevar a cabo su propósito no dudará en utilizar, como en su primera obra estrenada, los ambientes que eran habituales al teatro más popular de la época pero invirtiendo el signo humorístico al uso por otro en el que aflorase la denodada lucha por la vida de un pueblo sumido en la pobreza y la inacción. Tales planteamientos no implicaban desesperanza. La nueva tragedia inaugurada en España por Buero adopta la construcción abierta, tal como aparecía en algunos de los trágicos griegos; de esta forma, si el final en ocasiones supone la aniquilación de los personajes que han intervenido en la peripecia dramática, queda abierto al receptor quien, a la vista de lo representado, puede activar su conciencia para modificar el destino histórico o individual. No obstante su deseo de impulsar las conciencias del público de su tiempo, «el sentido aleccionador o moral va implícito en la comedia; no se expresa de una manera concreta, porque la fuerza del teatro está en las pasiones y en la vida más que en las ideas o soluciones absolutas; en sugerir y conmover más que en afirmar».

La obra trata de una serie de seres que viven en el último piso de una casa de vecinos. Esta comunidad está aparentemente situada en un mismo nivel social. Sin embargo, conforme el diálogo se desarrolla, empiezan a advertirse detalles que parecen indicar que las cuatro familias que conviven allí de la pobreza común destacan muy pronto D. Manuel y Elvira, cuya desahogada situación queda indicada en el cuadro inicial por varias circunstancias: su recibo de la luz es más elevado que ningún otro (ellos son dos, pero gastan casi tres veces más que la familia de Generosa, de cuatro personas), lo pagan sin problemas, rutinariamente, y pueden abonar también el recibo de Doña Asunción; una acotación destaca sus trajes como denotadores de mayor riqueza, y no se olvide que las acotaciones son simplemente indicadores que deben ser convertidos en signos visuales o acústicos para el espectador. Hacia el final del acto primero se aludirá brevemente al origen de la posición de D. Manuel: era un oficinista y montó una agencia para «sacar permisos, certificados...», a base de sus «relaciones» y de «tanta triquiñuela», como dice Paca con su habitual desgarro. Está claro, pues, que D. Manuel pertenece a la clase que llamamos pequeña burguesía, porque no es propietaria de los medios de producción, ni participa directamente en ésta. El pago de la luz permite descubrir la evidente desproporción que hay entre lo que gastan por persona D. Manuel y Fernando frente a las otras dos familias.

El emparejamiento de estos dos personajes se vuelve a dar en los tratamientos. Así, sólo don Manuel y doña Asunción reciben este trato de respeto, no ya por parte del autor, sino de todos los vecinos, mientras que siempre se emplea «señora Generosa» o «señor Gregorio» al dirigirse o referirse a éstos. Igualmente, mientras Elvira tutea a su padre, le llama «papá» e incluso usa un mimoso «papaíto», y Fernando tutea a su madre, en cambio los tres hijos de Paca y Carmina utilizan «usted», «padre» y

«madre», más respetuosos o distanciadores. Qué quiere decir esto? Desde la época en que transcurre el primer acto de *Historia de una escalera*, hacia 1917-1919,

Además, la elección de 1917-1919 para el primer acto no parece casual. En torno al primero de esos años se da en la sociedad española el «momento en el que el cambio cualitativo deja de ser incipiente para convertirse en rasgo global determinante de la totalidad social». Este mismo historiador sitúa entonces el desarrollo de la moderna lucha de clases, por «la conciencia obrera y de clase de las masas obreras». Vicens Vives, que fecha en 1917 la explosión de la crisis española contemporánea, sitúa ahí «la pleamar de la agitación obrerista». Al aumento del precio de la vida, los trabajadores responden afiliándose en masa a los sindicatos que acogen decididamente sus reivindicaciones. Este es el momento desbordante de la C.N.T., que planteó la lucha en el terreno de la absoluta solidaridad entre los obreros». ha existido una ininterrumpida corriente a favor del tuteo, que se origina en el siglo pasado y gana terreno poco a poco en el tiempo y en el espacio social, a través de un recorrido de arriba abajo por la pirámide clasista. La última gramática académica habla muy claro del tema: «Se ha atenuado bastante la costumbre antigua de que el niño y el adolescente y hasta el hombre maduro hablen a sus padres y abuelos de usted, costumbre que hoy subsiste de manera parcial, aunque probablemente sólo en el campo y en sectores del mundo obrero en la ciudad». La diferencia en el trato que mantienen los personajes de *Historia de una escalera* se convierte en signo de una división social pues la pequeña burguesía permite ya el tuteo en familia, a imitación de las costumbres de la burguesía que, a su vez, había seguido en su día las de la aristocracia. En cambio, el mundo obrero aún no ha comenzado a hacerlo. Ahora bien, esto supone la inclusión en la pequeña burguesía no sólo de D. Manuel, sino también de Fernando. El carácter de trabajador asalariado que le caracteriza no debe inducir al error de suponerle un proletario. Ocupa el escalón más bajo de la pequeña burguesía con todos los elementos característicos de la ideología pequeño-burguesa: el individualismo, la insolidaridad, el mito de la promoción social, la despreocupación o el temor larvado por los cambios revolucionarios. Cuando en el acto segundo el joven aparece casado con la hija de D. Manuel, no hay motivo para ninguna sorpresa; su carácter abúlico le ha llevado al camino aparentemente más corto para promocionarse y, echando al olvido sus promesas a Carmina, se casa con la hija y heredera de quien ha logrado lo que él quería, «subir», lo que no deja de serle luego reprochado por ella

Urbano, en cambio, es miembro de la clase obrera sin ninguna duda. Es un sindicalista que trata infructuosamente de convencer a su convecino. Por todo ello, el enfrentamiento entre los dos jóvenes es algo más que una mera disputa de la edad o la riña por conquistar a una misma chica. Por el contrario, y sin negar estos aspectos, también presentes, existe ahí un enfrentamiento clasista entre proletariado y pequeña burguesía; sólo a esta luz pueden entenderse las ilusiones de Urbano, consciente de la inutilidad del esfuerzo individual por sí mismo y partidario por eso de la lucha colectiva. Urbano, de algún modo, parece pensar en la desaparición de esa estructuración social o, lo que es lo mismo, intuye una sociedad sin clases. Así puede entenderse esta frase suya: «Si yo llego, llegaremos todos».

Este enfrentamiento clasista se encuentra siempre latente y explota en el momento oportuno. Conviene precisar que nada hay en Urbano de identificación con cualquier tipo de «héroe positivo». Desde sus comienzos Buero está muy lejos del maniqueísmo y, si del conjunto de su teatro cabe deducir una condena global de toda explotación del hombre por el hombre, no construye nunca universos dramáticos divididos en buenos y malos, en unos que tienen la razón y otros que carecen de ella. Urbano es un ser humano más bien mediocre, con varios aspectos negativos: vanas amenazas contra Pepe, falta de confianza... En el acto segundo conseguirá que Carmina acepte ser su esposa, pero elige para declararse el momento más inoportuno, cuando ella acaba de enterrar a su padre, y él no parece querer pensar que su aceptación puede ser para la joven sólo el único modo de evitar la miseria en el futuro. En ese preciso momento, también él piensa en subir, si bien es notable que no se le ocurra soñar con abandonar su clase.

En el acto tercero la situación de los dos muchachos, ahora ya maduros, se ha igualado mucho. Han pasado ya a «nuestra época», su penuria económica es muy parecida; pronto se sabrá que Fernando ni siquiera el día del cumpleaños de su hijo puede comprar unos pasteles; pero en esto cabe observar la paulatina proletarización de las capas medias, o, visto de otro modo, la igualación de salarios entre clases productivas y no productivas. La obra sugiere la existencia de una responsabilidad social, la de una estructura económica injusta y una división en clases que impide la plena realización humana. Pasan los años y todos siguen aprisionados por un sistema, tan omnipresente como imperceptible en la vida diaria. Doménech advirtió que entre el segundo y el tercer acto, de acuerdo con la cronología interna, ha tenido lugar la guerra civil. Urbano ha sido derrotado, pero la superioridad de sus ideales parece clara: él quería una sociedad mejor para todos, no sólo para sí. El fracaso de Urbano tiene otra faceta, la sentimental, debida a su insinceridad en el matrimonio, pues no ha atendido a la entidad real de los sentimientos de Carmina.

Aunque nada concreto se dice de la actitud definitiva de Fernando en el tiempo implícito entre los dos últimos actos, su egoísmo individualista es el que triunfará en la sociedad que se trasluce fugazmente al principio del último acto, en que aparecen dos nuevos inquilinos, oficinistas anónimos y bien trajeados, que se han trasladado a la casa. Estos nuevos vecinos muestran una total insolidaridad; el futuro de los

hijos en esta sociedad no se promete muy halagüeño. Fernandito repite las mismas cosas que había dicho su padre y corre el riesgo de reincidir en sus errores...

Por todo lo visto, la omnipresente escalera que conforma el único marco visual del escenario durante todo el drama puede ser, en su persistente evidencia a lo largo de los años de la historia, el símbolo de la perduración de una situación social que aprisiona a todos aquellos seres y les impide liberarse. Pero la idéntica desventura final de los dos protagonistas masculinos, por muy penosa que sea para ambos, no debe ocultar la diferente entidad de sus proyectos y de la causa de sus fracasos. Si Urbano hubiera llegado, todos lo habrían hecho con él y su frustración es, por ello, una frustración colectiva. Fernando, al fallar en sus propósitos solitarios, hace que no llegue nadie, pues su falta de apoyo coadyuvó también a la derrota de su amigo de juventud. De ahí la implícita condena de su individualismo pequeño-burgués y, por elevación, la de un sistema que fomenta la idea del medro personal y la salvación egoísta e insolidaria de cada uno por sí. Y, de rechazo, surge también aquí por primera vez la idea bueriana de la **responsabilidad de cada hombre**: la defección de Fernando es un elemento más en la derrota de los planes de Urbano. ¿Qué hubiera pasado si su postura -la de su clase- hubiese sido otra? Esta es, con palabras de El tragaluz, «la importancia infinita del caso singular». Sobre esta dialéctica entre individuo y colectividad ha escrito Buero Vallejo todo su teatro.

Volviendo a considerar hoy esta obra y comparándola con sus dramas posteriores, nos impresiona más que nunca **la integración total de elementos escénicos y perspectivas histórico culturales que representa**. La escalera, ahora podemos reconocer, es como un denominador común que une las diferentes historias humanas. En el desarrollo temporal del drama, **la escalera resulta ser una verdadera realidad física** - compañera y obstáculo- para los inquilinos. A la larga la escalera se humaniza, se hace un aspecto entrañable de la vida cotidiana de estas gentes. Esto se ve en el tercer acto cuando la escalera, a pesar de los pequeños intentos de modernización, también tiene historia. Paca, ya vieja, acaricia la barandilla y monologa cariñosamente con la escalera al subir, una expresión de afecto que queda contrastada unas escenas después con el maltrato que la escalera recibe de su nieta. **La abuela entonces aconseja a ésta que respete las cosas viejas**. La escalera, como las vidas que la rodean, es un aspecto integral de esa experiencia humana que, en el fondo, no cambia. Por consiguiente, la escalera no sólo motiva, sino que comparte, simbólicamente, la historia vital del drama.

Historia de una escalera tiene la forma de un mito de Sísifo o de un eterno retorno, con visos de un callejón sin salida, o, al menos, sin la salida que deseábamos. No estamos ante ningún castigo ni ante nada que recuerde haber burlado a la muerte como hiciera Sísifo. **Aquí el repetirse supone tan sólo intentar de nuevo una tarea en la que se había fracasado**. Esa tarea no es tampoco empujar ninguna piedra hacia la cima de una montaña, ni cualquier otra cosa que recuerde un esfuerzo similar frente a las resistencias cósmicas. En esta ocasión se trata de cumplir determinados ideales humanos: en concreto, salir del estado de penuria tanto en la dimensión económica como social y moral en la que viven aquellos personajes y, por otra parte, elevarse en dignidad conquistando y desarrollando un amor auténtico. La tentativa española, por tanto, eso a lo que Buero nos enfrenta, consiste en **un intento de salir del nihilismo**, no por encontrar un sentido al mundo, no porque en el afuera se descubra un fundamento capaz de regir cuanto acontece, sino **proponiéndose ideales íntimos, de tal manera que el único sentido alcanzable sea el sentido que el hombre pueda darse a sí mismo**. Buero añade a la obra una especie de epílogo, que entonces, en 1949, podía sonar como un aldabonazo en las conciencias, como una alarma, y que hoy, pasado más de medio siglo, cobra el aire de una voz profética, entre dramática, trágica y apocalíptica: a aquellos nobles intentos de dignificar la condición humana les ha seguido una sociedad preocupada sobre todo por el bienestar. La inquietud se ha resuelto en un vulgar conformismo. En esta historia convergen diferentes «historias»: 1) la de la guerra civil cuyos efectos se sobreentienden, aunque no se enuncien abiertamente, 2) la generacional que se repite a través de los años, 3) la individual que se encara con la inevitabilidad existencial, y 4) la de la escalera misma, permanencia amenazante. Nosotros hemos de comenzar con la penúltima, o sea, la vital, pues es ésta, a pesar de la sempiterna presencia de la escalera, la que consideramos fundamental.

Las palabras en la arena

Estrenada el 19 de diciembre de 1949.

Las palabras en la arena glosa el episodio evangélico de la mujer adúltera (San Juan, 8:9-11). En el «acto único» de la brevísima tragedia de Buero hay una muy hábil refracción del episodio evangélico. Noemí, una joven hebrea casada, y La Fenicia, su sierva, contemplan de lejos, y comentan desde la puerta de su casa, la escena de Cristo salvando a una mujer adúltera de la ira punitiva de sus acusadores.

Enlazado a este comentario, se descubre el concierto de la señora y la criada para que ésta -la criada- lleve a un centurión romano el mensaje de la señora invitándolo a pasar con ella cinco días de ausencia del marido, que va a partir de viaje. Vuelven del escenario de la impedida lapidación los varones que estaban dispuestos a apedrear a la adúltera. Y, según vuelven, cada cual pregunta al otro qué fue lo que con un palo escribió en el polvo el Galileo en respuesta a cada uno. Por la suposición de este coloquio de retorno, saben el escriba, el fariseo, el saduceo y otros lo que dijo de ellos el Rabí, menos lo que le dijo en la arena a Asaf, el marido de Noemí. Cuando Asaf vuelve a su casa para gozar a Noemí, horas antes

de emprender su viaje, la sierva regresa de su servicio con una bolsa repleta de monedas. Asaf descubre el enredo y da muerte a su esposa. Preguntado por sus amigos qué fue lo que para él escribió Cristo en el suelo (¿cruel, turbulento, celoso?) responde Asaf, «con la voz preñada de la más tremenda fatalidad, que es lo que uno mismo se crea»: «¡A ... se ... sino!». Y reza la acotación final: «La sierva se arrodilla también, gimiendo. Los demás se incorporan con ojos espantados, y el Destino pone su temblor en el grupo antiguo que rodea al hombre vencido».

Pero Antonio Buero Vallejo no centra la tragedia en el sino de la adúltera, como Valle-Inclán había hecho. Aunque comparte con él, en forma indirecta o más leve, la simpatía hacia la mujer (comprensión generosa, de la que no hay que excluir tampoco a Nuestro Señor Jesucristo), **dedica mayor atención a los fanáticos agresores de la infiel, cada uno marcado por el oráculo escrito** de mano de Jesús en materia tan volátil como la arena; y destaca, sobre todos, el oráculo del asesino, **cuya fatalidad se define como «lo que uno mismo se crea»**. Ésta es la primaria, determinante y última causa de lo trágico en cualquier obra de nuestro autor: lo que el agonista sufre por ser como es, frente a lo que el antagonista (sea otro, sea él mismo, sean muchos, sean todos, sea la condición humana, sea el mundo, sea la vida) significa y representa.

En la ardiente oscuridad

Se estrenó el 1 de diciembre de 1950.

El mensaje que nos trae Ignacio, el protagonista de *En la ardiente oscuridad*, supone un drástico reinicio del problema del sentido del mundo –no tiene más sentido que aquel que el hombre le otorga-, y el valor de la verdad que no puede ser tampoco un principio radical.

El ser ciegos al que alude Ignacio cuando dice: somos ciegos, como mensaje válido para la humanidad entera, alcanza, en su conjunto, a todos los valores a los que se refería la filosofía tradicional en su dimensión metafísica. No se conforma, sin embargo, Buero; no se conforma la cultura española, con la conciencia de que la metafísica se hunda, con el pensamiento de que la metafísica deba desaparecer de la escena filosófica por carecer de sentido ese mundo en el que se apoyaba. El mundo no tiene sentido y, por eso, no tiene verdad alguna que lo haga intelectualmente visible. **Somos intelectualmente ciegos; pero, al descubrir que lo somos, se nos produce una extraña rebeldía contra nuestra ceguera. Queremos ver, no el mundo sin sentido, sino ese sentido que el mundo no tiene.** Queremos ver la luz que ilumina en la noche, queremos ver las estrellas. Ignacio es el símbolo que universaliza la rebeldía española ante el nihilismo.

Si lo viéramos en un imaginario paralelo con el doble mundo platónico: el mundo verdadero y el mundo aparente, **lo verdadero en nuestro caso no serían las ideas**, ese cosmos que se encuentra en el más allá, **sino ese otro mundo que solemos llamar interior por su dependencia de las funciones psíquicas**; el otro mundo, el real, no es falso sino, como venimos diciendo, carente de sentido, de manera que ha de ser el mundo interior el que lo haga inteligible, el que se proyecte sobre él para concebirlo dotado de ese sentido que le falta.

Carlos deja de ser antagonista al faltar Ignacio. Todo vuelve a la normalidad en aquel centro educativo para ciegos; pero con su cadáver en la escena todos los problemas pasan a plantearse en un nivel distinto, como si se estuviese abriendo una nueva etapa en la que los conflictos humanos cambiasen de signo. La muerte misma es inexperimentable, podríamos decir, quizá, inexistente; pero el cadáver es su testimonio. De ahí que **con el cadáver de Ignacio en la escena la muerte aparece como el personaje decisivo de la obra**. Su figura comprende que sólo con los otros cobra sentido la ética. Ésa es la manera como Carlos incorpora a Ignacio a su figura.

Hoy es fiesta

Estrenada el 20 de septiembre de 1956 en el Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Claudio de la Torre.

No una escalera, como en su primer estreno, sino una terraza, reivindicada por los sufridos inquilinos de un marginal inmueble madrileño, constituye el decorado doméstico de *Hoy es fiesta*. **Y en esa terraza de entonces como, antes, en aquella escalera, asistimos al sucederse infecundo de parecidos sueños y repetidas penurias**: la portera gruñona, la echadora de cartas, la dama vergonzantemente pobre que vende números de lotería caducados, los jóvenes a raíz de sus primeros conflictos de amor, las gentes atentas al sorteo que pueda poner fin a su situación de pobreza, una mujer sorda y condolidada, cuyo marido, obrero ocasional, único portavoz de la sensatez y la justicia, se aflige bajo el peso de una culpa inconfesada, elevando hacia el mañana aspiraciones tan limpias como difíciles: tales son los personajes que, por un día de fiesta, habitan esa angosta altura de la azotea. En ninguna obra de Buero anterior a ésta se había exhibido tanto **el valor «esperanza»**, que seguiría cobrando firme relieve en la teoría y en la práctica de la tragedia según él.

El concierto de San Ovidio

Escrita en 1962 y estrenada el 16 de noviembre de en el Teatro Goya de Madrid, con dirección de José Osuna.

Un pícaro empresario de espectáculos pretende dar un golpe de efecto con una orquesta formada por ciegos. Para ello, engaña a un grupo de invidentes de un hospicio y les ofrece un contrato con buena apariencia. Sin embargo, los ciegos son utilizados vilmente para hacer reír. En los ensayos de la orquesta David va descubriendo lo que hay detrás del original proyecto de Valindin: no es ningún intento de

dignificar al ciego como podría parecer, sino todo lo contrario: les coloca orejas de burro, capirotos de sabios, partituras del revés alumbradas por velas y la figura de un pavo real, presidiendo la tribuna desde la que van a tocar, lo que le pone en alerta de que van a formar un espectáculo cómico en el que ellos mismos van a resultar escarnecidos como pretenciosos inútiles que creen ser mejores músicos que nadie. Al descubrirlo, David amenaza con dejar el espectáculo, pero no es secundado por sus compañeros, a quienes no les importa mucho hacer de payaso con tal de que les den bien de comer. Después de muchas discusiones y pese al éxito de la representación, este ciego acaba asesinando al pícaro.

¿Valindin, el personaje tiránico de El concierto de San Ovidio, pierde valor después de la muerte del general Franco? El sentido de esa figura no debe reducirse a circunstancias coyunturales, pues posee en sí, como toda obra de arte tiene, un valor universal. Aquellos ciegos sometidos a la tiranía de un poderoso son aplicables como símbolo a todos los problemas humanos en los que el poder fuese ejercido en beneficio de intereses personales. El concierto de San Ovidio es un alegato contra el poder.

Valindin ejerce el dominio que las instituciones le otorgan, es un tirano encuadrado en la dimensión simbolizada por la política. Toda ideología es tiránica, todo intento de convertir al hombre en integrante de una masa informe es tiranía y quizá la más nefasta.

Los ciegos de El concierto de San Ovidio, por su parte, no representan la necesidad de ver, sino el esfuerzo y el precio de la libertad. Son débiles, oprimidos, condenados a una esclavitud quizá física, quizá social, pero, sobre todo, esclavitud de la inteligencia, destinados a pensar lo que los dirigentes les imponen.

En la obra dramática la propuesta de la educabilidad cobra el sentido de una educabilidad nueva, universal, que permita ver a cuantos se encuentran condenados a la ceguera tanto intelectual como ética, y cuya consecuencia es la de un mundo humanizado: el hombre que se autocrea pleno de nobles ideales. El tragaluz

Escrito en 1966 y estrenado el 7 de octubre de 1967 en el Teatro Bellas Artes de Madrid, con dirección de José Osuna.

Es en *El tragaluz* donde el perspectivismo histórico bueriano goza de un más cumplido desarrollo. El drama escenifica una compleja «historia que sucedió en Madrid, capital que fue de una antigua nación llamada España». Temporalmente debemos distinguir en ella tres acciones, que recíprocamente se condicionan. Dos investigadores de un siglo futuro intentan un interesante «experimento»: revivir una historia «oscura y singular», acaecida justamente en el tiempo de los espectadores. Pero esa historia se encuentra a su vez determinada por otra, ocurrida unos veinticinco años antes, al concluir la guerra civil española, que tuvo casi los mismos personajes. **Los sucesos que en El tragaluz tienen lugar deben, pues, entenderse como recuperados desde el futuro (Investigadores), juzgados en el presente (Espectadores) y originados en un cercano pasado.**

Si en las obras históricas el pasado servía como esclarecedor del presente, ahora los sucesos actuales son alumbrados desde el futuro. **Los Investigadores**, cuya presencia fue tan debatida pero que **son del todo indispensables** para el adecuado desarrollo de este drama, posibilitan esa especie de perspectivismo histórico de intención crítica.

Los seres venidos desde el futuro ejercen una concluyente influencia sobre el espectador, ya que éste se convierte, hecho partícipe directo de la acción, en contemporáneo de los sucesos narrados y, por tanto, juzgado con ellos, y en un ser que los juzga desde la distancia del futuro, con una visión histórica sobre sí mismo. Está, pues, **«dentro y fuera del conflicto»**.

El olvido puede abrir un espacio para la vida, pero los hechos y su influencia no quedarán cancelados mientras no sean objeto de recuperación por la conciencia, movida por un impulso ético.

En la obra se encuentra un doble proceso de recuperación de la memoria en busca de los orígenes de un mal que, en apariencia individual, resulta social. Deben investigar los personajes hacia su propio pasado, en busca del momento que determinó la situación familiar y la enajenación del padre. Esta es la tarea necesaria que no se quiere afrontar, y que se centra no tanto en el hecho, sino en cómo se cuenta tal hecho originario, que coincide con el final de la guerra y se arrastra hasta el momento presente de la historia familiar.

Por otra parte, en la representación del drama, los espectadores asisten a un espectáculo que es la concreción, en forma de imágenes proyectadas, del supuesto pasado, es decir, y aunque de forma fragmentaria y discontinua, en escenas sueltas, es posible reconstruir la historia sucesiva en términos con los que confrontar el presente del público mismo, recuperando como una memoria desconocida (en la ficción) lo que es, sin embargo, el presente real del público. He aquí el doble proceso: confrontación de los personajes con su verdadero pasado y del espectador con su presente como pasado ficticio.

¿Qué ocurrió cuando Vicente subió al tren, dejando a la familia, y no bajó?

Buero busca en esa obra los orígenes en un pasado reciente y todavía vivo (se acababan de celebrar los «25 años de paz»), **que responde a la pregunta de dónde venimos históricamente**, como sociedad que surge de una guerra. El debate entre Mario y Vicente se entiende como el debate entre memoria y olvido. Y las ráfagas de voces que relacionan el presente de ambos con su pasado infantil es otro modo de activación de ese archipiélago de los recuerdos. El olvido impone la prosperidad del presente económico, que encuentra en sí mismo su justificación y es el fundamento necesario de Vicente, mientras que sigue

actuando como un mal que esconde su causa, como enfermedad en la alienación del Padre, y se convierte en otro mecanismo negador del recuerdo.

La Fundación

Estrenada el 15 de enero de 1974 en el Teatro Fígaro de Madrid, con dirección de José Osuna.

Realismo y experimentalismo:

Durante la Transición, una serie de autores dramáticos anteriores van a seguir teniendo verdadera importancia en el teatro del momento:

- **Buero Vallejo** -además de recuperar algún texto prohibido por la censura- sigue con su labor creadora con "La Fundación" (1974), " **La detonación**" (1977), "Jueces en la noche" (1979) y "Caimán" (1981), y otras de periodos posteriores. Siempre acompañado por un público fiel y el reconocimiento de los autores de las generaciones posteriores, sin embargo, Buero entró desde Jueces en la noche en una fase de decadencia teatral ligada al abandono de las claves simbólicas de sus piezas y al agotamiento temático.
- **Antonio Gala** da fin prácticamente durante la Transición a su carrera de dramaturgo, tras el éxito de "Anillos para una Dama" (1973) vendrá un progresivo alejamiento de su público con "Las cítaras colgadas de los árboles" (1974); "¿Por qué corres Ulises?" (1975); "**Petra Regalada**" (1980); "La vieja señorita del Paraíso" (1981); y, ya en el periodo siguiente, "Carmen Carmen" (1988).
- **Francisco Nieva** vive en esta etapa un momento de esplendor, que luego remitiría por diversas circunstancias. Junto a estrenos de obras escritas mucho tiempo antes ("El combate de Ópalos" y "Tasia", 1976; "**La carroza de plomo candente**", 1976; "La señora Tártara", 1980; "Coronada y el toro", 1982), escribe nuevas obras originales y varias dramaturgias de textos clásicos. Entre las primeras, en el periodo sólo llegó a estrenarse "Delirio del amor hostil" en 1978; y las dramaturgias estrenada, algunas bajo la dirección escénica del propio Nieva, fueron: "Sombra y quimera de Larra" (1976), "Casandra", de Pérez Galdós (1976), "La paz", de Aristófanos (1977), "Los baños de Argel", de Cervantes (1979), " Don Álvaro o la fuerza del sino", del Duque de Rivas (1983).

El teatro español durante la Transición

Suele entenderse la Transición como un periodo que va desde la muerte de Franco, en 1975, hasta el triunfo del PSOE en las elecciones generales de 1982, un triunfo que llevaba al poder a una fuerza política derrotada en la guerra civil y que, como muchas otras, durante el franquismo sólo pudo actuar en clandestinidad. Aunque la Constitución de 1978 quiso clausurar el modelo de una España dividida en vencedores y vencidos vigente durante la dictadura, la llegada del PSOE era la plasmación real de ese propósito constitucional y, por tanto, acababa la Transición y comenzaba la normalidad democrática.

Poco después de 1975 hay que apuntar varios hechos relevantes desde el punto de vista teatral:

- 1) La aparición de los Teatros Estables, en los que culmina el largo y difícil proceso de **profesionalización de los mejores grupos del Teatro Independiente**.
- 2) **La creación del Centro Dramático Nacional** (CDN) por la Dirección General de Teatro y Espectáculo en 1977. El CDN comienza la labor de dar a conocer el teatro que el franquismo no permitió -las llamadas operación rescate y restitución- y atiende también a uno de los sectores más abandonados del teatro español, el teatro del Siglo de Oro, sin olvidar incorporar al repertorio muestras de teatro extranjero. En el horizonte de CDN, que comienza bajo la tutela de Adolfo Marsillach (aunque dimitió al año siguiente), está el poner las bases de un proceso de descentralización del teatro público.
- 3) **Desaparición definitiva de la censura teatral** que no sólo se ejercía sobre los textos teatrales, acotando el proceso creativo de los autores de teatro, sino que también era especialmente intensa en la realización misma de los espectáculos.

Durante años se pensó que la censura franquista estaba arrinconando en los cajones las mejores obras teatrales, que dejaba inermes a los realizadores con su estrecha legislación y puritanismo, que, en último término, tenía sofocada a una cultura que necesitaba libertad para crecer y dar frutos.

Sin embargo, aquellas previsiones no se cumplieron:

- "Basta ya de recriminaciones lamentosas al franquismo ante la desilusión de que tras la caída de una dictadura **hubiera sido lógico esperar una "eclosión" cultural**, valga el galicismo. Cuando, en efecto, **no ha sido así**". (Francisco Nieva, "Desvalorización cultural", "El País", 2-X-1977).
- "Yo tenía la idea de que en el minuto en que aquello terminara [la dictadura de Franco] iba a haber una explosión de creatividad. Eso era infantil, completamente infantil. Ahora es fácil ver con qué dificultad se salva un texto de la etapa anterior, con qué dificultad alguien de la etapa anterior crece un poco ahora y cómo no salen en manada los nuevos autores, ni los nuevos actores y directores". (Nuria Espert, "El País", 4-II-1979).

La situación sociocultural de la Transición generó el nacimiento de varias líneas de acción teatral más o menos efímeras:

- 1) El destape: La libertad en la difusión de temas sexuales trajo, por su novedad, una moda de **pseudoproductos teatrales que atraían al público por su escabrosidad**.
- 2) El teatro recobrado: Lo que denominó Ruiz Ramón "operación rescate". (vid. "La problemática condición del teatral actual en España", "El País", 25-III-1979). Se trataba, por un lado, de lanzar un **punteo con la herencia teatral anterior al franquismo, especialmente con Valle Inclán y Lorca**, y, por otro, de **dar vida escénica al teatro que la censura o el exilio habían impedido**. Unas recuperaciones que no satisfacían del todo a los que alentaban posturas más rupturistas.

a) Así de Valle Inclán pudieron verse en temporadas sucesivas "Los cuernos de don Friolera", "Divinas palabras" (Víctor García), "Luces de bohemia" (1984), "Voces de gesta", "Las comedias bárbaras"...; y de Lorca, "La casa de Bernarda Alba" (Facio), "Así que pasen cinco años", "El público" (1987), "Comedia sin título" etc.

b) Dos fueron los principales exiliados estrenados con gran aparato de medios y publicidad: **Rafael Alberti y Fernando Arrabal**. Dos recuperaciones de signo muy diferente. Con Alberti regresaba la Generación del 27, con Arrabal un teatro de vanguardia que sólo era posible que germinara en el exilio. De Alberti subieron a escena "El adefesio", "Noche de guerra en el museo del Prado"...; y de Arrabal -rodeado de una polémica y de una supuesta confabulación contra él- llegaron a verse "El arquitecto", **"El cementerio de automóviles"**, "Oye patria mi aflicción"...

c) **Los restos del teatro político**: Varios autores de la generación anterior, tanto del realismo social (Buero -"La doble historia del doctor Valmy"-, Lauro Olmo -"La condecoración"-, Rodríguez Méndez -"Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga"-, Martín Recuerda -"Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca"...-, Muñiz -"Príncipe don Carlos"...), como del grupo experimental (Nieva, Martínez Mediero, Riaza, Matilla) estrenaron textos prohibidos durante el franquismo y, aunque lo hicieron en buenas condiciones escénica, **no lograron el reconocimiento del espectador, salvo Nieva y alguna otra excepción puntual**.

La vida se sometería a partir de entonces a las reglas automáticas de un creciente bienestar. Como ha denunciado Nieva, todo apunta hacia una gran hipocresía. Mientras la censura se encargaba de detener este tipo de teatro, todo el mundo lo apoyaba, cuando se quedó al albur de empresarios y público, ya no servía. Para muchos empresarios la censura fue un paraguas. El público que durante el franquismo disfrutaba con este tipo de teatro realizaba más un acto político que un acto teatral. Abierto un cauce político se desentendió del teatro, o al menos de un teatro que se empeñaba en recordarle un panorama que quería ser olvidado. Esto justifica el abandono de los autores críticos al franquismo y la muerte del teatro independiente.

Grupo del 80

Con la llegada del **PSOE** al gobierno y en consonancia con su visión del teatro como "servicio público", **afianza el intervencionismo estatal en temas teatrales**, un intervencionismo no siempre bien valorado: "Vivimos bajo un Estado Leviatán, que nos permite teóricamente las libertades (porque sin su ayuda no se puede hacer nada), pero que **tiene una contrapartida peligrosa: la de condicionar todo lo que hagamos**". (Sastre, "CP", 38, p. 23).

"**El sistema de subvenciones es**, evidentemente, un mecanismo de poder. Es **más sutil que la censura**, que corresponde a un proceso traumático, pero está claro que forma parte del mismo sistema. [...] El PSOE hoy es un obstáculo para el desarrollo renovador y exigente de nuestro arte. Yo les apoyé cuando creí que podían propiciarlo. Pero no hay desarrollo posible porque han aniquilado el teatro de creación, de base. Han suprimido las vías de acceso". (Fermín Cabal, "Boletín ACEE", 7, I-1992).

Parte del esfuerzo se dirige hacia la descentralización teatral en apoyo de las nuevas instituciones autonómicas: se restauran buena parte de los antiguos teatros por toda la geografía nacional, con la idea de **crear un circuito teatral que desnuclearice Madrid y Barcelona**. A lo largo de los años van surgiendo los Centros Dramáticos Nacionales (Cataluña, Galicia, Valencia, Extremadura, Andalucía). En esta misma vía, se integran los numerosos festivales internacionales que surgen por toda España: Almagro, Mérida, Granada, Madrid, Barcelona, Cádiz... En 1988 se llegaron a celebrar en España 165 festivales, según comenta César Oliva ("Gestos", XI-1992, nº 12).

Sin embargo, al menos inicialmente, no existía una correlación entre el aumento de presupuesto público dedicado al teatro y el número de sus espectadores. **Desde 1975 las cifras globales de asistencia al teatro estaban bajando alarmentemente**.

Otros hechos de significado escénico del periodo serán:

- 1983: Jesús Cracio, que había sido actor de los grupos de teatro independiente La Máscara, Los Goliardos, El Espolón del Gallo y El Gayo Vallecano, da inicio, dentro del Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura, a un **programa de talleres, seminarios, muestras y encuentros en promoción del teatro escrito por autores jóvenes**. El Premio de Textos Teatrales "Marqués de Bradomín" se instituyó también para este fin.
- 1984: Se crea el **Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas** con sede en la Sala Olimpia de Madrid, con el fin dar cabida y empuje a un teatro de riesgo alentado por un público minoritario. Se encarga de su desarrollo a Guillermo Heras, antiguo director del grupo Tábano. El CNTE cerró sus puertas en 1993.
- 1986: Nace **Compañía Nacional de Teatro Clásico**, que al estilo de sus homólogas francesas o inglesas, **pretende dar solidez al repertorio clásico español**, afianzando unas maneras escénicas cada vez más eficaces en su relación con el público contemporáneo. Se nombra director de la CNTC a Adolfo Marsillach que la dirige desde enero de 1986 a julio de 1989, y de enero de 1992 y enero de 1997.
- Nace el movimiento alternativo, que, de algún modo, restituye cierta parte del espíritu del teatro independiente, pero que responde a las fórmulas off-off ensayadas en Estados Unidos e Inglaterra. En las grandes ciudades (Madrid -"Cuarta Pared" 1986; "Ensayo 100" 1988...-, Barcelona -"Beckett" 1989-, Aranjuez- "La Nave" 1989-, Palma de Mallorca -"Teatre Sans" 1990-, Sevilla -"La Imperdible" 1990-,

Zaragoza -"Teatro Arbolé" 1990, etc.) surgen un buen número de salas pequeñas que sobreviven sobre todo por su actividad como escuelas teatrales, y que en la década siguiente consiguieran agruparse en una asociación de salas alternativas y tener una salida pública a través de los festivales Alternativos, subvencionados por las diversas comunidades. Con el tiempo, estas salas serán la única posibilidad de que muchos de los autores vivos de teatro estrenen sus obras.

Literatura dramática

Son escritores de esta generación de los ochenta: Paloma Pedrero (1957), Ignacio del Moral (1957), Ernesto Caballero (1957), Alfonso Zurro (1953), Miguel Murillo (1953)...

Buena parte del caudal dramático de este periodo -escrito por autores nacidos entre 1950-1960, está "vinculado con una serie de autores de la generación anterior como Alonso de Santos o Fermín Cabal, que reconocen en estos dos autores el ser los primeros que reorientan al dramaturgo hacia la realidad de su público.

Aunque en parte continúan las corrientes de realismo crítico del grupo anterior, cada autor llevó esas líneas hacia su territorio personal: Pedrero hacia un ahondamiento en las relaciones humanas, Del Moral fijando su mirada en los protagonistas sociales más desamparados, Caballero conduciendo su realismo a un punto de cruce con el simbolismo existencial, Zurro reencontrándose con la farsa popular y el esperpento, Murillo dando un papel decisivo a la memoria tanto personal como colectiva.

Rasgos comunes a este grupo de autores, que en buena parte ya están presentes en la generación anterior, son:

- Casi todos ellos proceden del teatro: de los estudios oficiales o privados, de la práctica teatral como actores o como directores... Lo que acarrea una determinada manera de entender la escritura teatral muy próxima a la realidad de la representación.
- La nueva política teatral del PSOE no impidió que siguiera acelerándose la estampida general del público de teatro. El primer objetivo de esta generación de autores es lograr la recuperación del público teatral. Sin público no hay teatro. Esta necesidad de legitimarse con un público condiciona sus armas dramáticas:
 - Su expresión dramática rehúye el experimentalismo por el experimentalismo. El deber impuesto de renovar trae consigo un notable vacío de contenidos". (Ignacio del Moral, "I Encuentro de Autores en Asturias", 19-I-1990, "Primer Acto", separata nº 233, p. 9). Trabajan con recursos teatrales tradicionales (sainete, comedia urbana) o con nuevas formas de éxito social (cómic, publicidad, cine, TV...) en las que esta generación se ha formado. Es la primera generación que ha crecido viendo la televisión.
 - Su interés por lo visual, siempre queda dentro de un realismo popular, como "militantes de la inmediatez", en palabras de Ernesto Caballero. ("I Encuentro de Autores en Asturias", 19-I-1990, "Primer Acto", separata nº 233, p. 12). Realismo en sentido amplio, no en la formulación restringida de los años 50 ó 60, con predominio del humor y la ironía, y sin dejar de acoger formas simbólicas o poéticas.
 - El escritor es sobre todo un creador de historias que interesan a un público.
 - Predominio de la sátira, de la ironía, del simple humor verbal o situacional, como dinamizadores de la acción que permite un mayor arco de tolerancia en el espectador hacia determinadas propuestas ideológicas.
 - El teatro no es una tribuna intelectual. El teatro excesivamente especulativo aleja al público. "No hay que olvidar que mientras que para un autor el teatro es su vida, para el público es su ocio". (Ignacio del Moral, "Ya", 19-IV-19). El desprestigio de lo intelectual, como fenómeno desvinculado del mundo inmediato, es un rasgo de ciertas formas de contracultura. Esta tendencia trata los grandes temas (amistad, la solidaridad, la corrupción) en tono deliberadamente menor. Los escritores intentan hallar un punto de encuentro entre lo culto y lo popular.
 - El teatro no es un instrumento de concienciación política o de instigación social. El escritor, sin embargo, desea ofrecer material para una reflexión sobre el mundo contemporáneo. Entienden el realismo como una forma de diálogo con un mundo real e inmediato.
 - Mantienen, en consecuencia, un compromiso ético contra toda forma de tiranía y de dictadura política o mental, y sus obras -desde lo estético- forman parte de ese compromiso.
 - Los condicionantes estructurales del teatro español -el recelo del empresario privado, el desinterés del teatro institucional- acrecientan la sencillez de los textos. Tienden al pequeño formato -si quieren estrenar en los circuitos alternativos-: pocos actores, simplicidad de la puesta en escena... En estas condiciones, sin los requisitos mínimos de idoneidad en muchos casos porque las salas alternativas y los grupos no disponen de medios aunque la obra consiga la imprescindible subvención, el resultado tampoco sirve para generar un público: "Normalmente los autores que trabajamos, como es mi caso, con este tipo de grupos, lo hacemos en unas condiciones que no permiten de por sí que la obra se defienda como uno cree que se merece. En todo caso, la obra no da de sí lo que podría". (Ignacio del Moral, "I Encuentro de Autores en Asturias", 19-I-1990, "Primer Acto", separata nº 233, p. 5).

Grupo del 90

Durante el periodo se afianzan una serie lugares comunes alrededor del funcionamiento del teatro español:

1. El teatro español sufre una grave crisis de autores dramáticos.
2. Hundimiento del prestigio literario del texto teatral y el consiguiente abandono de la lectura de obras de teatro. Quizá porque, durante un tiempo, la misma profesión teatral entendió la obra dramática como

un mero guión del espectáculo, sin entidad en sí misma, o porque no haya dramaturgos que hayan conseguido atraer el interés de amplios sectores sociales, lo cierto es que el libro de teatro dejó de ser objeto de lectura. Ni el sistema educativo, ni el mundo editorial han favorecido su difusión. En este contexto, nace en 1990 la **Asociación de Autores de Teatro**, que intenta una progresiva reivindicación del papel del dramaturgo en la sociedad.

El teatro oficial, por su parte, en explícita renuncia a una idea de teatro vinculado a la realidad inmediata social inmediata, parece anclado en una visión culturalista, es decir, el teatro visto como museo donde, con gran belleza y prepotencia de medios, se exhiben las grandes obras de la dramaturgia mundial.

Sirvan las siguientes muestras sobre el recelo de los dramaturgos hacia el teatro institucional:

- "La cultura teatral emanada de las Administraciones públicas es mayoritariamente ciega y necrófila.

Aportamos como dato que **de 1989 a 1991 de 288 montajes en teatros públicos, sólo 33 lo fueron de autores españoles vivos**, y éstos realizados con inferioridad de condiciones económicas, de fechas y espacio escénico".

- "Los teatros públicos, que tienen ciertas pretensiones estético-artísticas, pero que están muertos y repiten un repertorio pretendidamente culto, histórico, etc., la única excepción sería quizá el **Centro de Nuevas Tendencias**, que presenta cosas de autores como Sanchis Sinisterra o Rodolf Sirera, pero que programa las obras quince días y se acabó".

- "Luego está el teatro que hacen los organismos oficiales, supermontajes absurdos no amortizables, que suelen desvirtuar el espíritu de las obras y sus autores.

Literatura dramática

Desde la instauración, en 1985, del Premio Marqués de Bradomín para Jóvenes Autores, se ha venido hablando de una denominada "**Generación Bradomín**". Este hipotético grupo -que daría sus frutos durante los años 90- estaría formado por todos aquellos que lo ganaron en las sucesivas ediciones o que sólo pudieron lograr algún accésit. Es muy poco probable que salvo, las coincidencias en la edad, pudieran proponerse rasgos comunes a la escritura de estos jóvenes. Bien es cierto que, al menos en una larga fase del premio, **los jurados optaron por premiar textos que se apartaran de aquellas propuestas que siguen una estructura realista**. Quizá éste sea el único aspecto común a todos los bradomines, pero que apenas sirve para caracterizarlos porque esa ruptura, en el caso en que verdaderamente la hubiera, tenía orígenes y cristalizaciones teatrales muy diversas.

En todo caso, es cierto que si durante el periodo anterior se da una preponderancia del realismo crítico - siempre dentro de esas pautas amplias que ya señalamos- y los autores de referencia son Alonso de Santos y Cabal, en los años noventa se produce una **tendencia hacia estructuras teatrales más indeterminadas, al estilo de Pinter, y el autor de referencia es, sin duda, Sanchis Sinisterra**, y, en algunos casos, el escritor y psiquiatra chileno Marco Antonio de la Parra.

Son dramaturgos pertenecientes a esta década: Antonio Onetti (1962), Antonio Álamo (1964), Alfonso Plou (1964), Yolanda Pallín (1965), Ignacio García May (1965), Laila Ripoll (1965), Paco Zarzoso (1966), el autodenominado grupo El Astillero, compuesto por Juan Mayorga (1965), José Ramón Fernández (1962), Raúl Hernández (1964) y Luis Miguel González (1965). Algunos rasgos que, de un modo muy genérico, pudieran ser común a esta nueva generación de dramaturgos son:

- Sigue existiendo una **estrecha vinculación entre el dramaturgo y la escena**. El texto se ve, prioritariamente, como objeto de representación y el escenario como un medio de investigación argumental, actoral, lingüístico..., especialmente en los autores más vinculados a las teorías dramáticas de Sanchis Sinisterra.

- Preocupación por plasmar en el texto una **visión integral del teatro, como sistema de signos complejo (palabra, sonido, movimiento y luz)**

- Aunque siguen con un firme compromiso social (ahora desde una perspectiva más global, más existencial, menos partidista) y abordan parecidos temas que en periodos anteriores (antimilitarismo, droga, SIDA, contra el racismo, contra el poder, antisistema, feminismo...), su **tendencia al fragmentarismo argumental, a trabajar minimalísticamente** con elementos imaginativos y oníricos fundidos a situaciones cotidianas y al lenguaje coloquial, les da un aspecto de irrealidad, de absurdo, de fantasmagoría o de ritual, según los casos.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayuso, José Paulino. *Dramas de la conciencia y la memoria*. Anales de literatura española, Nº 21, 2009
- Buero Vallejo, Antonio (1916-2000). **"Apunte autobiográfico"** Anthropos, núm.79 (diciembre 1987).
- Iglesias Feijoo, Luis. *Lectura sociológica de Historia de una escalera*. Estreno. Vol. V, núm. 1 (primavera 1979).
- López Mozo, Jerónimo. *Antonio Buero Vallejo. Teatro y compromiso* Edición digital a partir de Reseña núm. 317 (junio de 2000), p. 37.
- Nicholas, Robert L. *La «historia» de Historia de una escalera* Estreno. Vol. V, núm. 1 (primavera 1979).
- Paco, Mariano de. *El autor: Apunte biobibliográfico*. Cervantesvirtual.com -> Obras y autores contemporáneos ->
- Pajón Mecloy, Enrique. *Un alegato contra el poder* Edición digital a partir de ABC (Cultural) (6 de mayo de 2000), p.30.
- Pajón Mecloy, Enrique. *Buero Vallejo o la filosofía que vendrá*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002
- Serrano, Virtudes. *Antonio Buero Vallejo, ayer, hoy, siempre*. Edición digital a partir de Teatro al Sur (15 de junio de 2000), Buenos Aires, p. 17.
- Sobejano, Gonzalo. **Buero Vallejo ante la muerte de la tragedia. Edición digital:** Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- <http://www.hiru.com/literatura>.
- Dirección de Aprendizaje Permanente del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. 26 de junio de 2008
- 2bachillerato.nirewiki.com/teatro+anterior+a+1939 IES Sol de Portocarrero, Almería
- <http://nirewiki.org/es>
- Gómez Ferro, Miguel Ángel y Vallejo de Castro, César <http://www.ite.educacion.es/>

La novela y el cuento latinoamericanos desde la segunda mitad del XX hasta nuestros días.

La novela hispanoamericana

El siglo XX comienza en la novela hispanoamericana con una **novela costumbrista heredada del siglo XIX**, sin ningún intento de renovación formal.

A partir de los años 40 comienzan los primeros intentos de renovación de la estética de la novela explorando lo específicamente americano y al mismo tiempo dejándose influir por los movimientos europeos de vanguardia, especialmente el surrealismo. *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, en donde se muestra la peculiar psicología del indio expulsado de su tierra y de su civilización, puede considerarse la primera novela renovadora hispanoamericana.

Durante este período **aparecen por primera vez temas urbanos y existenciales**, aunque siguen **perviviendo los viejos temas de la novela indigenista, sobre todo el tema social**. Pero sobre todo **aparece la tendencia de unir la realidad a la imaginación**, a través de mitos, de leyendas, de la magia, de la poesía **dando lugar a lo que se ha llamado el realismo mágico**.

Más tarde, ya en los años 60 aparece lo que con una expresión un tanto periodística se llamó el "boom" novela hispanoamericana, que supuso la difusión en España y en el resto del mundo de un importante grupo de escritores hispanoamericanos, de diversas edades y procedentes de diferentes países. Continúan con los temas de la generación anterior, y consolidan la **integración de lo fantástico y lo real**.

Otras características de estas novelas son:

la estructura narrativa desorganizada, la ruptura de la línea argumental, la narración no es lineal por lo que se requiere un gran esfuerzo por parte del lector para restablecer el hilo temporal, se utilizan técnicas de contrapunto, se combinan diferentes personas narrativas y distintos puntos de vista y es muy frecuente el uso del monólogo interior.

Con pocas excepciones hay que señalar que todas las innovaciones técnicas están puestas al servicio de una literatura revolucionaria, muy comprometida con la realidad de unos países sometidos a violentos y traumáticos procesos históricos.

Del guatemalteco Miguel Ángel Asturias son famosas las *Leyendas de Guatemala*, basadas en fantasías sobre el mundo maya y sobre todo la novela que le llevaría al premio Nóbel y que inaugura, en Hispanoamérica, **las novelas de dictadores**, *El señor Presidente*. El lenguaje barroco y musical le sirve

para narrar los horrores de las dictaduras. Otras novelas de este tipo son *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* en Gabriel García Márquez.

Al cubano **Alejo Carpentier** le interesa un tipo de novela en la que mezcla acontecimientos históricos con un cuidado lenguaje barroco y musical. Importantes novelas suyas son *Los pasos perdidos* o *El Siglo de las Luces*.

Jorge Luís Borges, argentino es uno de los escritores más importantes e influyentes del siglo XX. Sus relatos cortos recogidos en libros como *El Aleph*; *Historia Universal de la Infamia*, o *Ficciones* presentan al mundo como un laberinto entre lo real y lo irreal, con límites siempre borrosos. Su impecable estilo se caracteriza por la precisión en la elección de léxico, la ironía constante y las insólitas asociaciones de palabras.

Juan Rulfo en los relatos de *El llano en llamas* presenta la miseria espantosa y la violencia el mundo rural mexicano, con técnicas narrativas muy innovadoras que utiliza también en su gran novela *Pedro Páramo*, evocación fantasmagórica de los temas obsesivos de Rulfo: el mundo rural, la violencia, la familia y sus tensiones, la miseria del campesinado, la guerra civil, y sobre todo el caciquismo que domina absolutamente la vida rural.

Lo más característico de los relatos cortos, recogidos en colecciones como *Todos los fuegos*, *el fuego*, *Las armas Secretas* etc., del argentino **Julio Cortázar** es como el elemento fantástico surge con absoluta naturalidad mezclándose con la vida cotidiana. Es uno de los escritores hispanoamericanos más influidos por el experimentalismo como se ve en *La vuelta al día en ochenta mundos* y sobre todo en *Rayuela*, su gran novela, una obra compleja que propone al lector varios modos diferentes de seguir la lectura, en ella se incluyen textos no novelescos, que van desde el ensayo hasta la crónica de sucesos. **Una serie de personajes desarraigados buscan su identidad en lugares diferentes** como París y en Buenos Aires y van representando a lo largo de la novela diferentes realidades y formas distintas de entender la vida.

Gabriel García Márquez es el más conocido de los autores hispanoamericanos, especialmente desde que le fuera concedido el Premio Nóbel. Desde las primeras novelas, *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* etc., busca **la unión de lo real y lo fantástico**, creando su particular mundo imaginario, Macondo, en donde transcurre también su obra maestra, *Cien años de soledad*. La obra es a la vez **una síntesis de la historia** de Macondo, íntimamente unida a la familia de los Buendía, que representa metafóricamente la historia **de Colombia, de América Latina, y de la Humanidad en general.**

Otros importantes escritores hispanoamericanos de este período son: Carlos Fuentes que en *La muerte de Artemio Cruz* reconstruye el violento mundo rural mexicano, el peruano Mario Vargas Llosa que en *La Guerra del fin del mundo* hace una recreación de las guerras internas latinoamericanas. El argentino Ernesto Sábato ha cultivado un tipo de novela en la que se interpolan largas reflexiones a la manera de verdaderos ensayos. *Sobre héroes y tumbas* es una visión apocalíptica de nuestro propio mundo, entregado a la violencia y a la destrucción

Cartas a un joven novelista Mario Vargas Llosa

1. Sólo quien entra en literatura como se entra en religión, dispuesto a dedicar a esa vocación su tiempo, su energía, su esfuerzo, está en condiciones de llegar a ser verdaderamente un escritor y escribir una obra que lo trascienda.
2. No hay novelistas precoces. Todos los grandes, los admirables novelistas, fueron, al principio, escritores aprendices cuyo talento se fue gestando a base de constancia y convicción.
3. La literatura es lo mejor que se ha inventado para defenderse contra el infortunio.
4. En toda ficción, aun en la de la imaginación más libérrima, es posible rastrear un punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligado a una suma de vivencias de quien la fraguó. Me atrevo a sostener que no hay excepciones a esta regla y que, por lo tanto, la invención químicamente pura no existe en el dominio literario.
5. La ficción es, por definición, una impostura -una realidad que no es y sin embargo finge serlo- y toda novela es una mentira que se hace pasar por verdad, una creación cuyo poder de persuasión depende exclusivamente del empleo eficaz de unas técnicas de ilusionismo y prestidigitación semejantes a las de los magos de los circos o teatros.
6. En esto consiste la autenticidad o sinceridad del novelista: en aceptar sus propios demonios y en servirlos a la medida de sus fuerzas.
7. El novelista que no escribe sobre aquello que en su fuero recóndito lo estimula y exige, y fríamente escoge asuntos o temas de una manera racional, porque piensa que de este modo alcanzará mejor el éxito, es inauténtico y lo más probable es que, por ello, sea también un mal novelista (aunque alcance el éxito: las listas de bestsellers están llenas de muy malos novelistas).
8. La mala novela que carece de poder de persuasión, o lo tiene muy débil, no nos convence de la verdad de la mentira que nos cuenta.

9. La historia que cuenta una novela puede ser incoherente, pero el lenguaje que la plasma debe ser coherente para que aquella incoherencia finja exitosamente ser genuina y vivir.
10. La sinceridad o insinceridad no es, en literatura, un asunto ético sino estético.
11. La literatura es puro artificio, pero la gran literatura consigue disimularlo y la mediocre lo delata.
12. Para contar por escrito una historia, todo novelista inventa a un narrador, su representante o plenipotenciario en la ficción, él mismo una ficción, pues, como los otros personajes a los que va a contar, está hecho de palabras y sólo vive por y para esa novela.
13. El de las novelas es un tiempo construido a partir del tiempo psicológico, no del cronológico, un tiempo subjetivo al que la artesanía del novelista da apariencia de objetividad, consiguiendo de este modo que su novela tome distancia y diferencie del mundo real.
14. Lo importante es saber que en toda novela hay un punto de vista espacial, otro temporal y otro de nivel de realidad, y que, aunque muchas veces no sea muy notorio, los tres son esencialmente autónomos, diferentes uno de otro, y que de la manera como ellos se armonizan y combinan resulta aquella coherencia interna que es el poder de persuasión de una novela.
15. Si un novelista, a la hora de contar una historia, no se impone ciertos límites (es decir, si no se resigna a esconder ciertos datos), la historia que cuenta no tendría principio ni fin.

POESÍA DEL SIGLO XX

EL MODERNISMO Y LA MIRADA CIRCULAR

Leda Schiavo

Ésta es la versión G o o g l e [guardada en el caché](http://www.agoravirtual.net/mostra/corredor/schiavo.htm) de la <http://www.agoravirtual.net/mostra/corredor/schiavo.htm> obtenida el 28 Abr 2006 16:15:20 GMT.
(Univ.Illinois-Chicago)

A fines de este siglo y milenio hemos asistido a increíbles avances tecnológicos en las comunicaciones. El proceso de globalización es una preocupación ineludible y se lo aborda desde múltiples puntos de vista. Vivimos, quién lo duda, en un mundo diferente no sólo del que vivió la generación anterior, sino diferente de aquél en que la mayoría de nosotros hemos sido educados. Apenas podemos vislumbrar lo que estos cambios significarán en el campo de la cultura y la educación.

Estamos ahora mejor preparados para entender cuánto incidieron en las mentalidades los avances tecnológicos de fines del siglo XIX, para decodificar qué significó ese primer proceso de globalización en el que se fue consolidando una nueva percepción del tiempo y del espacio. **Hoy, desde la posmodernidad, podemos ver más distintamente a los modernos del siglo XIX, a los que se llamaron a sí mismos y fueron =llamados -con buena o mala intención- "modernistas".**

Vayamos por partes. Un hecho que me parece paradigmático del primer proceso de globalización es la aceptación internacional de la hora universal, hecho que acabó con la anarquía de las horas locales. En 1884 hubo una primera reunión en Washington, con representantes de 25 países, para dividir la tierra en 24 usos horarios y aceptar como meridiano cero el de Greenwich. No fue hasta 1912 que la propuesta fue aceptada universalmente en la Primera Conferencia Internacional sobre el tiempo, reunida en París. A las diez de la mañana del 1o. de julio de 1913, una señal horaria transmitida desde la torre Eiffel dio la vuelta al mundo por primera vez.

Competir por establecer récords en dar la vuelta al mundo se había convertido en una obsesión desde que Phileas Fogg lograra hacerlo en sólo ochenta días en la célebre novela de Julio Verne, publicada en 1873. En 1913 la señal horaria convencionalmente aceptada por todos dio la vuelta al globo con la velocidad de la luz, globo ahora definitivamente domesticado con una camiseta de 23 rayas.

La mayoría de los críticos literarios está de acuerdo en que, alrededor de las fechas que estamos barajando, nace, crece y quizás muere, el modernismo hispánico. Es la época en la que el telégrafo, el teléfono, el automóvil, el cine, producen un cambio sustancial en la percepción del tiempo y el espacio.

Y lo nuevo, en los modernistas, es que inauguran una nueva manera de mirar, inauguran la mirada de ida y vuelta, la mirada circular, la mirada recíproca, la mirada del colonizador colonizado o la del colonizado colonizador. Mirar, ser mirado, volver a mirar: algo tan diferente de la mirada romántica. Gracias a los adelantos tecnológicos los modernistas tienen un contacto constante con sus pares, ya sea por los viajes, por el periodismo, las revistas o el intercambio epistolar. Hay coincidencias epocales, más en esta época que en el romanticismo, simplemente porque a fines del siglo XIX se empezaba a vivir de alguna manera, en una 'aldea global'.

Rubén Darío, que se llamó a sí mismo "español de América y americano de España", "peregrino de arte", cantor "errante", es la figura arquetípica del mundo hispanoamericano. Valle-Inclán va y viene por

América, y en 1926 su mirada circular cuaja en la novela más importante del modernismo español: *Tirano Banderas*.

En el último tercio del siglo XIX España e Hispanoamérica recomienzan una relación duradera gracias a variadas circunstancias. Las comunicaciones mejoran, a partir de la adhesión de España, en 1880, a la Unión Postal Internacional; en el mismo año las universidades y academias militares españolas deciden aceptar los títulos expedidos en América. Entre 1880 y 1890 casi todos los países hispanoamericanos firman con España tratados de respeto a la propiedad intelectual. Desde 1871 la Real Academia Española buscó ganarse a escritores americanos haciéndolos miembros correspondientes de sus respectivos países, y desde 1884 incorpora sistemáticamente americanismos en su diccionario. El Congreso de Americanistas celebrado en Madrid en 1881, la Unión Ibero-Americana, fundada en 1885 y la Exposición Internacional de Barcelona de 1888 fueron ocasiones buscadas por España para ganar a sus ex colonias. A esta última solo concurrieron Bolivia, Chile, Ecuador, Guatemala y Costa Rica.

Entre los actos conmemorativos de la celebración en 1892 del Cuarto Centenario del Descubrimiento, hay que destacar la convocatoria en Madrid de un Congreso Literario Hispano-Americano, organizado por la Asociación de escritores y artistas españoles y celebrado entre el 31 de octubre y el 10 de noviembre. Rubén Darío hace su primer viaje a España como miembro de la Delegación de Nicaragua y, aunque no lee ponencia o comunicación en el Congreso, es reconocido como "el pintoresco, elegante y vigoroso Rubén Darío, uno de los vates de más alto vuelo del Parnaso americano" por José Alcalá Galiano. No todos los países americanos participan en el Congreso y algunos se resienten de lo que consideran excesivo paternalismo español. Como parte de la celebración de este congreso, la Real Academia Española encargó a Marcelino Menéndez y Pelayo una Historia de la poesía hispanoamericana, que éste terminó en 1895. Juan Valera venía publicando en *Los Lunes de "El Imparcial"* los artículos sobre literatura que luego recogió con el título de *Cartas americanas*. De estas cartas, las más citadas, son las que publicó el 22 y el 29 de octubre de 1888, dirigidas a Rubén Darío tras la lectura de *Azul*: "Todo libro que desde América llega a mis manos excita mi interés y despierta mi curiosidad; pero ninguno hasta hoy la ha despertado tan viva como el de usted, ni bien comencé a leerlo".

La política de acercamiento iniciada por España durante la Restauración para defender el comercio y la unidad del idioma tiene sus frutos durante y después de la guerra de 1898, ya que, a raíz del conflicto, todos los países americanos expresan su solidaridad con España. La derrota de España ante Estados Unidos, vista como una derrota de la raza latina frente a la anglosajona, afectó tanto la imaginación de las jóvenes repúblicas que quedó en segundo plano el logro de la independencia de Cuba. Rubén Darío expresa un sentir general en *El Tiempo*, de Buenos Aires al afirmar "Y yo, que he sido partidario de Cuba libre, siquiera fuese por acompañar en su sueño a tanto soñador, y en su heroísmo a tanto mártir, soy amigo de España en el instante en que la miro agredida por un enemigo brutal, que lleva como enseña la violencia, la fuerza y la injusticia. Ud. no ha atacado siempre a España? -Jamás. España no es el fanático curial, ni el pedantón, ni el dómine infeliz, desdeñoso de la América que no conoce; la España que yo definiendo (...) se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América".

Puede considerarse fruto de este sentimiento de solidaridad con la 'madre patria' el hecho de que todos los países, menos Bolivia, enviaran representantes al Congreso Hispano-Americano celebrado en Madrid en 1900.

En el Congreso de 1892 había quedado claro que a la España oficial le preocupaba la unidad de la lengua y que se erigía en defensora del purismo académico. Las novedades de los modernistas molestaban, y mucho más si eran hispanoamericanos, ya que el alejamiento de la metrópoli -decían los puristas- y la excesiva admiración por lo francés, contribuía, según este sentir, a la corrupción del idioma. Rubén Darío tuvo admiradores en su primer visita a Madrid y también, detractores importantes. Pero la solidaridad entre los nuevos poetas que luchaban contra el academicismo y la vieja retórica se iba a dar, naturalmente, al margen de celebraciones oficiales y de la Academia.

La polémica sostenida en el filo del siglo entre Juan Valera y Rufino José Cuervo sobre la unidad del idioma español muestra las obsesiones de la época. Cuervo sostenía, tras haber estudiado las diferencias fonéticas, léxicas, morfológicas y sintácticas del español de América, que la fragmentación del idioma era inevitable, por la debilitación de las relaciones entre los centros culturales y el aislamiento; y establecía paralelos con el latín vulgar y el nacimiento de las lenguas románicas. Valera, desde una posición españolista, y sin ser un filólogo, rechazaba indignado esta posibilidad y defendía la unidad del idioma. El tiempo le dio la razón a Valera, quien no por casualidad había sido el delegado español a la reunión de Washington que aceptara a Greenwich como el meridiano inicial universal en 1884. El aislamiento del que hablaba Cuervo iba a ser paulatinamente imposible, simplemente una cosa del pasado.

La idea de la corrupción y degeneración del idioma era uno de los fantasmas fin-de-siècle que los jóvenes aceptaron positivamente a uno y otro lado del océano. Para ellos significaba oponerse al academicismo, a sobrevalorar las épocas consideradas clásicas, y eso los unió, por encima de las diferencias nacionales. Todos tenían una fuente común, la literatura de la metrópoli cultural: París. De la literatura francesa heredaron el nombre de decadentistas, con el que primero se identificaron los nuevos escritores. Crear palabras nuevas, misteriosas, con capacidad de evocación y sugestión, palabras capaces de descubrir un matiz o un significado ambiguo, fue la preocupación de estos jóvenes escritores.

La nueva literatura tenía una concepción no académica del lenguaje, por eso sus defensores se entusiasmaron con la idea de decadencia, que significaba un lenguaje más rico, con más matices, un lenguaje transgresor, un lenguaje sin los límites estrechos de una normativa. Los nuevos fueron atacados tanto en España como en América, no sólo por innovar lingüísticamente, sino por todas las implicaciones negativas que tenía la palabra "decadente"; por esta razón se impuso más tarde el nombre de modernismo.

El decadentismo-modernismo no sólo buscó "extravagancias gramaticales y retóricas", como diría Valle-Inclán en su definición del movimiento, sino que fue una nueva concepción del mundo, al reaccionar contra el positivismo y el realismo. Los modernistas buscaron otras formas de acercarse a la realidad, otras maneras de conocer, nuevas estructuras para el verso y la prosa. Quisieron hacer de la vida una obra de arte y de la obra de arte un objeto autónomo. **Hubo una gran polémica a fin de siglo, precisamente la que giró en torno al compromiso del escritor frente al llamado 'arte puro' o 'arte por el arte', y esa polémica está en el centro de la futura división que hizo la crítica en España entre noventayochistas y modernistas.** Lo demás es anecdótico, porque tan modernista e innovador fue Unamuno, a pesar de atacar el modernismo, como Valle-Inclán, su paladín. **La división entre 98 y modernismo entorpeció a la crítica española, la llevó a fútiles disquisiciones de contenido,** impidió que se viera el fin de siglo español en sus relaciones con la literatura universal y sirvió sobre todo al inmovilismo nacionalista. Separó también a la literatura producida en Madrid de la literatura producida en lengua castellana, e impidió ver las relaciones con un movimiento tan importante como el modernismo catalán.

Las afirmaciones anteriores polemizan en varios frentes. La denominación de modernismo para un amplio período de la literatura hispánica no ha terminado de consolidarse, aunque las direcciones actuales de la crítica vayan firmemente en ese camino.

La crítica había trazado en España una tajante división entre modernismo y noventayocho, pero este punto de vista parece superado. Aunque los volúmenes de Historia y crítica de la literatura española dedicados a este período se siguen titulando Modernismo y 98, su compilador, José-Carlos Mainer, justificando el título se refiere a "la nueva y ampliada formulación del término modernismo que, a la fecha y casi ya desde entonces, resulta ser el indiscutible vencedor de la mal avenida pareja modernismo-noventayocho que, sin embargo, **una convención escolar inevitable conserva todavía como título al frente de este volumen**" (p. 5, 1994).

Conviene ahora resumir brevemente cómo y por qué se ha llegado a la superación de esta dicotomía.

En varios artículos publicados en 1972, y luego en su libro *Sociología del 98*, José Luis Abellán sostuvo que la diferenciación clara de una generación del 98 era esencial para el estudio de las ideas en España. Abellán escribía como respuesta a la opinión expuesta por Ricardo Gullón en *La invención del 98* (1969), para quien el concepto de generación del 98 "es el suceso más perturbador y regresivo de cuanto afligieron a nuestra crítica en el presente siglo".

En la crítica literaria española esta discusión venía precedida por una constante que pretendía superponer cronológicamente los conceptos historiográficos supuestamente antagónicos de 98 y modernismo. Fue **Pedro Salinas** el que, primero en sus clases y luego en artículos y sucesivas ediciones de su libro *Literatura española del siglo XX*, estableció una clara distinción entre los autores que, según él, se evadían de la realidad por su adscripción a teorías esteticistas y los que estaban preocupados "por el tema de España". En su trabajo *"El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus"* considera que los nombres más representativos del modernismo son Darío, Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez, y los del 98 son Unamuno, Azorín, Baroja y Antonio Machado. A Valle-Inclán le dedicó un artículo especial, titulado "Valle-Inclán, hijo pródigo del 98", con el que inauguró la tendencia crítica que dividía al "nefelibata" autor de las Sonatas del autor comprometido de los esperpentos. Con

pocas excepciones, la crítica siguió dividiendo a los noventayochistas de los modernistas durante por lo menos tres décadas.

En cuanto a la historia de las ideas no podemos soslayar el hecho de **la apropiación** del concepto de 'generación del 98' por intelectuales que tuvieron voz y preponderancia **durante el franquismo**. **Calvo Serer** es un ejemplo paradigmático de cómo la derecha domesticó a los autores del 98. En su artículo "*Del 98 a nuestro tiempo*", publicado en 1949, sostiene que aquella generación defendió la España "tradicional y eterna" y considera que Unamuno, Azorón, Baroja y Maeztu son los escritores característicos del 98. Analiza el camino de estos escritores desde la heterodoxia a la ortodoxia, por lo que el autor más celebrado resulta Maeztu y el más problemático o difícil de encasillar, Baroja.

El inmovilismo de la era franquista y la apropiación convenientemente depurada de las figuras del 98 dieron lugar a juicios negativos de los escritores que surgen con "el medio siglo". Así, el siempre rebelde Juan Goytisolo afirmaría, en la década del 60 que "detenida en la problemática del Modernismo y 98, nuestra vida cultural vegeta en el culto baldío y anacrónico de sus dioses, ídolos y santones".

Entre la disputa ideológica y la miopía crítica, **la literatura española de fines del siglo XIX se vio aislada, salvo casos excepcionales, de la literatura europea y americana**. Hubo sin embargo quienes vieron en fecha temprana la relación entre el modernismo en España y los movimientos europeos; me refiero a Federico de Onís y Juan Ramón Jiménez, seguidos por Ricardo Gullón. El otro flanco de **ataque al modernismo** fue el de los críticos que vieron sólo la faceta esteticista, torremarfiléa, y lo denigraron por falta de compromiso e ideales, sin ahondar en las corrientes filosóficas que sustentaban ese esteticismo. Para sumar más problemas a la confusión, algunos críticos se ocuparon de destacar la preeminencia latinoamericana del fenómeno modernista.

A partir de la década del 70, con el viraje de la crítica para desembarazarse de la división tajante que se había establecido entre modernismo y noventayocho, se impuso la denominación 'fin de siglo' gracias a los estudios de Inman Fox, Lily Litvak, Hans Hinterhäuser e Iris Zavala, hasta que cuaja, llegados ya a nuestro fin de siglo, en los indispensables trabajos de **Pilar Celma Valero**.

En los últimos cuarenta o cincuenta años la crítica hispánica ha avanzado notablemente en la percepción del fenómeno modernista. Un camino lleno de posibilidades es el que relaciona el modernismo hispánico con el Modernism, porque de esta manera se percibe mejor lo que tuvo de revolucionario y profundo aquel movimiento tan minusvalorado en tantos frentes. Con sus raíces en el romanticismo y con varias ramas ya en la vanguardia, el modernismo se estudia en los últimos años como época, como escuela y como movimiento que tuvo manifestaciones en todas las artes, tanto en España como en América; así lo demuestran los últimos libros de José Luis Abellán y José-Carlos Mainer, en lo que hace al terreno de las ideas.

Bibliografía citada

Actas del Congreso Literario Hispano-Americano celebrado en Madrid en 1892. Edición facsímil, Madrid, Instituto Cervantes, 1992.

José Luis Abellán, *Sociología del 98*, Península, Barcelona, 1973.

José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, vol. 5 (2) (La crisis contemporánea, 2: Fin de siglo, Modernismo, Generación del 98 (1898-1913); Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Hugo Biagini, *Fines de siglo, fin de milenio*, Buenos Aires, Alianza, 1996.

Rafael Calvo Serer, "Del 98 a nuestro tiempo. Valor de contraste de una generación", *Arbor*, 37, 1949, pp. 1-34.

María Pilar Celma Valero, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del "Fin de siglo", 1888-1907)*, Universidad de Salamanca, 1989.

María del Pilar Celma Valero, *La crítica de actualidad en el Fin de siglo (Estudio y textos)*, Salamanca, Ediciones Plaza Universitaria, 1989.

María del Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar, 1991.

Juan Goytisolo, "La herencia del 98", en *Furgón de cola*, París, Ruedo Ibérico, 1967.

Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos (Campo Abierto, 23), 1969.

Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

E. Inman Fox, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral, 72), 1988.

Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, ed. prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962

Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979.

Lily Litvak, *España=1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

José-Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, vol. VI de *Historia y crítica*

de la literatura española, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980.

José-Carlos Mainer, *Modernismo y 98. Primer suplemento, Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1994.

Onís, Federico de "Sobre el concepto de modernismo", en *España en América*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955.

Leda Schiavo, "Valle-Inclán en La Nación de Buenos Aires", en *GramayCal. Revista Insular de Filología*, 1, p=E1gs. 211-222.

Iris Zavala, *Fin de siglo: Modernismo, 98 y bohemia*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974.=20

EL GRUPO POÉTICO del 27

(no figura autoría, sin duda CASTRO SANMIGUEL)

<http://www.gecastrosanmiguel.com/departamentos/dptlengua/2ciclo/web/GE27RE.DOC>

30 de agosto de 2006

1. La poesía pura.

El estudio de **la obra literaria del grupo o generación del 27 es inseparable del concepto de poesía pura**. La publicación, en 1926, por el sacerdote francés Henri Bremond de un libro que en su título recogía dicho concepto extendió en los medios literarios españoles la discusión sobre esa forma de entender la lírica. Una forma que, por otra parte, **ya tenía su ejemplificación en la poesía de Juan Ramón Jiménez**. En un ejemplo más de la prontitud con la que entonces España se acercaba a las manifestaciones culturales de otros países, fue **en ese mismo año 1926 cuando el concepto de poesía pura llegó con claridad a nuestro país**, a raíz de un texto de Fernando Vela, secretario de redacción de la Revista de Occidente.

La concepción que de la poesía pura representaba Valéry prestaba la máxima atención a **la pureza de la forma del poema, a su elaboración**. La poesía pura, tal **como la entendieron nuestros escritores de los años veinte, se desarrolló aproximadamente entre 1922** (fecha de la aparición de la *Segunda antología poética* de Juan Ramón Jiménez) y **1928**, año en el que el *Cántico* de Guillén llevó a la cima más alta esa concepción de la lírica

(Blanch, 1976). Hacia **1930 empezaría a ser desplazada** por el empuje de dos enemigos a los que rendirían sus fuerzas también casi todos los poetas del 27: **el surrealismo y el compromiso político**.

Aplicado a la literatura de la época, dicho concepto tiene un significado que apunta a la práctica de una **poesía independiente de la realidad; es decir: no estrictamente realista**. Dicho así, **tan poesía pura podría ser la de las vanguardias como la del 27 y, naturalmente, la de Juan Ramón Jiménez**.

"**Poesía bastante pura, ma non troppo**", en un sentido amplio, podría ser el punto de partida para **explicar la poesía del grupo del 27 en su fase inicial**.

2. Cronología del grupo del 27.

La primera referencia al conjunto al que hoy conocemos con el nombre de generación o grupo del 27 es de una revista de París, *Intentions*, y data de la primavera de **1924** (n.º 23-24), aunque se habla ahí de la joven literatura y no, naturalmente, de una generación aún sin reconocer como tal.

Pero los poetas del grupo se habían dado a conocer varios años atrás: los primeros esbozos literarios de Lorca, publicados en los años noventa del siglo XX, son, como los de Vicente Aleixandre, **anteriores a 1920**, y la primera fecha registrada en el ***Cántico guilleniano* es 1919**.

A partir de ahí, y **hasta finales de los años veinte**, la **actividad literaria** de los poetas del grupo **se centra en la poesía**. La publicación de numerosas obras de estos escritores confirman la existencia de unas voces literarias nuevas, que ya **no son ni modernistas ni ultraístas**.

La consagración de dos de los poetas del 27 les llega a edad temprana: en **1925**, año en que se concede el Premio Nacional de Literatura a **Diego**, por sus *Versos humanos*, y a **Rafael Alberti**, por *Marinero en tierra*.

Pero si 1927 es trascendental en la historia del grupo es, naturalmente, por otro motivo sobre el que será obligado volver después. Queda claro, pues, que, ya sea con textos publicados, ya sea con otros entonces inéditos, como el *Poema del cante jondo*, de Lorca, **los poetas del 27 habían mostrado toda su potencia creadora antes de ese 1927 que da nombre al grupo**.

1928 es también un año muy importante para la historia del grupo. *Ámbito*, de Aleixandre, y *el Romancero gitano*, de Lorca, se publican en este año que, sin embargo, pasaría a la historia literaria española por la aparición de ***Cántico*, libro en el que Guillén** recogió muchas de las poesías que había ido publicando en revistas. No se trataba, por tanto, de un poeta desconocido en los medios literarios. Esta impresionante obra **representa bastante bien el espíritu del 27**.

1929 es quizá el **último año** que podríamos considerar común en la aventura de los escritores del grupo: *Seguro azar*, de Salinas, y *Cal y canto* y *Sobre los ángeles*, de Alberti,

son los libros más importantes aparecidos en ese año y firmados por poetas del 27. **A partir de 1930**, el número de **obras publicadas por estos autores se reduce**, al mismo tiempo que se advierte una mayor diversificación de géneros. El Lorca de los años treinta, por ejemplo, dedica lo mejor de sus esfuerzos al teatro, aunque no deje de escribir poesía, y Guillén esperará a 1936 para publicar su segundo *Cántico*. **Empezaba la segunda parte de la historia del grupo del 27**, quizá porque también España iniciaba un **nuevo ciclo político (el de la República)** que terminaría conduciendo a una guerra civil.

3. El concepto de generación del 27. Denominaciones.

Hablar de generación parece a muchos críticos impropio. En realidad, se trata de una cuestión puramente terminológica que no afecta a lo sustancial: la existencia de un grupo de **escritores con muy estrechos lazos entre sí**, y cuya producción alcanza, en su conjunto, la más alta **cota alcanzada por la poesía española del siglo XX**. Llamar a este conjunto de escritores de una u otra forma no es una cuestión de especial relevancia. De todos modos, denominaciones más asépticas y menos comprometedoras, como **grupo del 27** o **poetas del 27**, sirven desde hace tiempo para que los más reticentes al empleo del concepto de generación solventen sus dudas terminológicas.

Entre otras **denominaciones** se han barajado las siguientes:

a) **Generación de la Dictadura** b) **De Guillén-Lorca** c) **De los años 20** d) **De la República** e) **De la Revista de Occidente** f) **De la vanguardia** g) **De los poetas-profesores** h) **De la amistad**

Pero todas **resultan incompletas**, dado que:

1) **no** parece razonable una **etiqueta política**, cualquiera que sea, porque las posturas ideológicas de estos escritores fueron muy variadas; 2) reducir la generación a dos nombres, por representativos que sean, supone minusvalorar injustamente a los restantes; 3) estos autores publicaron en **muchas revistas**, por lo que no es razonable poner por delante el papel de una de ellas; 4) a la vanguardia **creacionista-ultraísta solo** se aproximó Diego con algunos de sus primeros libros (*Imagen*, *Manual de espumas*), y **a la surrealista** se acercaron **otros** autores del 27 (Lorca, Cernuda, Alberti, Aleixandre), pero en libros aislados y sin que prácticamente ninguno de ellos reconociera esa posible influencia; 5) únicamente **una parte de ellos tuvo como ocupación profesional la enseñanza**; 6) una denominación basada en un concepto abstracto, como lo es amistad, poco o nada dice desde el punto de vista científico.

Aplicando el conocido esquema diseñado por el alemán Julius Petersen, resulta que la mayor parte de los **requisitos necesarios para la formación de un grupo generacional se cumple** en el caso de los poetas del 27:

1) Hay **proximidad en las fechas de nacimiento**. El mayor del grupo, Salinas, nació en 1891, mientras que los más jóvenes, Cernuda y Alberti, lo hicieron en 1902. Solo once años, por tanto, separan los dos extremos del abanico de edades; catorce si ampliamos la nómina a otros poetas (por ejemplo, Manuel Altolaguirre nació en 1905).

2) La **educación recibida** por los autores, como la **herencia cultural y literaria** de que son deudores, e incluso la **extracción social acomodada** que comparten, es **similar**.

3) Existe un intenso **contacto personal** entre ellos. En esa relación **siempre primó la amistad por encima de** cualquier otra consideración, incluidos **el alejamiento físico y la ideología**. En las filas del 27 convivieron armónicamente comunistas como Alberti, conservadores como Diego y liberales como Guillén. Los trágicos extremos de esta dispersión ideológica están representados por Lorca y José María de Hinojosa, cada uno de ellos asesinado por un bando distinto de los combatientes en la guerra de 1936. Los lazos de amistad fueron intensos en muchos casos: Salinas y Guillén, Guillén y Lorca, Lorca y Prados, Prados y Altolaguirre, Prados y Aleixandre, Aleixandre y Alonso. Incluso Salinas fue, en Sevilla, profesor de literatura de Cernuda.

4) Sus **registros lingüísticos son parecidos**, al menos en los años veinte.

5) Y, sobre todo, se **unen en torno a un acontecimiento** destinado a pasar a la historia: la conmemoración (diciembre de 1927), en el Ateneo de Sevilla, del **tricentenario de la muerte** del escritor barroco Luis de **Góngora**.

Otras dos características enumeradas por Petersen no son, sin embargo, fácilmente discernibles. **No puede decirse**, por ejemplo, que cuando se configuró el grupo la **generación anterior padeciera claramente de aletargamiento o anquilosamiento**. La presencia en el panorama literario de los **autores del 98** y los del **grupo del 14** (con Ortega a la cabeza), la supervivencia del **modernismo** y la figura de **Juan Ramón Jiménez** son referencias suficientes como para descartar la idea.

Tampoco los autores del 27 precisaron de un guía al que seguir y aceptar como caudillo de la nueva tendencia. No deja de ser cierto que Guillén, quizá por su apariencia doctoral y por la pronta aceptación de los poemas que habrían de constituir *Cántico*, parecía mostrar ante los demás la imagen más venerable.

Si el término generación ha sido y es muy discutido, **la referencia del año (1927)** que lo acompaña admite menos discusiones. Fue en esa fecha cuando se realizó el **homenaje a Góngora**, pero también fue entonces cuando empezaron a **publicarse algunas de las revistas** en las que aparecieron las colaboraciones de estos escritores.

Por tanto, puede decirse que esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos **se daban las condiciones mínimas de lo que se entiende por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos**.

4. Nómina del grupo del 27.

Los **seis poetas fundacionales** del grupo son Alberti, Alonso, Diego, Lorca Guillén y Salinas. Fueron ellos quienes establecieron los primeros lazos de amistad a principios de los años veinte, quienes vivían en Madrid y quienes participaron en el citado acto de homenaje a Góngora, estampando sus nombres al pie de las invitaciones.

Guillén evoca la formación del grupo:

Pedro Salinas y yo, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti. Y Pepe Bergamín, y Melchor Fernández Almagro...

Y completa la enumeración:

No sería posible dejar fuera del cuadro a tres ausentes de algunas de aquellas reuniones en Madrid: Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre.

De ahí que en los estudios obligados, por razones de espacio, a la simplificación acostumbre a manejarse los nombres de los **ocho poetas fundamentales** del grupo (**Alberti, Aleixandre, Alonso, Cernuda, Diego, Lorca, Guillén y Salinas**) más, si acaso, otros dos considerados menores (**Altolaguirre y Prados**).

5. Historia del grupo del 27.

Las conmemoraciones preparadas por este grupo de amigos como **homenaje a Góngora**. 1927 era un año de conmemoraciones importantes, como el **cuarto centenario del nacimiento de Fray Luis de León** y el **centenario de la muerte de Francisco de Goya**. Pero lo que a los escritores del 27 les interesaba más era el hecho de que el **23 de mayo de 1927 se celebraba el tricentenario de la muerte de Góngora**. Pare ello se **proyectó una edición de las poesías de Góngora**, que habría de distribuirse en seis tomos

El homenaje a este escritor de los Siglos de Oro tuvo también su **componente lúdico**. Un pintoresco auto de fe con un tribunal integrado por poetas del 27 adecuadamente uniformados para la ocasión habría de emitir su veredicto. Diego cuenta la quema de monigotes y (según él) hasta de libros como parte de la teatralización del homenaje; entre ellos, obras de los enemigos de Góngora, Lope de Vega y Quevedo, e historias de la literatura y antologías consideradas por los preparadores de los actos injustas con el homenajeado. **Una misa** a la que asistieron únicamente una docena de los convocantes fue la culminación de los actos con los que pretendían restaurar la memoria de Góngora, poeta al que, por cierto, dedicaron un apreciable número de poemas. **La parte irreverente del homenaje** corrió a cargo de quienes descargaron sus micciones sobre las paredes de la venerable Real Academia Española.

En realidad, hay motivos para suponer que, al margen de la parte reivindicativa de la conmemoración, había en ella también una **presentación en sociedad**, con ciertas notas características de los actos de afirmación **de todo grupo que desea darse a conocer**. Después de 1927, Góngora pasaría al capítulo de los buenos recuerdos del pasado.

6. Características del grupo del 27.

No es fácil trazar una evolución del grupo que permita diferenciar claramente etapas estéticas sucesivas. Cernuda lo intentó al hablar, en el libro citado, de **cuatro fases distintas**: "1.^a) **predilección por la metáfora**; 2.^a) **actitud clasicista**; 3.^a) **influencia gongorina** [...]; 4.^a) **contacto con el superrealismo**". Lo habitual es simplificar este esquema y hablar de **dos grandes etapas**, a grandes rasgos correspondientes,

respectivamente, a los años veinte y a los treinta: **deshumanización y rehumanización**. A fin de cuentas, esa evolución es idéntica a la que se registra en el conjunto de la literatura española anterior a 1936.

Apenas cabe otra posibilidad que enunciar una serie de características generales, **al frente** de las cuales podría situarse **una sólida cultura**, proporcionada por su profundo **conocimiento de los clásicos** y, al mismo tiempo, **de la literatura coetánea extranjera**.

El del 27 es un grupo básicamente poético y, en mucha **menor medida, teatral**, pero también dedicado a las **tareas de erudición**, en las que sobresalió precisamente Dámaso Alonso.

En un **plano estrictamente textual**, el rasgo más notable de la poesía del 27, frente a la escasez de comparaciones y símbolos, es el **uso de la imagen y la metáfora** como recursos literarios.

Al poeta del 27 le **interesa crear una nueva realidad a partir de otra distinta**, y la imagen le parece el recurso idóneo para poner en contacto los elementos disímiles: *Imagen* (1922) era precisamente el título de uno de los primeros libros de Diego. Las del 27 son imágenes y metáforas que **apelan no al sentimiento, sino al intelecto**. Esto no significa, naturalmente, que el primero esté ausente de sus obras. Lo que sucede es que aparece controlado por la conciencia.

En sintonía con la divulgación del concepto de poesía pura, los autores del 27 se **distancian de la idea tópica sobre la inspiración creadora**, que queda pospuesta al ideal de perfección del oficio lírico.

No es solo el **pathos heredado del romanticismo el desfavorecido** en la poesía del 27. **También la inmersión en problemas de carácter histórico y el registro de anécdotas** de carácter particular se consideran **inapropiados**. Se **busca el rigor en la escritura**, la **proximidad a un modelo de perfección** no muy distante, en último término, del anhelado por Juan Ramón Jiménez. **En este sentido debe interpretarse el supuesto intelectualismo de la lírica del 27**: se propone reducir el papel de lo emocional en la creación literaria, **para dar más importancia al componente cerebral**.

Los poetas del 27 **desdeñan**, por consiguiente, **el fácil sentimentalismo y la retórica grandilocuente**, pero **también la interpretación lógica de un concepto, poesía, que entienden que es en sí mismo misterioso**. Al menos en la etapa inicial de su producción, se sienten en armonía con un mundo retratado de forma optimista, como sucede en el *Cántico* de Guillén. A diferencia del artista romántico o posromántico, que vierte sobre el papel sus inquietudes más íntimas, **el poeta del 27 se abre a la realidad exterior, pero no para retratarla** con una fría pincelada realista, **sino para transformarla en otra realidad de carácter literario**.

El lenguaje de los poetas del 27 no se caracteriza, sin embargo, por su **dificultad léxica**. En él, el **adjetivo ya no tiene una función meramente ornamental**, sino que

adquiere valor por sí mismo. **Atrás quedan los tecnicismos ultraístas**, pero **también el rebuscamiento modernista**: sobre un célebre verso del "Responso a Verlaine" de Rubén Darío, "Que púberes canéforas te ofrenden el acanto", Lorca comentaba, con humor, que únicamente entendía el "Que" inicial.

Salinas podría ser el ejemplo más notable de esta **depuración en busca de la sencillez** expresiva, que no necesariamente conceptual. Pero el autor que de manera más clara evidencia la concepción que de la poesía podía tener el grupo durante los años veinte es Guillén, que se abstiene de utilizar palabras de difícil comprensión, pero que, al emplear en abundancia términos abstractos, parece cargar de ideas sus páginas.

La métrica del 27 es **variada**, con una cierta **tendencia al verso libre**, aunque no falten **estructuras tan tradicionales** como el soneto, empleado por el Alberti de *Marinero en tierra*, el Lorca de los *Sonetos del amor oscuro*, el Guillén de *Cántico*, el Salinas de *Presagios* o el Diego de *Alondra de verdad*. **El romance** es utilizado prácticamente **por todos** los poetas del grupo, pero también se dan otras formas, a las que ellos dan **nuevas formulaciones**. Sucede así con la décima, cultivada por varios de ellos, pero de forma singular por Cernuda y, de manera algo más heterodoxa, por Guillén.

Por encima de intentos unificadores más útiles en el plano didáctico que en el de la realidad se alzan unas personalidades muy definidas, cada de las cuales admite una precisión estilística que acentúa las notas propias de su creación, pero sin distanciarla por completo de las restantes del grupo. Es, por ello, factible hablar, en términos muy generales, del surrealismo de Aleixandre, del intelectualismo de Guillén, del popularismo de Lorca y Alberti (surrealistas, sin embargo, en muchos de sus textos), de la escasa simpatía que por el mismo manifestaba Cernuda... En definitiva, variedad dentro de una cierta unidad.

7. El papel de las revistas literarias.

La actividad del grupo del 27 se desplegó en las abundantes revistas poéticas de la época, desperdigadas por toda la geografía española a partir de 1926 (Geist, 1980). No solo **publicaron** en ellas, sino que también **las fundaron o dirigieron** en varios casos. **Litoral, Gallo, Mediodía, Papel de Aleluyas...** -revistas publicadas en Andalucía-. Y otras nacidas en Santander, Valladolid o Murcia son ejemplo de esta intensa actividad.

Aunque Madrid fue la referencia urbana fundamental, no se trata de la única, como permite advertir la enumeración anterior. Aquí destaca **Índice**, cuyos cuatro números impulsó Juan Ramón Jiménez, que acogió ahí los textos de estos poetas, como habría de hacer en **Sí**, que únicamente lanzó el número de 1925. Otra revista coetánea al grupo, **La Gaceta Literaria**, nacida precisamente en 1927, se convirtió en un foro de discusión de los problemas culturales.

Párrafo aparte merece la Revista de Occidente. Si la madrileña **Residencia de Estudiantes se convirtió en un elemento aglutinante del grupo del 27**, el **apoyo de Ortega** a través de dicha publicación no fue menos relevante. **El público** al que se dirigían

estos escritores era, a fin de cuentas, el mismo en el que pensaba Ortega: **una minoría selecta, culta**, que no imponía condicionamientos económicos que restringieran la libertad del artista. **En la Revista de Occidente o en su grupo editorial se publicaron muchos textos del 27**. Así, en la colección Nova Novorum aparecieron el *Romancero gitano*, de Lorca, *Cántico*, de Guillén, *Cal y canto*, de Alberti, y *Seguro azar*, de Salinas.

8. La influencia de la tradición literaria española.

Se ha convertido ya en un tópico crítico hablar, refiriéndose a los poetas del 27, de la fusión entre **vanguardia y tradición**. Percibían como **algo lejano aquella inquietud españolista** de los escritores del 98, porque desde finales del siglo XIX hasta los años veinte habían cambiado muchas cosas en España y en el mundo, y tanto ellos como los vanguardistas que los habían precedido en el foro literario tenían una **sensibilidad distinta, más próxima a las preocupaciones de sus coetáneos del resto de Europa** que a las que habían manifestado sus predecesores noventayochistas. Dicho de otra forma: los jóvenes de los años veinte (y, en primera fila, los del grupo del 27) se sentían partícipes de la común aventura europea de esos años.

El mundo del 27 se presenta, pues, más abierto e internacional que el representado por los escritores noventayochistas. Lo que no significa que, a diferencia de lo que sucedió con las vanguardias, **los poetas del 27 rompieran con la tradición. Ni siquiera lo hicieron con la literatura inmediatamente anterior**. Ahí quedan, como ejemplos de respeto a la tradición literaria, los **muchos sonetos** escritos por ellos y las **fuentes populares** de las que beben no pocos de sus poemas.

Los poetas del 27 se interesan por el **Poema de Mio Cid**, la **lírica** tradicional, los cancioneros, el romancero, Berceo, Gil Vicente, San Juan de la Cruz, Fray Luis de **León, Cervantes**. Los homenajes son, en muchos casos, explícitos. Sirvan estos cuatro ejemplos: el título de *La voz a ti debida*, de Salinas, está tomado de la tercera égloga de Garcilaso (el cáustico Juan Ramón Jiménez no dejaría de recordar la deuda de Salinas con él: "La voz a mí debida", quiso puntualizar el autor de Platero y yo); en el poema "Con él", de *Marinero en tierra*, Alberti escribe: "Si Garcilaso volviera / yo sería su escudero; / qué buen caballero era..."; a Bécquer dedica el mismo Alberti *Sobre los ángeles*; y Cernuda toma el título de su libro *Donde habite el olvido* del penúltimo verso de la rima LXVI del poeta romántico.

El interés por Góngora merece una explicación más detenida. Trescientos años después de su muerte, se trataba de un poeta prácticamente olvidado, porque su conocimiento venía seriamente **dificultado por la oscuridad de su escritura**. Y ello pese a que los simbolistas franceses ya habían mostrado su interés por él. 1927 parecía fecha idónea para redescubrir a Góngora; más aún: para interpretarlo, labor de la que se encargaría Dámaso Alonso, aunque ya en 1924 Guillén le había dedicado su tesis doctoral.

De Góngora **admiran** estos poetas su **capacidad técnica**, aprecian su **hermetismo** y valoran muy positivamente su **habilidad para manejar la palabra** y, sobre todo, **la imagen**.

Pero, fundamentalmente, los atrae de él su **actitud de artista transformador de la realidad**. Esta subyugación es **al mismo tiempo rechazo de una estética realista** que había marginado hasta entonces el combate por la palabra que venía a representar el poeta barroco. Es el mismo propósito de excelencia, **idéntico afán de perfección** lo que los aproxima a la figura del escritor barroco. La poesía de este no es, evidentemente, la realidad, pero sí es la realidad poética a que aludía Lorca en su conferencia "La imagen poética de don Luis de Góngora": "La originalidad de don Luis de Góngora, aparte de lo puramente gramatical, está en su método de cazar las imágenes". Góngora **contempla la realidad como lo haría un artista**, y en esa actitud coincide con los autores del 27.

Por entonces, este ensalzamiento de Góngora parecería a los más una extravagancia. En una encuesta publicada en 1927 por La Gaceta Literaria, dos relevantes miembros de la generación del 98, Valle-Inclán y Unamuno, mostraban su distanciamiento del poeta homenajeado por los más jóvenes. Es un ejemplo claro de la distancia estética que media entre un grupo y otro. Hay que puntualizar, de todas formas, que Góngora fue más un pretexto que un ejemplo seguido en sus obras por los poetas del 27.

En términos cuantitativos, quizá resulte **más visible en sus textos la huella de un Lope de Vega** inserto en esa **tradición popular** que recorre tantas páginas del 27. El llamado **neopopularismo se transmite en ellas por una doble vía: la oral y la literaria**. La primera, derivada de las canciones y romances del pueblo, se advierte claramente en, por ejemplo, un Lorca que tomó referencias escuchadas a las criadas de su infancia. La segunda procede de autores concretos, como Lope, pero también de la poesía cancioneril y del Romancero. Se trata, en cualquier caso, de un **popularismo que se transforma en elaboración culta**, de tal manera que al lector medio puede no resultarle fácil descubrir el origen.

Rastreando en pronunciamentos escritos de diferentes poetas del 27 pueden enumerarse otros nombres menos visibles en sus páginas, pero no por ello ausentes: **Jorge Manrique, Francisco de Aldana, Quevedo, Calderón**. En suma, es **toda la tradición de la literatura clásica española** la que impregna las páginas del 27. Entrando ya en el **siglo XX**, el modelo español más próximo es, sin duda, el **magisterio de Juan Ramón Jiménez**. De él atraía a estos poetas algo parecido a lo que les hizo interesarse por Góngora: **el virtuosismo verbal**, la búsqueda de la **perfección, el afán de belleza** por encima de cualquier otra consideración.

Pero las **buenas relaciones iniciales de Juan Ramón** con sus ahijados del 27 se tornaron en **tirantez**, quizá porque la egocéntrica personalidad del poeta andaluz no admitía fácilmente competencia, o tal vez porque los **poetas del 27 firmaron un texto de homenaje a Pablo Neruda, hacia quien Juan Ramón Jiménez profesaba una profunda antipatía**.

En cuanto a la **literatura más próxima cronológicamente** a ellos, y al margen de Juan Ramón Jiménez, del respeto profesado a **Gabriel Miró** y del **repudio de los excesos del modernismo y sus epígonos**, la figura de **Rubén Darío fue merecedora de la admiración** de, por ejemplo Diego.

9. La relación con las vanguardias.

La relación del 27 con las vanguardias es uno de los capítulos más conflictivos y sujetos a discusión ante los ojos de la crítica. Las discrepancias en el seno de esta se extienden desde los orígenes del 27 hasta su fase última, antes del estallido de la guerra civil. O, dicho de otra forma, desde las presuntas **conexiones de la lírica inicial** del 27 con el **ultraísmo y el creacionismo** hasta la supuesta **aproximación al surrealismo**, ya en la intersección de las décadas de los veinte y los treinta.

Con la vanguardia **creacionista y ultraísta** mantuvieron estos poetas un **escaso contacto** que, pese a ello, **se hace notar en algunas de sus páginas** y hasta en libros enteros, como sucede en el caso de Diego. A fin de cuentas, el **27 y el ultraísmo compartían el mismo deseo de superar lo cotidiano e idéntico gusto por la imagen y la metáfora como posibilidades de crear un mundo autónomo, desvinculado de la realidad. La diferencia** es que los poetas del 27 utilizan el recurso de una **forma más intelectual, más meditada** que la que encontramos en el fregonazo imaginativo **característico de la vanguardia radical, tan propensa al mero ejercicio lúdico.**

La conexión **con el surrealismo** es un tema que los propios integrantes del grupo del 27 parecen haberse esforzado en sumir en la penumbra. Negaron casi en bloque (Alberti, Alonso, Guillén) esa vinculación que, sin embargo, **resulta evidente** si se toman como referencias, por ejemplo, *Pasión de la tierra* y *La destrucción o el amor*, de Aleixandre, *Sobre los ángeles* de Alberti, *Los placeres prohibidos*, de Cernuda, o *Poeta en Nueva York*, de Lorca.

Lo cierto es que los poetas del 27 **no tuvieron nada que ver con uno de los presupuestos básicos del surrealismo, la escritura automática**, que chocaría frontalmente no solo con la idea de la creación intelectualmente controlada, sino también con otras igualmente importantes, como la **depuración artística y el rechazo de la efusión emocional**. Y es que, en último término, el surrealismo bien podría considerarse como una variante del romanticismo combatido por los poetas del 27. El acuerdo absoluto con el surrealismo, pues, era prácticamente imposible. La cuestión, inevitablemente, pasa por el criterio particular del crítico, y no tanto por la opinión emitida por el escritor. Quizá lo más apropiado sea **reconocer la existencia de elementos literarios tomados del surrealismo.**

Si se considera **lo que de protesta social hay en la revolución estética del surrealismo**, quizá pueda **entenderse mejor cómo aquella poesía pura inicial terminó orientándose, en algunos casos, por la senda del compromiso ideológico.**

Pero, al margen de esta modesta herencia y de los cuestionados ecos surrealistas, hay otra figura de la vanguardia cuya mención resulta insoslayable, aunque solo sea porque fue uno de los poetas del 27, Cernuda quien la situó en un lugar relevante: **Ramón Gómez de la Serna**. Muchas de las **greguerías** de este son una fórmula extremadamente condensada de poesía que se sustenta en la imagen y la metáfora, precisamente las bases expresivas de la poesía del 27. Además, siguiendo la idea de Cernuda, la literatura de dicho escritor vanguardista se emparenta con la culterana de Góngora.

Las referencias **poéticas extranjeras** a las que remite la poesía del 27 son **las de la modernidad**: Mallarmé, Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau y, naturalmente, Valéry. Sin salir de Francia, pero sin llegar al surrealismo, sería posible rastrear los ecos de vanguardias como el **cubismo**, cuya **preocupación por la imagen conecta con las inquietudes y los propósitos de renovación de nuestros poetas**.

10. Poesía pura frente a poesía humana.

Un caso especial, en este cuadro de **influencias literarias**, lo representa para los poetas del 27 **Antonio Machado**. Entre el 98 y el 27 mediaban casi seis lustros, con lo que eso implica de **distanciamiento ante hechos políticos, sociales y culturales** distintos. Había también un largo **espacio entre ellos en materia literaria**. Los **poetas del 98** (Unamuno, Machado) concebían la **lírica en términos más emocionales** que los expuestos por la teoría y la práctica de los del 27. Eso explica que Machado no contemplara precisamente con simpatía la andadura de esta nueva poesía que mostraba sus preferencias por imágenes más lógicas que emotivas. Para él y para Unamuno, era cuando menos **preocupante ese exceso de formalismo**.

Sin embargo, **Machado** formó parte del jurado que concedió en 1925 el Premio Nacional de Literatura a dos libros de autores del 27: *Marinero en tierra*, de Alberti, y *Versos humanos*, de Diego. No solo eso: **consta su aprecio personal** y literario por este último. Y no debe olvidarse que **los poetas del 27 lo leían con gran interés en sus años de formación**. Tampoco contra los restantes autores del 98 se manifestaron beligerantes los autores del 27. Lorca, por ejemplo, tuvo palabras de elogio para casi todos ellos. Y la **relación de Unamuno con Diego, Guillén y Salinas** (precisamente casi todos los poetas del grupo dedicados, como él, a la docencia) **fueron cordiales**.

Sin embargo, cabe recordar las críticas de otro hombre del 98, **Miguel de Unamuno, contra la poesía pura**. En el rechazo de Unamuno hacia los "gongorinos de pega" anida tanto una actitud estética contra el formalismo como un rechazo ético contra un grupo de poetas a su juicio tibios con el régimen de Primo de Rivera, que lo había llevado a él al destierro.

En la época del predominio de la poesía social (años cincuenta-sesenta del siglo XX), el formalismo del 27 estaba condenado a ser mal comprendido. Sucede que **nos encontramos ante dos modelos literarios distintos: uno que apela a una cierta forma de compromiso, entre existencial y social, que atribuye a la literatura la finalidad de**

trasladar al lector determinados problemas humanos (y hasta políticos, en muchas ocasiones) y otro (el que representaron los **autores del 27) enfocado al logro de objetivos de carácter específicamente artístico.** Pero hasta el que pasa por ser el poeta más deshumanizado del grupo, Guillén, dio un giro apreciable, en las últimas ediciones de *Cántico*, hacia lo que, simplificando de forma notoria, podríamos llamar **rehumanización**.

11. Evolución del grupo del 27. Los últimos años.

No hay acuerdo entre los estudiosos acerca del año en que debe registrarse el cambio de orientación perceptible en el grupo del 27: las fechas a discusión oscilan desde la prematura 1927 hasta la tardía 1934, con más posibilidades de no equivocarnos si nos aproximamos a la primera que si lo hacemos a la segunda. Efectivamente, a **finales de los años veinte el grupo del 27 inicia una nueva etapa,** en la que **dejan de estar presentes casi todas las revistas** que años atrás habían acogido sus textos. Ya resulta más difícil hablar del 27 como si se siguiera tratando de un grupo perfectamente homogéneo (si es que tal cosa podía afirmarse en la etapa anterior). Las **circunstancias políticas y literarias habían cambiado sustancialmente, y también lo habían empezado a hacer las inclinaciones** de estos poetas, **varios** de los cuales se estaban aproximado al **surrealismo** o, si se quiere, a una **cierta forma de neorromanticismo o rehumanización**. En los primeros años treinta sonarán, aprovechando en más de un caso fechas conmemorativas, otros nombres distinto del de Góngora: Garcilaso, Bécquer, Quevedo.

El surrealismo estaba separando ya la práctica literaria de **los componentes** de este grupo de amigos.

Pero hay **otro hecho, este de carácter histórico y no literario,** que ahondaba las diferencias, aunque las mismas no se tradujeran en ruptura de la amistad. Se trataba de la galopante politización que habría de vivir España desde el advenimiento de la **República (1931),** y que contribuiría a decantar con más claridad cada una de las opciones personales. **Esa politización terminaría extinguiendo, prácticamente, la poesía pura.**

Otros **géneros, además, se estaban imponiendo: la novela y el ensayo** arrinconan a la lírica, y algún poeta del 27, como **Lorca,** ahora parece **más interesado que nunca por el teatro.** En cualquier **caso los autores del 27 siguen publicando en la primera mitad de los años treinta.**

Las diferentes **posturas ideológicas** también marcarán caminos distintos. **No era el único poeta del 27** -Alberti- en mostrar un **activo compromiso revolucionario,** porque a la misma causa izquierdista dedicaban sus desvelos Prados y Cernuda.

Hay **otros nombres que, desde planteamientos de izquierdas, reclaman la conexión entre poesía y realidad histórica: César Vallejo,** que visita España en 1930, y Pablo **Neruda,** cónsul de Chile en Barcelona desde 1934. En su revista Caballo Verde para la Poesía (octubre de 1935), Neruda escribe una especie de manifiesto de título bien significativo:

"Sobre una poesía sin pureza". Si la poesía pura apelaba a la minoría selecta, **la literatura comprometida se lanza ahora a la búsqueda del gran público.**

Así pues, **los años treinta** son ya, **para la poesía pura que habían abanderado los poetas del 27, tiempos de balance.**

En 1933, el acoso a la poesía pura se acentúa. Víctima propiciatoria de ese acoso es la estética juanramoniana, pero el asedio se extiende también a la forma de entender la literatura que representaban los autores del 27 durante la década anterior. En este contexto, la visita del adalid de la poesía pura, Valéry, al Madrid de 1933 viene a ser el canto del cisne de una escritura que cada vez tiene menos espacio en una España que se acerca al abismo del enfrentamiento armado.

1936 pone el punto final a esta segunda etapa del 27: *Razón de amor*, de Salinas, el nuevo *Cántico*, de Guillén, y *La realidad y el deseo*, de Cernuda, son las **últimas voces poéticas del grupo** que resulta posible escuchar antes de que los cañones empiecen a hablar. **El banquete de homenaje organizado por Lorca a Cernuda con motivo de la publicación del último libro citado es el acto postrero en el que encontramos juntos a los poetas del grupo.**

La **guerra civil y su desenlace abren la tercera etapa** en la historia del grupo del 27. En esta nueva fase, la posterior a 1939, **no se rompe la amistad** de los supervivientes, **pero sí se tornan difíciles los contactos entre ellos, alejados como están entre sí por miles de kilómetros.** La lejanía física no imposibilitó los encuentros personales (ahora esporádicos), ni tampoco la relación epistolar. **La guerra civil situó a los supervivientes en lugares opuestos:** Diego se sumó al Alzamiento, mientras que en el bando opuesto se encontraban Alberti, Cernuda y Prados.

Tras el final de la guerra permanecieron en España Aleixandre, Alonso y Diego. En el extranjero prosiguieron su labor creadora Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Guillén, Prados y Salinas. La dispersión fue casi absoluta.

Si trascendentales fueron los logros poéticos del grupo antes de **1936, no carecen de interés, en general, los posteriores.** Algunos de estos autores disfrutarían una muy larga vida que permite hablar, en varios casos, de una poesía de senectud. **La vejez, la muerte, el dolor y la soledad son, en este tramo final de sus existencias, los temas preferentes.** La lírica última de los autores del 27 posee, pues, un marcado **carácter existencial, reflexivo, y adopta un tono elegíaco, dado por símbolos como el otoño o el polvo.**

Los libros escritos en el extranjero por los supervivientes del 27 también merecen especial atención. Y **Los poetas del 27 que permanecieron aquí crearon obras muy personales, contextualmente aisladas o que se sitúan en una línea que nada tenía que ver con la escritura característica del 27 anterior a la guerra.**

De hecho, las **dos obras poéticas más importantes escritas en la España de los años cuarenta están firmadas (y en la misma fecha: 1944) precisamente por autores**

del grupo: *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Aleixandre. Estos dos últimos libros son, sin duda, lo **más sobresaliente en el ámbito de la poesía española de la posguerra**. *Hijos de la ira* daría lugar a una corriente directa o indirectamente inspirada en él: toda la poesía inconformista de los años cincuenta bebió de ahí, reforzando, eso sí, el elemento social.

Pero el enlace más resistente de la poesía cultivada en España desde los años cincuenta se realiza con uno de los poetas del 27 que no viven en España: Cernuda. Su *Desolación de la quimera* y su libro prosístico *Otros*, escritos ya fuera de la patria, figuran en el cuadro de honor de la literatura del exilio. **En España, Jaime Gil de Biedma, poeta destinado a ejercer una notable influencia sobre la escritura lírica posterior** (incluida la más actual; por ejemplo, la poesía de la experiencia), **tomó a Cernuda como referencia** de su práctica literaria.

Si, entre los poetas del 27, a Lorca le cabe el privilegio de contar con el mayor número de estudios críticos dedicados a un escritor del 27, a **Cernuda** le corresponde el honor de **haber influido más que ningún otro sobre las generaciones posteriores**. Resérvese, pues, a **Guillén** el mérito (y no es pequeño) de haber escrito el que posiblemente es **el mejor libro de la generación: *Cántico***.

Los poetas que permanecieron en España, por su parte, saborearon las mieles de un **reconocimiento** que se tradujo en su admisión, como miembros de número, en la **Real Academia Española**, en la que ingresaron **Alonso y Diego en 1948, y Aleixandre** en 1950. El primero de ellos llegó a ser director de dicha institución.

Las vidas de los restantes poetas del grupo se desarrollaron entre la adaptación a los medios académicos, preferentemente estadounidenses (es el caso de Salinas y Guillén) y una dolorosa prolongación del sentimiento de exilio existencial (Cernuda). No todos los que se marcharon volverían a España. Retornaron definitivamente aquellos que podían hacerlo después de 1975: Guillén y el último en regresar, Alberti, compartirían con los supervivientes de su generación los últimos laureles del reconocimiento. A Aleixandre se le concedió el Premio Nobel en 1977. Ese mismo año recibiría el Premio Cervantes (considerado el Nobel de las letras hispanas) Guillén, y con posterioridad se concedería el mismo galardón a Alonso, Diego y Alberti.

Poesía del franquismo

1º- Generación del 36.

Sus características no están muy claras. Escribe, frente a la del 27, lírica más intimista aunque muy preocupada por aspectos formales, por su tono se observa posición conservadora frente a la sociedad y en su temática ocupa lugar preferente la preocupación religiosa. Los poetas más destacados serían Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dionisio Ridruejo. Nacen entre 1907 y 1912 y publican antes de 1940.

2º- Primera generación de postguerra.

El nombre "generación" parece más ambiguo que antes: son coetáneos, publican en las revistas "Escorial", "Garcilaso" y "Espadaña", y aparecen en la "Antología consultada" de Francisco Ribes, 1952. Poesía del sentimiento manifiesto con temas amorosos, religiosos, patrióticos y familiares.

Dos tendencias: la garcilasista, más preocupada por lo formal, más arraigada o conformista con el entorno y la espadafañista, desarraigada, tremendista, de desgarró existencial que evolucionará hacia la preocupación social.

José García Nieto, Leopoldo Panero, José Hierro, José Luis Prado...

Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, José María Valverde...

Ambos grupos son dinámicos y se puede pertenecer a los dos. Otros poetas de la "Antología consultada" son Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Vicente Gaos, Rafael Morales.

Existen aún otros poetas, que no aparecen en la antología y sería injusto marginar: José Luis Cano, Rafael Montesinos, Ángela Figuera, José Luis Hidalgo, Ricardo Molina, Leopoldo de Luis..., y tras esta nómina aún restan poetas no mencionados.

La poesía social.

Tras 1952 la poesía social pasó a ser la moda literaria. Se acentúa la tendencia antiformalista y arraiga la creencia de que la poesía debe tener una función de instrumento para transformar el mundo, preocupándose por los problemas sociales y políticos del momento. Aparecen en "Antología de poesía social" (1965) de Leopoldo de Luis. El punto de vista ideológico va del marxista radical al católico. Tres tendencias:

Eticoestética: se cantan aspectos humildes de la realidad, en los que se advierte una belleza escondida que provocan ternura amorosa. "Canción sobre el asfalto" (1954) de Rafael Morales.

Crítica de la situación social española. Censura de la clase media a la que se reputa de falta de autenticidad. Ángela Figuera, Blas de Otero, Eugenio de Nora...

Poesía dirigida a las masas: Forma encubierta de hacer poesía política. Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, Ramón de Garciasol...

3º- Segunda generación de postguerra: promoción de los sesenta.

A los nombres que ya habían aparecido en el decenio anterior, y que han derivado hacia lo social, se suman otros más jóvenes, nacidos entre 1925 y 1935: Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, José Agustín Goytisolo, Ángel González, Gil de Biezma, Francisco Brines, Carlos Sahagún...

Escriben lo más significativo de su obra entre 1956 y 1962. Prosiguen teniendo una estética humanizadora, pero superando los límites de la poesía social: «La finalidad de la poesía, como la de todo arte, consiste en recordar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias» (Claudio Rodríguez). Tienen mayor preocupación por la forma, sin tener nada de formalistas, que les lleva a rechazar el desgarró verbal y patetismo de la poesía "desarraigada". «Un poema sólo es válido cuando el sentimiento que le ha dado origen, además de ser auténtico, va unido a una expresión única e insustituible» (Carlos Sahagún).

Un somero análisis biográfico de algunos autores nos permite establecer algunas analogías. En primer lugar, casi todos nacen en la década del 20 y del 30, esto es, antes de la Guerra Civil española y de la Segunda Guerra Mundial, por lo que han sufrido directa o indirectamente los efectos de las confrontaciones y participan en mayor o menor medida de las corrientes filosóficas del existencialismo (Sartre y Brecht, fundamentalmente). En segundo lugar, la mayoría proceden del estrato de la clase media acomodada (Barral, Gil de Biedma, Valverde, Goytisolo, Adoum, Germán Belli, etc.), aunque hay excepciones (Grande, Cabañero, Sabines) y la mayoría adquieren estudios universitarios, muchos de ellos en Derecho (Costafreda, González, Barral, Valente, Brines, Mantero, Adoum, Padilla, Dalton, Shimose). En tercer lugar casi todos ellos comienzan a publicar con asiduidad en la década del 50: Ernesto Cardenal (Hora Cero, 1956), Jorge Enrique Adoum (Notas del hijo pródigo, 1952), Jaime Sabines (Horal, 1951; La señal, 1951; Tarumba, 1956), Enrique Lihn (Poemas de este y otro tiempo, 1955), Juan Gelman (Violín y otras cuestiones, 1956), Roberto Fernández Retamar (Elegía como un himno, 1950); Mario Benedetti (Poemas de la oficina, 1956), Ángel González (Áspero mundo, 1956), Claudio Rodríguez (Don de la ebriedad, 1954), José Ángel Valente (A modo de esperanza, 1955), Ángel Crespo (Una lengua emerge, 1950), José Manuel Caballero Bonald (Las adivinaciones, 1952), José Agustín Goytisolo (El retorno, 1955), Carlos Sahagún (Profecías del agua, 1958), Jaime Gil de Biedma (Compañeros de viaje, 1959), etc.291.

4º- La poesía de los setenta: los novísimos. José María Castellet publica en 1970 un antología de composiciones de poetas nacidos entre 1939 y 1948 a los que dio nombre de *novísimos* y definió con una serie de características rupturistas. Desaparece la obsesión por la guerra civil, pertenecen a la generación de "jóvenes rebeldes" que cuestiona los valores establecidos desde posturas contraculturales que les acercan a los mass media (cine, cómic, disco, televisión...), pero también manifiestan un gusto por la cultura refinada proveniente de influencias literarias desconocidas, o ignoradas deliberadamente, por poetas anteriores (Eliot, Pound, los surrealistas franceses...). En ellos se vio una vuelta al esteticismo y a la experimentación que supuso polémica por lo que pudiera tener de abandono de la línea humanista y crítica de las generaciones anteriores. El poema sería más un signo, un símbolo, que un objeto transmisor de ideas o sentimientos. José María Castellet publica en 1970 una antología poética con el título de *Nueve novísimos* que representa la primera aparición de una poesía rupturista con la anterior, pues del "realismo" del arte de postguerra se torna al surrealismo de los vanguardismos (no es tan sencillo, pero valga la simplificación). A los nuevos poetas los caracteriza de la siguiente forma: Admiten la mitología proveniente de los medios de la "cultura de masas".

Se buscan influencias en las literaturas extranjeras y vuelven al irracionalismo del arte de vanguardia en oposición a la literatura ideológica que impera en España.

Aparecen también de nuevo caligramas y disposición tipográfica caprichosa.

La ruptura de la lógica encuentra nuevos procedimientos en la inserción de textos "previos", además de la ya usada interrupción de la coherencia sintáctica.

Gusto por lo exótico, elementos de lo oriental, lo medieval, lo primitivo...

5º- La poesía de los setenta: los novísimos. José María Castellet publica en 1970 un antología de composiciones de poetas nacidos entre 1939 y 1948 a los que dio nombre de *novísimos* y definió con una serie de características rupturistas. Desaparece la obsesión por la guerra civil, pertenecen a la generación de "jóvenes rebeldes" que cuestiona los valores establecidos desde posturas contraculturales que les acercan a los mass media (cine, cómic, disco, televisión...), pero también manifiestan un gusto por la cultura refinada proveniente de influencias literarias desconocidas, o ignoradas deliberadamente, por poetas anteriores (Eliot, Pound, los surrealistas franceses...). En ellos se vio una vuelta al esteticismo y a la experimentación que supuso polémica por lo que pudiera tener de abandono de la línea humanista y crítica de las generaciones anteriores. El poema sería más un signo, un símbolo, que un objeto transmisor de ideas o sentimientos. José María Castellet publica en 1970 una antología poética con el título de *Nueve novísimos* que representa la primera aparición de una poesía rupturista con la anterior, pues del "realismo" del arte de postguerra se torna al surrealismo de los vanguardismos (no es tan sencillo, pero valga la simplificación). A los nuevos poetas los caracteriza de la siguiente forma:

1. Admiten la mitología proveniente de los medios de la "cultura de masas".
2. Se buscan influencias en las literaturas extranjeras y vuelven al irracionalismo del arte de vanguardia en oposición a la literatura ideológica que impera en España.
3. Aparecen también de nuevo caligramas y disposición tipográfica caprichosa.
4. La ruptura de la lógica encuentra nuevos procedimientos en la inserción de textos "previos", además de la ya usada interrupción de la coherencia sintáctica.
5. Gusto por lo exótico, elementos de lo oriental, lo medieval, lo primitivo...

POETA	NAC.	Generación	MOVIMIENTO
VICTORIANO CRÉMER	1906	1ª	P. DESARRAIGADA. <i>ESPADAÑA</i>
LUIS FELIPE VIVANCO	1907	36	Revista <i>ESCORIAL</i>
LEOPOLDO PANERO	1909	36	P. ARRAIGADA. <i>GARCILASO</i>
LUIS ROSALES	1910	36	Revista <i>ESCORIAL</i>
GABRIEL CELAYA	1911	1ª	P. SOCIAL
DIONISIO RIDRUEJO	1912	36	Revista <i>ESCORIAL</i>
JOSÉ GARCÍA NIETO	1914	1ª	P. ARRAIGADA. <i>GARCILASO</i>
BLAS DE OTERO	1916	1ª	P. SOCIAL
JOSÉ HIERRO	1922	1ª	P. SOCIAL
CARLOS BOUSOÑO	1923	1ª	P. De la trascendencia. <i>ESPADAÑA GARCILASO</i>
PABLO GARCÍA BAENA	1923	1ª	Revista "CÁNTICO" (1947) sensualismo pagano.
CARLOS EDMUNDO DE ORY	1923	1ª	Revista POSTISMO (1945) surrealismo.
ÁNGEL GONZÁLEZ	1925	2ª	EVOLUCIÓN DE LO SOCIAL
JOSÉ MARÍA VALVERDE	1926	1ª	P. De la trascendencia. <i>ESPADAÑA GARCILASO</i>
JAIME GIL DE BIEZMA	1929	2ª	SUPERACIÓN DE LO SOCIAL
JOSÉ ÁNGEL VALENTE	1929	2ª	SUPERACIÓN DE LO SOCIAL
FRANCISCO BRINES	1932	2ª	MÁS ALLÁ DE LO SOCIAL
CLAUDIO RODRÍGUEZ	1934	2ª	Revista <i>ALDEBARÁN</i> , realista metafísico.
FÉLIX GRANDE	1937	2ª	Revista <i>EL BARDO</i> . Novedades expresivas.
ANTONIO CARVAJAL	1943	3ª	NOVÍSIMOS
PERE GIMFERRER	1945	3ª	NOVÍSIMOS
ANTONIO COLINAS	1946	3ª	NOVÍSIMOS
GUILLERMO CARNERO	1947	3ª	NOVÍSIMOS

LA ROSA DE LOS VIENTOS

Notas para otra teoría de la poesía novísima. ANTONIO COLINAS

Sí, después de todo (y precisamente en este mes de mayo de 1988, veinte años después) tenemos que reconocer que aquella generación poética que nacía -la del "lenguaje", la de los "70", la de los "novísimos"- tenía mucho que ver con el "mayo francés", con las convulsiones que había en nuestras calles y en nuestras ideas. Lo que sucede es que aquel acontecimiento francés -de consecuencias más socioculturales que políticas- había tenido un precedente entre nosotros, tres años antes, en febrero de 1965, cuando se celebró la resonante manifestación de los catedráticos. También los nuevos versos deseaban brotar, pero la atmósfera era de cambio político, y éste condicionaba fuertemente cualquier gratuito exceso en el lenguaje, incluso en el literario. Natural era, por tanto, que en León naciera un valioso grupo poético como "Claraboya", en el que los acontecimientos del compromiso pesaban todavía mucho.

En Madrid, en aquellos años -octubre del 64, 65, 66- detestábamos todo tipo de prosaísmo en poesía, aunque luego ese prosaísmo lo cantáramos en las canciones de protesta. Deseábamos la palabra "nueva", pero nadie cuestionaba (ni cuestiona), nombres que por entonces estaban en todas las bocas: los de Otero, Celaya, Hierro. Pablo Neruda era un poeta que desde fuera, especialmente para mí, resumía de forma magistral la fusión de la poesía "total" -el lirismo cosmovisionario- con el compromiso. Todo ello a pesar de algunos versos -de excesivo "compromiso", dirán algunos- que nunca se le perdonarán a Neruda. Los poetas «sociales», Neruda y, antes, Antonio Machado, como el gran autor que todos admirábamos. (La fallida marcha en un autobús del "Club de amigos de la Unesco" a Baeza también se enreda en aquellas fechas.) Pero en seguida se vería que no todos sabían leer a Machado. Más tarde, por ser precisamente un escritor con «ética», muchos lo despreciarían. Estábamos, claro está, ya en unos tiempos de esclavitud cultural, de desafortado mercantilismo, de cainismo cultural.

CAMBIO SOCIAL.

Algo tenía que ver el nacimiento de la nueva poesía con el cambio social. Pocos días después de la manifestación de los catedráticos, leí unos poemas en la Facultad de Derecho, junto a otros dos jóvenes poetas -Javier Lostalé y Antonio López Luna-, poemas de un tono aún muy machadiano. A la salida todavía había conatos de manifestación, griterío, carreras entre los chopos de la Universitaria. No hay que hablar, por ello, obligadamente, de esa falta de compromiso que luego -dicen- se dio en la poesía última o novísima. El no hacer una poesía obligadamente crítica no implicaba la falta de ética. Así que poesía y tensión social iban siempre unidas. Al día siguiente fui con Antonio López Luna al Ateneo de Madrid a no sé que acto y allí me encontré en el bar con Antonio Hernández, que luego me arrastraría -tangencialmente, todo hay que decirlo- a unos meses de bohemia. (El mismo ha recordado ahora algo de aquello en una novela y, una vez más, comprendemos que la realidad es siempre mucho más fantástica que el Arte.) Unos días después fui a una tertulia de la librería "Abril" y nos dijeron que probablemente se cerraría a causa de unos versos que Gloria Fuertes le había dedicado al arcángel San Gabriel. (Si no me equivoco, Gloria fue interrogada en la Dirección de Seguridad sobre aquellos versos que, en su opinión, podían haber sido cantados «en cualquier corro de niños». Pero San Gabriel, claro está, era el patrón de la Policía y con esto se explicaban todos los recelos.)

No hubo problemas con la lectura que Vicente Aleixandre hizo de sus «nuevos retratos», aunque por aquellos días, estando una mañana en su casa, se habían presentado dos "sociales" a recomendarle que no asistiera a un acto anunciado en la Universidad. (Creo que en honor de Miguel Hernández.) En la casa de Aleixandre se cruzaban todos los caminos de la poesía novísima, pero no hasta el extremo de que él fuera -como equivocadamente se ha dicho- el coordinador del proyecto. De hecho los poetas que yo veía por Vellintonia -me refiero a los que le visitaban con frecuencia- no pertenecían al ámbito catalán. Carvajal llegaba con mucha frecuencia de Granada y, tras la visita, a Granada se volvía. Barnatán llegaba de Argentina para jugar un decisivo papel de transmisor entre los escritores de ambos lados del océano. Vicente Molina era constante como pocos en aquellas visitas. Escribían, con frecuencia, a Vellintonia Gimferrer y Carnero. Mucho habría y habrá que hablar de aquellos finales de los 60 en Vellintonia. Vicente se preocupaba por todos, pero jamás hacía "amiguismo". Que no contaran con él para algo en lo que no hubiera

autenticidad. Sufrió mucho la enemistad entre amigos comunes, el *cainismo* literario. («Yo jamás he contestado a un ataque insidioso», me dijo en una ocasión.)

Volveré, por unos momentos, a la atmósfera marcadamente política de entonces. Yo creo que ha sido por ella por lo que ya nunca renuncié al nombre de Machado. Gracias también a aquella atmósfera era necesaria y obligada la palabra poética “nueva”. Ante todo, hubo una poesía “nueva” por esa reacción a un lenguaje que muchos considerábamos excesivamente prosaico. (Se alababan, sí, los libros de los autores del «50» y algunos de ellos se cuentan entre los maestros de los novísimos, pero era necesario que el lenguaje tuviera más emoción, más intensidad, más -como diría Pound- “voltaje”.) Pero ello obligaba también a distinguir las voces de los ecos, el fuego de artificio de las palabras del verso verdadero. Ya he escrito en alguna otra ocasión que ese grupo de poetas con afán intimista tuvo que hacer un ingente esfuerzo -lo digo desde la naturalidad mayor- para no atender a los nuevos “cantos de sirena” de una parte y a los potentísimos “altavoces” del compromiso en literatura de la otra.

MADUREZ.

La propia palabra tenía que madurar en el interior de cada uno y, al mismo tiempo, había que reconocer aquellos libros en los que brillaba la autenticidad, con los que -modas aparte- uno sintonizaba. “Oda en la ceniza”, de Bousño, “Alianza y condena”, de Claudio Rodríguez, “Como si hubiera muerto un niño”, de Sahagún, “Palabras en la oscuridad”, de Brines, “La ciudad”, de Diego Jesús Jiménez, señalaban un camino intermedio, personal, que a mí me interesaba mucho más allá de todo radicalismo de uno y otro signo. En estos libros había una poesía que estaba tan alejada del prosaísmo como del verbalismo artificioso. Un día, más preocupado que feliz, me encontré con un libro mío impreso entre las manos: «Preludios a una noche total». Y digo “preocupado” porque el libro había recibido no el premio, sino un accésit del Adonais. Pronto -a la salida del fallo del premio- alguien me quitó repentinamente la preocupación al decirme: «Tranquilo, estamos en unos años en los que el Adonais es mejor en sus accésits que en sus premios.» Pensé, en efecto, en libros como *Memoria de la muerte*, de Luna, *El mar es una tarde con campanas*, de Antonio Hernández, o *Los pasos perdidos*, de Barnatán, y perdí toda preocupación. También me tranquilicé al saber que algunos de los grandes libros “novísimos” no habían tenido fortuna en el premio. La crítica habló -críticamente- de «neorromanticismo» al juzgar mi libro, pero yo, en ese sentido, estaba tranquilo, pues sabía que había encontrado mi “voz” y a ella no estaba dispuesto a renunciar. Estoy, pues, haciendo referencia a una estética del intimismo y de la emoción que nada tenía que ver con la estética estrictamente «culturalista» que nacía en Barcelona y que pronto iba a tener un gran eco.

Sin embargo, los caminos que poetas de mi edad buscábamos en Madrid, o en otras provincias, estaban condenados -provisionalmente- a una menor resonancia editorial. Ambas tendencias -la intimista y la estrictamente culturalista- se materializarían en dos libros antológicos. Pero a estos tampoco les reservaba el destino la misma suerte. La nueva sensibilidad de que he venido hablando «cuajaría» en una modesta antología -modesta sólo por su ausencia de marketing- que publicaría en 1970 Enrique Martín Pardo «Nueva poesía española» (Skorpio). Afortunadamente, hoy la crítica -casi veinte años después- comienza a reparar en ella y a hacerle justicia. ¿O es el paso del tiempo el que hace la justicia, el que ha sacado a la luz los valores de la emoción, de intensidad, de pureza, que caracterizaban a los poetas que agrupaba?

OTROS NOVÍSIMOS

En «Nueva poesía española» aparecían ya algunos nombres -Antonio Carvajal, Jaime Siles, José Luis Jover, López Luna (sólo en las pruebas de imprenta) o el mío propio- que luego no aparecerían en la de Castellet. Y no aparecían -¿por qué no aparecieron, se han preguntado luego tantas veces los críticos?- porque no había razón para ello; porque la estética que Martín Pardo propugnaba en su antología era más intimista que rupturista, porque algunos éramos más jóvenes y apenas teníamos obra, porque no nos unía el carácter de grupo amistoso, directamente relacionado con Barcelona. Aunque también pudiera recordarse que Carvajal había publicado en “El Bardo” *Tigres en el jardín*. Gimferrer

leyó y aprobó mis *Preludios a una noche total* en un bar cercano a la Universidad Central de Barcelona -en presencia de Leopoldo M^a. Panero-, pero ya he dicho que la concesión del accésit del Adonais impidió la salida barcelonesa de este libro. Martín Pardo -además de poner su confianza en poetas con escasísima obra (Siles, Jover)- tuvo el buen criterio de recoger los nombres de Gimferrer y de Carnero. Era una antología que no nacía contra nada ni contra nadie. Si hubiera evitado estos dos nombres habría errado de lleno, pero las cosas no fueron así y hoy su antología no sufre desgaste alguno.

La antología de Martín Pardo decantaba ya entonces, muy prematuramente, actitudes clasicistas (Carvajal), reflexivas (Siles), poéticas "del silencio" (Jover), neorrománticas (la mía), que luego han abierto, en nuestros días, nuevos caminos entre los poetas más jóvenes; han supuesto posiciones no explícitamente «culturalistas» que aún se pueden desarrollar y enriquecer con las voces de los más jóvenes. Jamás olvidaré aquella tarde en el "café Gijón" en que Martín Pardo dudaba aún mucho de su proyecto y me decía angustiado que no sabía si publicar la antología o comprarse un *Seat 600*. Se decidió por el libro -no sé si en perjuicio de su economía familiar- pero qué duda cabe que con su esfuerzo puso coherencia en el panorama de la poesía que nacía.

Mas la *ruptura* se dio, como he dicho, en Barcelona y en el mismo año, de forma global, por medio de la antología de Castellet. El libro ha sido una referencia muy válida en todo momento -más en su forma que en su contenido, a decir verdad-, jugaba un papel de corrosión que nadie ha dudado. Creo que el editor del libro ha mostrado después, en algunas declaraciones, su escepticismo hacia aquella aventura, al decir que «no fue más que un invento». Sin embargo, el libro tuvo su saludable razón de ser en la medida que vino a airear el panorama poético, en muchos casos esclerotizado. Más cuestionable ha sido el uso que la crítica ha hecho del prólogo que Castellet puso a su antología, la indiscriminada y arbitraria utilización del mismo, la repetición escolar y dogmática de características que el antólogo sólo señalaba como signos puramente indicativos de los nuevos tiempos. De ese uso persistente de las palabras de Castellet no nos hemos librado ni siquiera los poetas no incluidos en el libro.

En no pocas ocasiones -en artículos, en ensayos, en tesis universitarias- me he encontrado con la sorpresa de verme englobado bajo aquellos clichés de entonces. Naturalmente, no me he visto reconocido en ninguno de ellos: nunca he gustado del rock y del jazz, he comenzado a ver muy tarde la televisión, iba a ver cine europeo, no el americano, dejé de leer cuando debía los tebeos y la mezcla de los nombres de Marilyn, Groucho Marx y el Ché Guevara siempre me resultó incomprendible. Urge, pues, ajustar aquellos indicios primeros a todas las direcciones posibles que luego han ido marcando los últimos libros novísimos: direcciones racionales, hedonistas, místicas, clasicistas, románticas, etcétera. Como ya señalar hace tiempo Jenaro Taléns en su estudio sobre la poesía de Martínez Sarrión, ya es hora de comenzar a decir que es "*lo que no es*" la poesía última. Surgió, simplemente, una nueva poesía por tres razones fundamentales (y de ello ya dejaba también entrever algo Castellet en su prólogo): 1) Porque había nacido una nueva "sensibilidad". 2) Porque se aceptaba, sin prejuicios de ningún tipo, un "nuevo lenguaje". 3) Porque, sobre todo, hubo nuevas lecturas que se aceptaron con gran pasión. No es que antes no se hubieran hecho algunas de ellas, pero no se habían asumido de manera tan radical.

ELIOT, POUND.

A mediados de los años sesenta no brotaba una nueva poesía solamente porque se escribieran libros de excepción, como los de Gimferrer o Carnero, sino porque la palabra nueva emanaba de las lecturas de Pound, de Eliot, de Tralk, de Stevens, del surrealismo, de Neruda, de Paz, de todo el grupo del 27, de "Cántico". No hay que olvidar la sintonía de autores de otras lenguas (Cunqueiro y Celso Emilio Ferreiro, para la gallega; Foix, Carner y Espriu para la catalana). No olvidemos tampoco que además de los "Novísimos" (1961) de A. Giuliani y de los novísimos de primera y segunda hora españoles, hubo también unos novísimos estrictamente catalanes; nombres como los de Francesc Parcerisas o Narcís Comadira, que han sido ignorados en el ámbito castellano o poco traducidos.

Ricardo Molina mantuvo poco antes de su muerte, en conversaciones privadas, una actitud crítica hacia los primeros libros novísimos. Su rechazo no iba dirigido tanto hacia las obras en sí, cuanto hacia el papanatismo que estas habían provocado en algunos lectores. Molina, como lector avisado -recordemos el hito de su ensayo «Función social de la poesía» (publicado oportunísimamente en 1971)-, venía a decir que quien hablaba de novedad en España no había leído a determinados poetas extranjeros. Lo que no sabía Ricardo Molina es que los nuevos poetas tenían -teníamos- en él a un maestro incuestionable. Tampoco se imaginaba aún Molina que él y todo su grupo iban a jugar un papel decisivo en el nacimiento de la estética novísima. Cuando en Córdoba, a los dieciséis años, leí sus versos me deslumbró su intenso clasicismo. Pronto esta admiración se materializaría en artículos (de Gimferrer y mío en «Ínsula» y en «Cuadernos hispanoamericanos») y en 1976 en un libro de Guillermo Carnero. Entre el *prosaísmo social* y la *frialdad neoclásica* -hablo por boca del tópico, claro está- «Cántico» aportaba los valores de la emoción clásica, de la pureza lírica.

Pero ¿debemos hablar de «generación» novísima o cabría, más bien, pensar que nos encontramos ante un grupo de autores más o menos independientes? En ambos casos, los 10 ó 12 nombres decisivos de este período ahí están y después de veinte años no ha habido -digan lo que digan los descreídos, nos guste o no- otra alternativa «global», fundamentada, a los novísimos. Ha habido, sí, nuevos fogonazos de autenticidad -recuerdo al azar los libros de Blanca Andreu, Julio Llamazares o Sánchez Rosillo, como podría recordar otros-, pero las opciones en la poesía más joven son múltiples, múltiples los caminos, y quizá en ello radique su virtud. Ha habido una muy sana reacción frente a los excesos culturalistas, pero creo que el mismo tiempo irá limándolos sin ese ciego rechazo que muestran algunos jóvenes. Ha habido, sí, más sencillez en las formas, pero falta aún ese «voltaje» en muchos poetas, esa intensidad que hace que un poema sea un poema y no prosa cortada arbitrariamente en trozos. (En muchos casos, sin ni siquiera mantener el «ritmo» consustancial a la palabra poética.)

EMANACIÓN DE VIDA

Aunque no en todos los casos, la cultura fue para los poetas de la «generación de los setenta» o «novísima» sinónimo de vida. La cultura era una emanación de la vida y no sólo de los libros leídos o de las películas vistas. La cultura era un fruto y no un «producto». **La cultura era la vía para acceder a un arte más nuevo y más libre.** Quienes levantan alarmados su voz contra el culturalismo ignoran que su presencia se ha mantenido viva en todos los tiempos. Virgilio ya hizo «culturalismo» y no digamos Góngora. Siempre hubo también reacciones frente a estos autores que, sin más, gustaban de amar y de enriquecerse con los valores del pasado. Mucho más desafortunado ha sido el uso (y abuso) de la palabra «venecianismo». También se ignora (o se quiere ignorar) que, al menos, hay «venecianismo» desde finales del siglo XVIII. Goethe, Casanova, Ruskin, Pater, Proust -la lista sería interminable- ya fueron «venecianos». Desconocen los enemigos de la poesía novísima que Venecia es nada más que un arquetipo, que un símbolo, que una ciudad -como toda ciudad- en continua floración, en continua corrupción. Venecia es un arquetipo, como lo es Grecia o, por extensión, el Mediterráneo. Venecia es una referencia inevitable a la que la cultura de los humanos no puede renunciar, como no puede renunciar a Platón o a Dante, a Atenas o a Roma.

Esta puntualización sobre el «culturalismo» de la generación nos lleva a la raíz del problema: a que este es todavía un país que no sabe leer por debajo de los nombres propios o valorar la realidad en sus símbolos. Yo no podría interpretar, por ejemplo, dos de los poemas que he recogido en «Sepulcro en Tarquinia», los dedicados a Simonetta Vespucci y a Casanova, sin ver en ellos dos poemas dedicados a la juventud y a la caducidad del ser humano. (Esa misma caducidad sobre Casanova que me agradó encontrar más tarde en la película de Fellini o en «La noche de Varennes».) Leer en los símbolos y no engañarse con los nombres propios, aunque tantos poetas pretendan engañarnos con ellos. Cierta poesía de última hora desea ser tan aséptica e inflexible con la palabra que termina por ignorar que los nombres propios también son palabras.

NOVÍSIMA

Siendo, pues, la generación novísima un grupo que tuvo su razón de ser, que ha ofrecido probadas muestras de ejemplaridad, muchos no se explican el escaso afán de solidaridad, amistoso, entre sus miembros. Por aquí han abierto también muchas brechas los enemigos de la generación y, en muchos casos, no les han faltado razones para ello. En este asunto cada uno tendrá que responder de sus propias responsabilidades. La obsesión, por ejemplo, de ser imitados se cuenta entre las primeras. ¡Obsesionarse por ser imitados, aquellos que han entrado a saco en la mitad de la literatura universal! Este afán de protagonismo, tan epidémico como insolidario, el hueco humor, el descreimiento, han hecho mucho daño al grupo; un grupo condenado a entenderse, a ser valorado en sus libros -los de primera y los de última hora-, en las comunes aspiraciones de libertad para el arte.

Como ha señalado José Olivio Jiménez, cabe cerrar, cronológicamente hablando, la generación novísima con "Hymnica" (1979), de Luis Antonio de Villena, aunque después de esa fecha se hayan publicado nuevos libros. En Villena se decantan en profundidad los gestos y los frutos de primera hora. Sentimiento, experiencia, razón, vida, velan en los libros últimos de los novísimos los gestos puramente culturales. También como debe ser (y como obligan los años) la poesía novísima ha evolucionado desde la irreflexión a la reflexión. Esta es una prueba más de la inconsistencia de los postulados teóricos de primera hora; postulados que hay que entender y valorar sólo en su momento. La vida -al menos en los que la han vivido- ha ahogado a la cultura. Por eso, a nadie le debe extrañar que en los últimos poemas de Leopoldo María Panero la vida haya estrangulado a Peter Pan, la realidad al gesto. Félix de Azúa me decía hace poco que había renunciado a la "palabra verdadera" (a la poesía). Esperemos que no cambie, definitivamente, un libro como «Farra» -la poesía- por los juegos de humor. También en este libro la poesía deshace los gestos.

Por no ser dos novísimos "normalizados", es decir, por ajustarse muy bien a las tesis desmitificadoras que se han defendido en este artículo, diré algo sobre la poesía de Antonio Carvajal y de Jaime Siles. La palabra microcosmos en el primero y el discurso reflexivo en el segundo (como el hedonismo vitalista en Villena o el sentido cósmico de la naturaleza en todos mis libros) son características que vienen a romper el férreo esquema de las normas y los modos. Si los primeros libros de Gimferrer o de Carnero son las coordenadas de la generación, someten a ésta a un esquematismo matemático, la palabra de Carvajal no cree en límites, y al ser signo, "sensación", deshace la idea de que el poema es fruto de una labor meramente "intelectual". Cuando Carvajal habla de «aroma del aroma del aroma» en uno de sus versos, anula lo puramente conceptual. El poeta "respira" la palabra y la palabra no define, es "vida".

Siles es un poeta que de no haber existido en la poesía novísima habría que haberlo inventado. Es el poeta-contrapeso de la misma. Un poeta como él está en las antípodas del hiperculturalismo de José María Álvarez, el más culturalista, probablemente, entre los culturalistas de la generación, aunque tampoco hay que olvidar los primeros libros de Villena y de Luis Alberto de Cuenca. Una frase de éste recogida en la antología "Espejo del amor y de la muerte" (1971) señalaba los límites de la aventura y que el juego había terminado: «la vivencia (esa horrible palabra)». Siles aviva, pues, el siempre substancioso tema de la relación entre poesía y pensamiento; investiga razonando con la energía con que José Miguel Ullán lo hace en la dirección experimental.

LA ROSA DE LOS VIENTOS

En definitiva, la generación de los novísimos -especialmente en los últimos libros de sus autores- señala toda una serie de direcciones ejemplares, de actitudes nuevas y maduras en el panorama de la poesía española de postguerra. Afortunadamente, este grupo no tiene forma de círculo ni de pirámide, sino de rosa de los vientos. Es este marco de libertad el que me ha llevado a decir a mí en más de una ocasión que «me considero (y no me considero) un poeta novísimo en la medida que acepto (y no acepto) características comunes». Creo que ha sido un gran don compartir con un nuevo lenguaje y una nueva sensibilidad una misma avidez por el conocimiento, pero siempre me he alejado -o he dejado de creer- en la poesía en cuanto ésta no es respuesta a la experiencia, a la vida, al ser y existir conscientes.

Para terminar, y de forma sintética, señalaré por qué me resulta -vista globalmente- ejemplar la generación: 1) Por la oportunidad rupturista de su nacimiento. 2) Por su afán a la libertad sin dogmas y sin condicionamientos sociales -la raíz de toda obra de creación-, precisamente en unos momentos socialmente muy comprometidos. 3) Por su tan sano como desmedido afán de beber tanto en las fuentes clásicas como en las de vanguardia. 4) Por el fulgor de la palabra, que brilla con emoción y con intensidad en los mejores poemas (en aquellos, probablemente, por los que serán reconocidos algunos de estos poetas). El paso del tiempo será, en definitiva, el que dé la medida de estas obras, el que ajuste su valor. Hasta entonces, creo yo, lo que es inútil es intentar taponar -como ha hecho siempre el viejo espíritu inquisitorial- la luz con las manos.

28 LIBROS PARA UNA ESTÉTICA NOVÍSIMA

AUTOR	LIBRO	FECHA
PERE GIMFERRER	ARDE EL MAR	1966
GUILLERMO CARNERO	DIBUJO DE LA MUERTE	1967
MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN	UNA EDUCACIÓN SENTIMENTAL	1967
MARCOS R. BARNATÁN	LOS PASOS PERDIDOS	1968
PERE GIMFERRER	LA MUERTE DE BEVERLY HILLS	1968
ANTONIO CARVAJAL	TIGRES EN EL JARDÍN	1968
LEOPOLDO MARÍA PANERO	ASÍ SE FUNDÓ CARNABY STREET	1970
JENARO TALÉNS	VÍSPERA DE LA DESTRUCCIÓN	1970
FÉLIZ DE AZÚA	LENGUA DE CAL	1971
LUIS A. CUENCA	EL SINOR	1972
JOSÉ M ^a . ULLÁN	MANILUVIOS	1972
JAIME SILES	CANON	1973
JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ	MUSEO DE CERA	1974
GUILLERMO CARNERO	EL AZAR OBJETIVO	1975
ANTONIO COLINAS	SEPULCRO EN TARQUINIA	1975
ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN	UNA TROMBA MORTAL PARA LOS BALLENEROS	1975
LUIS A. DE VILLENA	HYMNICA	1975
ANTONIO CARVAJAL	CASI UNA FANTASÍA	1975
MARCOS R. BARNATÁN	LA ESCRITURA DEL VIDENTE	1979
LEOPOLDO MARÍA PANERO	NARCISO	1979
MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN	PRAGA	1982
FÉLIZ DE AZÚA	FARRA	1983
ANTONIO COLINAS	NOCHE MÁS ALLÁ DE LA NOCHE	1983
ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN	HORIZONTE DESDE LA NADA	1983
LUIS A. DE VILLENA	LA MUERTE ÚNICAMENTE	1984
JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ	TÓSIGO ARDENTO	1985
LUIS A. CUENCA	LA CAJA DE PLATA	1985
PERE GIMFERRER	TÁBULA RASA	1985
JOSÉ M ^a . ULLÁN	MANCHAS NOMBRADAS	1985
JAIME SILES	COLUMNAE	1986

La novela del s- XX

LA NOVELA EN LOS AÑOS CUARENTA.

Tras los vanguardismos la literatura emprende un proceso de compromiso social del que los cuarenta son fase intermedia. Desde el año treinta en toda Europa se comienza a abandonar el ideal de arte puro y la literatura refleja la crisis de la conciencia burguesa que se manifiesta en paradigma de literatura comprometida con la realidad mundana y humana. Según Jean Paul Sartre el escritor debe denunciar las injusticias y asumir los intereses de la clase obrera en abrazo con la sociedad de su época. Que el ideal artístico se pusiese en conexión con la denuncia intelectual no era nuevo en una España que había producido los escritores intelectuales de la Generación de 1898; los precedentes de Baroja o de Valle Inclán habían además tenido su prolongación en vanguardistas como Alberti cuya obra no deja de ser la de un hombre comprometido con el Partido Comunista desde casi sus orígenes. Entre el año 27 y el 36 tiene lugar, sin demasiado revuelo entonces, casi inadvertidamente, la primera manifestación organizada de una literatura

comprometida en los autores Díaz Fernández, Arconada, J. Arderius, Ramón J. Sender. La Guerra Civil interrumpe esta actividad literaria que se manifestaba en la narrativa. Las características que tuvieron en común estos autores pueden resumirse así:

1º- Visión dialéctica de la realidad social que les lleva a crear una literatura de partido, al borde de lo panfletario.

2º- Temática que aborda las luchas obreras y la corrupción de las clases dominantes.

3º- Estilo periodístico, parejo al reportaje.

En los años cuarenta los temas ya no pueden ser intrascendentes ni evasivos. Ni la guerra española ni europea lo permitían. La novela refleja, no exenta de desorientación en el escritor, la amargura de la vida cotidiana. Si aún no se habla de novela social es por ausencia de personajes colectivos y del objetivismo narrativo. La peripecia argumental gira en torno a personajes individuos y se reduce a la esfera de lo individual aunque refleje en el ambiente el malestar social. Los posteriores cincuenta, por el contrario, protestan y denuncian injusticias sociales y el hombre cede terreno ante lo colectivo.

Al hablar de la novela existencialista de postguerra, hay que entender una actitud o sensibilidad, no una filosofía. El Existencialismo, aparte de ser más un ambiente que una corriente filosófica no tiene en España la importancia de las literaturas alemana, norteamericana o francesa. Sí hay algunas conexiones con el ideario existencialista en la desesperación, la angustia, lo absurdo, la libertad y responsabilidad, las conciencias del yo y del otro.

1º- Los autores. **Los escritores del realismo existencial vivieron la guerra como adultos, con o sin participación en ella, y se caracterizan por la escasa solidaridad para con la colectividad e incluso consigo mismos. Entre ellos carecen de vínculos, no desean configurar el cuadro representativo de un movimiento literario coherente ni poseer un credo religioso o político común. No forman una generación. De extracción social burguesa, no tienen intención de protesta o denuncia social aunque se sitúen más bien al lado de los menesterosos.**

2º- Los temas. **En primer lugar la incertidumbre de los destinos humanos y ausencia de comunicación personal. La vida aparece marcada negativamente por la perplejidad que suponen incertidumbre e incomunicación. La persona está sola, se siente insolidaria, no sabe adónde dirigir sus palabras o actos. Son personajes desarraigados los de esta novelística, cuyos pasos no persiguen objetivo sino que van dando tumbos, vueltas, equivocaciones... Causa última de esta ausencia de trascendencia está en la guerra civil.**

3º- Los personajes. **Reflejando todos ellos la angustia existencial del vivir hay tres categorías de personajes:**

Los violentos de hecho o en potencia, Pascual Duarte o los tíos de la Andrea de "Nada" (Carmen Laforet).

Los oprimidos como pueden ser casi todos los personajes de "La Colmena", o los tuberculosos del "Pabellón de reposo" de Cela.

Los indecisos que combaten en su incertidumbre interior como el Javier Merino de Torrente Ballester.

Es fundamental en esta novela *existencialista* ser novelas de situación, donde los personajes han sido puestos en situaciones límite, forzados a elegir camino. Por ello se mostrarán violentos o rutinarios.

4º- Los ambientes. **Con preferencia reflejan ambientes urbanos, Barcelona en "Nada", Madrid en "La Colmena", Valladolid en Delibes, Oviedo en Dolores Medio. De la ciudad se desprende la angustia. Hay otras novelas que exploran campos y aldeas españolas; son los libros de viajes de Cela o su "Pascual Duarte", novelas de Delibes o de Ángel María de Lera.**

5º- la Técnica. **Muy pocas innovaciones. Hay tendencia a reducir tiempo y espacio. Cela y Delibes son los menos acomodaticios con la tradición del realismo decimonónico. La concisión del espacio deriva del tema mismo, la**

del tiempo implica la aparición del pasado en forma evocada, ordenada o desordenadamente al igual que en la narración cinematográfica. Por lo que se refiere al punto de vista narrativo y dentro de lo que se ha llamado "las técnicas de literatura sin autor" utilizan la primera persona narrativa y el monólogo interior al estilo de Pérez Galdós, no aún la narración objetiva. En el estilo se utiliza un lenguaje funcional, poco ambicioso artísticamente.

6º- Conexiones. Deben mucho más a la realidad ambiental que a la tradición literaria. Resurge el interés por la novela picaresca y el pícaro aparece como portador de la incertidumbre de su destino. Entre los clásicos próximos destaca la influencia de Baroja y algo de influencia hay del pensamiento existencialista francés: Camus.

CARMEN LAFORET. El Desencanto.

Tras "La familia de Pascual Duarte", primer éxito de la novela de postguerra y primera tentativa de la narrativa a un nuevo realismo, el acontecimiento literario más importante lo constituyó la aparición de "Nada" de Carmen Laforet. Fue primera ganadora del Premio Nadal de la Editorial Destino en 1944. Muestra el tema único en todas las novelas de Carmen Laforet: un alma, capaz de comprensión y de entusiasmo lucha por salvarse de la confusión del vivir. Pero el resultado de tal lucha deviene en ser el desencanto: Nada. la novela refleja el ambiente real, descubre un mundo problemático y toma el pulso a una sociedad. Es el punto opuesto de la novela rosa. Frente al desenlace feliz, la mezquindad, la vulgaridad y la infelicidad provocan un desenlace de angustia.

OTROS NOVELISTAS:

CLASIFICACIÓN	RASGOS DE LAS OBRAS	NÓMINA DE AUTORES
REALISTAS CONVENCIONALES	costumbrismo naturalismo	ZUNZUNEGUI TOMÁS SALVADOR
CONFLICTIVOS	existencialismo incertidumbre	TORRENTE BALLESTER ÁNGEL M ^º DE LERA
COTIDIANISTAS	falta de horizonte fracaso vital	LUIS ROMERO DOLORES MEDIO

CAMILO JOSÉ CELA. La enajenación.

En 1942 se publica "La familia de Pascual Duarte". Es una novela lineal, escrita en primera persona, que abarca toda una vida. Es la primera tentativa hacia un realismo existencial que podría definirse como la confesión de un criminal "inocente" condenado a muerte. En esto último coincide plenamente con la novela de 1942, publicada en Francia, "El extranjero" de Camus. Esta coincidencia revela el clima del momento: violencia, opacidad del destino, inminencia de la muerte, cerco existencial.

La estructura de la novela es como sigue:

1. Nota del transcriptor. Informa del hallazgo del manuscrito de Pascual Duarte en 1939, justificando la publicación del relato para dar testimonio de un modelo negativo.
2. Carta de Pascual, escrita en 1937, donde se le anuncia a un señor Barrera el envío del manuscrito. Dedicatoria al Conde de Torremejía.
3. 19 capítulos que componen el relato en sí.
Cinco primeros: Pascual en casa de sus padres.
Seis siguientes: Novio, esposo y padre.
Seis últimos: Huida de su familia regreso y asesinato.
4. Nota del transcriptor, donde se lanzan diversas conjeturas sobre la suerte posterior de Pascual Duarte.
5. Carta del capellán informando de las circunstancias de la ejecución.
6. Otra carta de un guardia civil sobre lo mismo.

Todo el argumento no es sino un hilo donde se engarzan horrores como cuentas en un collar. Si la novela puede soportarse es por las reflexiones de Pascual entre tiernas y humorísticas. El condenado confiesa sus culpas para tratar de explicar cómo vino a cometer tantos horrores, y hará análisis de historiales familiares y sociales. Pascual se explica su desgracia por el fatalismo, aunque las circunstancias aludidas tengan más dependencia en conexión causa-efecto.

LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE en conexión con el existencialismo francés.

Un episodio que ha llevado a pensar en existencialismo, por establecer un paralelismo entre el Extranjero de Camus y Pascual Duarte -ambos asesinos inmotivados- es la muerte de "La Chispa", la perra de Pascual Duarte, cuando éste de manera absolutamente gratuita le pega dos tiros.

« La perra volvió a echarse frente a mí y volvió a mirarme; ahora me doy cuenta de que tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría... La perra seguía mirándome fija, como si no me hubiera visto nunca, como si fuese a culparme de algo de un momento a otro, y su mirada me calentaba la sangre...».

La interpretación de este episodio ha dado lugar a diversas versiones y a algún escándalo cuando, por razones que ignoramos, en la filmación de la película que recrea la novela se da muerte real a una perra con el consabido escándalo en el mundo anglosajón.

Alonso Zamora Vicente interpreta el hecho como un deseo de Pascual de *escaparse de sí mismo*, de escapar de cantidad de pequeñas vergüenzas amontonadas de repente en presente, por lo que experimentando una *oleada de insidioso calor* la mata en defensa propia. Si así fuera, la angustia de Pascual Duarte tiene evidente implicación existencialista. Es la angustia de quien debe ocultarse de su propia conciencia.

Paul Ilie ve un efecto estilístico en la violencia del asesinato de "la Chispa".

Mary Ann Beck subraya el efecto que produce en el lector el contraste entre la manera desapasionada de narrar Pascual y lo apasionado del hecho narrado; lo que implica la extrañeza y horror de un acto brutal e injustificado contado sin la menor muestra de disculpa ni remordimiento.

La muerte de la perra es contada muy pronto en la novela, escapándose el episodio a la linealidad temporal que hemos mencionado. Esta alteración del tiempo corresponde a la construcción estética de la obra: la ironía. Esta se consigue por el contraste o distancia que existe entre los comentarios de Pascual sobre su pasado y la forma en que son narrados los crímenes. Pascual trata de presentarse como si fuera un buen hombre, busca justificación a sus acciones sin detenerse a reflexionar sobre sus defectos personales: «Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo.» Pascual quiere disculparse sin que nadie sepa cómo es en realidad. Este deseo de no dar su verdadera naturaleza le lleva a matar a la Chispa porque cree que el animal trata de penetrar en su temperamento.

La perra volvió a echarse junto a mí y volvió a mirarme; ahora me doy cuenta de que tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría...La perra seguía mirándome fija, como si no me hubiera visto nunca, como si fuese a culparme de algo de un momento a otro.

Este hecho brutal e injustificado y su situación en el inicio de la obra guían al lector para poner en tela de juicio todos los comentarios de Pascual sobre sus crímenes. El protagonista es malo y no tiene motivos para ser como fue.

LA GENERACIÓN DE 1954: EL REALISMO SOCIAL.

Vamos a llamar Generación del 54 a la que en poesía da en llamarse generación del medio siglo. Son autores que han sido niños durante la guerra civil, no han participado en ella, pero les ha fastidiado la infancia. Con los matices que más adelante añadiremos, son la generación social-realista. Su narrativa es la del Realismo social o del Social realismo que define Pablo Gil Casado en los siguientes términos:

«Diremos que una novela es social únicamente cuando *señala* la injusticia, la desigualdad o el anquilosamiento que existen en la sociedad, y, con propósito de *crítica*, muestra cómo se manifiestan en la *realidad*, en un sector o en la totalidad de la vida nacional. En todo caso la novela social versa sobre problemas fundamentales que afectan a las relaciones humanas, su contenido siempre tiene carácter colectivo, su "intención" es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea.»

Con la publicación de "La colmena", 1951, de C.J. Cela aparecen dos de los rasgos característicos de la narrativa social: la actitud testimonial frente al mundo contemporáneo y la presentación de unos personajes que se muestran libremente sin la aparente intervención de su autor. Gonzalo Sobejano señala el 1954 -*Los Bravos* de Fernández Santos, *Juegos de manos* de Juan Goytisolo y *El fulgor y la sangre* de Ignacio Aldecoa- como "año inaugural de la nueva etapa literaria. Procediendo a una esquematización arbitraria, como casi todas, y teniendo en cuenta que los autores que citaremos seguirán publicando en los años 60 y 70 cuando el realismo social haya terminado, podemos clasificar a los autores en dos grupos:

1. REALISMO OBJETIVISTA. Los autores se proponen mostrar las situaciones de desequilibrio social y sus consecuencias sin elaborar tesis alguna ni introducir especulaciones personales. El narrador *filma* la realidad y la reproduce con absoluta fidelidad. Cualquier análisis psicológico corre a cargo del lector que procede behaviorísticamente. *Behaviorismo: tendencia a fundamentar el estudio de los seres humanos en la observación de su conducta. En psicología también se llama conductismo y aparece como un método que rechaza toda introspección y que se atiene al estudio de lo único que estima observable, la conducta.

Además de las obras de 1954 antes citadas, las producciones más interesantes de esta corriente son: *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, 1956; *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, 1958; *Nuevas amistades* de Juan García Hortelano, 1959; y *Encerrados con un solo juguete* de Juan Marsé, 1960.

En "El Jarama" el diálogo incesante de unos personajes es testimonio de un mundo vacío y sin esperanza en el que vaga sin rumbo la juventud española. Es la obra más representativa de esta tendencia. Ferlosio va a influir en el realismo social con su esfuerzo por ceñirse a un realismo escueto y objetivo. La novela, clasificada por Gil Casado entre las que tienen por tema la abulia, refleja la absoluta falta de interés de una realidad anodina.

- Anda, cuéntame algo, Tito.	- Pues, no. La política a mí...Yo sólo leo las carteleras de los cines.
- Que te cuente ¿el qué?	
- Hombre, algo, lo que se te ocurra, mentiras, da igual. Algo que sea interesante.	- Pues hay que estar más al corriente, Mely.
- ¿Interesante? Yo no sé contar nada...	- ¿Más al corriente? ¡Anda este! ¿Y para qué?

2. REALISMO CRÍTICO. Los autores investigan y analizan las causas de las malformaciones sociales, critican abiertamente los defectos que muestran, toman partido, se comprometen. Las obras más representativas son:

1958. *Central eléctrica* de Jesús López Pacheco.

La resaca de Juan Goytisolo.

1959. *La piqueta* de Antonio Ferres.

1960. *La mina* de Armando López Salinas.

1961. *Dos días de septiembre* de J.M. Caballero Bonald

La zanja de Alfonso Grosso.

La criba de Daniel Sueiro.

1962. *Año tras año* de López Salinas

Los vencidos de A. Ferrer.

Esta Generación novelística tiene sus paralelismos en la poesía de Blas de Otero y Gabriel Celaya y en obras dramáticas de Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Y la llamamos generación porque a las características aludidas de coetaneidad y mismas vivencias, se puede añadir el publicar en las mismas revistas: La Hora, Revista española, Acento cultural; y en las mismas editoriales: Seix Barral, Destino. Cuentan con el apoyo de diversos críticos: Rodríguez Moñino, Castellet, Vázquez Zamora, Ricardo Domenech... Y tienen sentido generacional en la concepción de la literatura como arte comprometido, de orientación social que pretende una transformación del mundo. No hay, sin embargo, unanimidad a la hora de plasmar literariamente esa postura ética.

No es ajeno a estos escritores, pertenezcan al realismo behaviorista o al crítico, la preocupación estética de la obra bien hecha, que lleva a incorporar estas técnicas: reducción del espacio a un pueblo -Los bravos-, las orillas de un río -El Jarama-, un barco -Gran sol (Aldecoa)-; reducción del tiempo al máximo deseando en ocasiones acercar tiempo real y tiempo ficticio; lenguaje objetivista de acuerdo con la educación y condición del personaje.

TEMAS DE LA NOVELA SOCIAL.

Gonzalo Sobejano destaca tres temas fundamentales: la infructuosidad de los destinos humanos, la soledad social, la guerra en el recuerdo y en sus consecuencias; pero Gil Casado, analizando más exhaustivamente, diferencia los siguientes temas que clasifican a su vez a las novelas con independencia de realismo objetivo o crítico:

1. **La abulia:** Con *Juegos de manos* de Juan Goytisolo se inicia un grupo narrativo que presenta una visión del desarraigo de la juventud española que viene implicado en un fracaso moral y espiritual de su burguesía. Esa juventud se ha encontrado un mundo hecho de valores establecidos e ideales ya marcados y por ello son seres faltos de propósito.

Añadamos aquí lo ya dicho sobre "El Jarama" de Ferrer donde no hay fuera del trabajo rutinario ningún otro propósito de vida. La juventud que presentan los novelistas pone de manifiesto lo insignificante de su personalidad y su pobreza mental. García Hortelano en *Tormenta de verano* y en *Nuevas amistades* alcanzará a poner en evidencia (ya es realismo crítico) que las actitudes sociales tienen implicaciones de carácter nacional. El vacío de la juventud coincide con la abulia general del país.

Otras novelas clasificadas en el tema de la abulia son *Encerrados con un solo juguete* y *Esta cara de la luna* de Juan Marsé, *La isla* de Juan Goytisolo e incluso *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes. Hay muchos posibles ejemplos de novelas que muestren la vida pasiva de la gente, su conformismo, y la desorientación moral de la juventud española como consecuencia del ambiente en el que han crecido.

Creo que sería pecar de la misma falta de juicio crítico si en 1994 no se comentase lo siguiente:

Los estudios de Gonzalo Sobejano o de Pablo Gil Casado han cumplido ya veinte años. Las novelas que estudian, cuarenta. Tanto los novelistas como los críticos coinciden en culpar al contexto sociopolítico de la falta de valores vitales, de la presencia de vida sin sentido en la España del franquismo. Hoy sería tan absurdo como hipócrita mantener la misma postura. El sistema de cosas ha cambiado y no parece sino que haya de sostenerse la tesis que Lampedusa mantiene en su novela "El Gatopardo": «Es necesario que se produzcan muchos cambios para que todo permanezca igual.» Achacar hoy, como en su día hizo Juan Goytisolo (La isla 1961), al enriquecimiento injusto, gracias al resultado de la guerra civil, vivir una vida vacía dirigida a tres únicas actividades: la lujuria, la bebida y la fiesta, es de una simpleza que raya en la estupidez. No es plausible considerar como Juan Marsé, 1962, *Esta cara de la luna* que los convencionalismos e hipocresía sociales están fomentados por el régimen franquista a través de unas revistas que

llevan puntualmente las fornicaciones principescas y cinematográficas de todo el mundo a la más humilde barraca de Somorrostro (pag.105)

¿Cómo meterle de nuevo un alma a la gente con esas porquerías a todo color que idiotizan semanalmente a miles y miles de lectores...? ¿Cómo levantar una conciencia si les estáis atiborrando de tóxico, grandísimos puercos, hijos de ...? (pags. 138/9)

cuando la realidad de hoy lleva diariamente y a través de varios canales de televisión las mismas porquerías a todos los hogares con la diferencia de hacerlo gratuitamente, o para mejor decir, con el cómodo pago de una publicidad que idiotiza de la misma manera.

Y estas observaciones han de aplicarse a toda la novela social y a toda la crítica que en los años próximos tales novelas tuvieron. Hoy falta una visión moderna que explique por qué párrafos como el que se transcribe siguen siendo posibles cuando dirige la sociedad el mismo pensamiento ideológico que en su día los escribió:

Hicimos la guerra, la ganamos y nos pusimos a cuadruplicar el dinero... Pero basta ya. Cuadruplicando dinero, teniendo hijos, yendo a cenas y a fiestas, echándome queridas y aguantando idiotas para conseguir permisos de importación o contratos del ochenta por ciento, he perdido de vista otras cosas.

2º- EL Campo. En las novelas aquí clasificadas destacamos *La zanja* de Alfonso Grosso y *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald. La sociedad campesina aparece escindida en dos grupos irreconciliables: las llamadas fuerzas vivas (cura terrateniente, cacique y guardia civil), el rico con sus lacayos y los pobres, los campesinos. *La zanja* muestra en el periodo de tiempo de un día lo que ocurre en un pueblo del campo andaluz con intención testimonial: obreros parados, la vida de ocio de los ricos, los procedimientos policiales y judiciales arbitrarios. La denuncia de Grosso se basa en su convicción de que el que trabaja nunca sale de pobre y el que se sienta a mandar acaba enriquecido. Frente a este estado de cosas el político, el alcalde, se deshace en buenas palabras para con los parados mientras solicita la protección de guardas para proteger los olivares. Desde el punto de vista lingüístico no aparece reflejada la fonética local, y aparecen expresiones callejeras. La técnica narrativa es variada y aparece muy frecuentemente el contar hacia atrás.

También en *Dos días de septiembre* la acción se limita en un marco temporal al periodo de tiempo que se alude en el título. También se sitúa en el campo andaluz, también se narra la vida de todos los habitantes de un pueblo, también el objeto de la novela es la denuncia de las desigualdades entre los dueños y capataces de las fincas y los jornaleros que buscan desesperadamente medios de subsistencia. De ella se ha dicho que es novela imparcial, de gran conocimiento del ambiente y tipos que recrea y de técnica compleja e interesante.

3º- EL OBRERO Y EL EMPLEADO. Las relaciones laborales.

El tema de estas novelas revela el propósito del autor de llamar la atención sobre las privaciones y abusos a que se ven sometidos los asalariados. Como en el tema del campo el punto de vista de vista es unilateral y se acusa a los empresarios de ser los responsables de la situación de abuso. Los técnicos de carrera son unos ignorantes y los

trabajadores malviven esperando tiempos en que la unión de todos los trabajadores cambie la situación. Obras clasificadas por este tema son:

Central eléctrica de Jesús López Pacheco.

La mina de Armando López Salinas.

La ideología que sostienen dice que los industriales y terratenientes no hacen nada, que los obreros trabajan para que los otros vivan espléndidamente. Y ese maniqueísmo defiende frases como : "Ya sabes, hay gentes que van montados en el macho y otros que andan a pie. Los que van montados no se cansan y tienen la tripa llena, otros sufrimos de sol a sol y llevamos la hambre en la cara."

4º- LA VIVIENDA.

El ambiente se restringe al de los extrarradios de las grandes ciudades ocupados por chabolas y subviviendas donde los personajes son pueblerinos recién llegados a la ciudad en la que buscan trabajo. Escriben sobre el tema Ángel M^a de Lera, Juan Goytisolo, Antonio Ferres...

5º- LOS VENCIDOS.

En estas novelas la desigualdad social empuja a los protagonistas a colocarse al margen de la ley, a cometer robos o atracos y a sufrir cárcel o muerte por ello. "Los otros" de Luis Romero o "Los perros mueren en la calle" de Castillo Navarro.

También hay novelas que relatan la situación de marginalidad en que viven los vencidos en la guerra y detenidos a su culminación. "Los vencidos" de Antonio Ferres. "Estos son tus hermanos" de Daniel Sueiro narra la vuelta de un exiliado que opta por volver al exilio ante la incompreensión del pueblo y pese a haber sido exonerado de cualquier culpa por el gobierno.

6º- LIBROS DE VIAJES.

Aun cuando es difícil considerar a los libros de viajes novelas sociales, aparecen como tales en las obras que estudian el género social, posiblemente debido a la importancia y proliferación que estas narraciones tuvieron. Deben destacarse *Viaje a la Alcarria* de C.J.Cela y *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo.

7º- LA DESMITIFICACIÓN.

Estas novelas hacen radiografía de la vida nacional para mostrar el anquilosamiento de las estructuras mentales colectivas. Tratan de conseguir un cambio de actitud. «No somos negros, ni indios, ni países subdesarrollados. Somos mojamamas tendidas al aire purismo de la meseta que están colgadas de un alambre oxidado, hasta que hagan su pequeño éxtasis silencioso». Estos relatos complementan los de la abulia, pues esa es indicativa de una conciencia anquilosada que impide ver qué es justo, equitativo y humano.

NARRATIVA DE LOS AÑOS SESENTA. RENOVACIÓN.

En pleno auge de la novela social, inicios del decenio de los sesenta, se produce un cambio de estética que afecta a la narrativa. Comienza a considerarse insuficiente para la correcta interpretación del entorno el reflejo objetivo de la cámara cinematográfica o la interpretación maniquea del mundo separado en buenos y malos. El análisis de lo real requiere distanciamiento afectivo y multiplicidad de los puntos de vista. Por otra parte se inicia una preocupación por el estilo que dará como resultado la aparición de novelas experimentalistas, interesadas más en las técnicas que en las peripecias de los personajes. Las editoriales comienzan a promocionar los *best-sellers* e influyen decisivamente, más que la crítica, en mixtificar los valores literarios. La ley de prensa de 1966 que suprime la censura previa y hace aparecer la autocensura permite mayor libertad aunque sea con rebuscamiento de la expresión y la publicación de

obras extranjeras prohibidas: se acaba el *nihil obstat* de la censura nacional-católica. Desde 1962, y como consecuencia del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral para *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, los narradores hispanoamericanos son lectura habitual. Tienen tanto éxito que el fenómeno pasó a llamarse el boom de la narrativa hispanoamericana.

No es fácil hacer relación y valoración de los muchos autores. Se han seleccionado algunos hitos en la novelística de esos años a tenor del juicio crítico de los años setenta. Pero hay que ser conscientes de que no están todos los son porque fueron escritores menos catalogables en cualquier época como Torrente Ballester o más eclécticos en su ideario estético como Álvaro Cunqueiro.

Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, 1962.

La primera ruptura con los principios objetivistas se produce con la primera y única novela completa de Martín Santos, muerto en 1964, *Tiempo de silencio*. No siendo lo novedoso lo que se narra, la peripecia de unos personajes en el Madrid de 1949, sí lo es la densidad de contenido, por la unión de narración y valoración, mediante una forma de expresión compleja, rica, muy elaborada; desconocida hasta entonces. En vez de perseguir adecuación entre personaje y lenguaje como *El Jarama*, pretende captar la inadecuación entre las designaciones consagradas y el verdadero sentido de la realidad. La realidad se da por conocida, se quiere una interpretación nueva que supere el determinismo ambiental y, en medio de la ironía, explique la situación dentro del sentido de la cultura española. Su visión de España se asemeja a la de los noventayochistas al identificar alegóricamente la historia española con el espíritu castellano. "*Tiempo de silencio*" apunta a la crítica de una sociedad en la que persisten instituciones, creencias y costumbres trasnochadas de la que sólo se salvan ejemplos aislados como Ramón y Cajal o Cervantes. El mundo mediocre que observa abarca desde las altas esferas intelectuales o aristocráticas hasta los reductos suburbanos de lumpen y maleantes.

ARGUMENTO: Pedro es un joven médico que investiga, sobre una raza de ratones de Illinois, la transmisión hereditaria de un cáncer. Gracias a una beca vive en una modesta pensión donde la dueña lo mimaba con la pretensión de casarlo con su nieta Dorita. Cuando se agotan los ratones, Amador -mozo del laboratorio- lo pondrá en contacto con el Muecas, personaje de los suburbios que los cría desde que Amador le regaló una pareja. Un domingo de madrugada, tras la juerga del día anterior, entra en la habitación de Dorita. Esa misma mañana aparece Amador explicando que el Muecas le busca porque su hija, Florita, se está desangrando a consecuencia de un aborto provocado para ocultar un hijo incestuoso. Tanto la policía como Cartucho, el novio de Florita, creen que Pedro ha sido responsable del aborto. De la cárcel saldrá por la confesión de la madre de Florita, pero pierde su beca. Cartucho buscará su venganza asesinando a Dorita en una verbena. Pedro se marcha de Madrid desengañado y vencido, sucumbiendo ante las fuerzas míticas de una realidad con la que se ve obligado someterse. Desde el punto de vista del personaje *Tiempo de silencio* y *El árbol de la ciencia* se parecen en el fracaso de un protagonista que trata de salir del ambiente de inmovilismo social e histórico.

Independientemente del hilo del relato la descripción del ambiente agrupa su obra en el realismo social. Pero como parábola escéptica se sitúa más allá del objetivismo, gracias a procedimientos irónico-paródicos de filiación cervantina. Si en el Quijote abunda el juego irónico entre el plano del lenguaje -ennoblecedor- y el de la realidad referida -ridícula o miserable-, en *Tiempo de silencio* el criadero de ratones en la chabola del Muecas es narrado del mismo modo:

"Gentlemanfarmer Muecasthorne visitaba sus criaderos por la mañana donde sus yeguas de vientre de raza selecta, refinada por sapientísimos cruces endogámicos, daban el codiciado fruto purasangre. Emitía órdenes con gruñidos breves que personal especializado comprendía sin esfuerzo y cumplimentaba ipso facto."

También en su forma abunda el párrafo largo, retórico y, por ello, irónico. Como innovación se le añade el tempo lento de Proust, el monólogo interior de Joyce y las reflexiones trascendentes al estilo Tomas Mann.

El relato se configura en cuatro partes no separadas explícitamente: 1º presentación de personajes y ambientes (once capítulos, dos días); 2º periplo nocturno de Pedro (narración lenta entre la noche del sábado y la tarde del domingo,

capítulos 12 a 26); 3º persecución, detención y libertad del médico (hilo narrativo donde se intercalan monólogos, descripciones irónicas y reflexiones impersonales del narrador. Abundancia de contrastes entre los elementos que aparecen) y 4º noviazgo, muerte de Dorita y marcha de Madrid (cinco capítulos de rápido desenlace, los dos últimos monólogos como el primero de todos donde se daban a conocer los ensueños de alcanzar la fama del protagonista).

Gran diversidad de técnica expositiva: tercera persona testigo impersonal, diálogo, primera persona y monólogo interior. Evita la narración omnisciente y la uniformidad, aparecen múltiples puntos de vista sobre los hechos, dificultando la lectura y provocando mayor participación interpretativa del lector.

Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, 1966.

Se inicia con *Juegos de manos* y *Duelo en el paraíso* en la exploración del conflicto generacional entre los jóvenes nacidos con posterioridad a la guerra y los adultos que han protagonizado esa historia. El mundo se divide en generaciones y en maniqueísmo de buenos y malos. La técnica de las novelas es la del behaviorismo. Por el contrario en *Señas de identidad*, con mayor tinte subjetivo, existe mayor toma de conciencia de la problemática española y de la generacional de quienes en la burguesía media someten a crítica las ideas y vivencias de su medio. La historia de la novela es muy sencilla, la complejidad formal grande, técnica de collage, tiempo externo y espacio muy reducidos. Esa complejidad permite hacer reconstrucción de la presente historia española. Que el protagonista no se reconozca en las señas de identidad españolas significa su desarraigo de la historia, de la cultura, de la civilización y de la lengua. Ese extrañamiento y desarraigo permanecen en sus novelas *Reivindicación del conde D. Julián* y *Juan sin tierra*. La visión general de España es muy crítica y negativa, absolutamente contraria a la visión crítica, pero arraigada y defensora de las esencias, que tienen los noventayochistas.

Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, 1966.

Últimas tardes con Teresa es un enfrentamiento consciente al maniqueísmo de la novela social. La realidad se interpreta cosa más compleja y se ponen en solfa tanto la autenticidad de los obreros como la capacidad de denuncia de los estudiantes. El romance entre Teresa, una niña bien de la burguesía barcelonesa que juega a ligarse un revolucionario, y Manolo, el Pijoaparte, que simula conciencia de clase para ligarse a Teresa y trepar socialmente, parodia la existencia de unos estereotipos mitificados por la oposición al régimen franquista. La crítica recae sobre la inautenticidad venga de donde venga y sobre el señoritismo. Narrada desde el punto de vista omnisciente supera el objetivismo precedente que buscaba en el conductismo la aparición de lo real. La simulación de las conductas lleva al "objetivismo" a ser ficticio. La realidad se encuentra en el mundo de las intenciones, las cosas no siempre son lo que parecen y su descubrimiento implica formas de contar, monólogo interior incluido, que permitan entrar en el interior de los personajes.

Juan Benet, *Volverás a Región*, 1967.

Benet es autor con pocas cosas que contar y buen estilo al escribir. Buen prosista y mediocre novelista si el argumento novelístico con *enganche* es asunto de importancia. Significa la crisis final de la etapa realista por escribir de forma incompatible con cualquier populismo: estructura muy complicada, lenguaje de gran densidad, narraciones de carácter simbólico, marcadas influencias extranjeras... Sin embargo por edad pertenece a la generación del 54. Emparenta con la época que abre Martín Santos por el gusto y el dominio por la frase larga. En sus argumentos, tan sencillos que poco tienen que ver con lo narrado, aparece el tema de la destrucción y la ruina reiterativamente. Ha adquirido gran fama como teórico de la novela, y malo es el Simposio o la revista que no acuda para hablar de la narrativa actual. *Volverás a Región*, es novela que insiste en el tratamiento de la guerra civil en forma de recuerdos. En pocas horas se reviven muchos años del pasado en desorden de espacio y tiempo. El final permite la reconstrucción de los datos inconexos y desorganizados que se han ido proporcionando. De cualquier forma lo fundamental es la impresión de ruina y muerte que nos han sugerido sus páginas escritas con un lenguaje simbólico y recargado.

PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS DE ESTAS NOVELAS

Argumento en función de los problemas que desean presentarse, el argumento sirve de apoyo al tema, las anécdotas indican poco por sí mismas.

Personajes mejor tratados que en el decenio anterior, tienen más planos y son más reales, se salen del estereotipo. Interesan más los personajes individuales que los colectivos a diferencia de la novela social de los cincuenta. El autor se sitúa muy por encima del personaje.

Espacio y Tiempo. En tiempo y espacio reales las novelas se condensan mucho, una ciudad o una comarca, unas horas o pocos días. Sin embargo el tiempo vital se aumenta con los saltos al pasado que se hacen gracias a la narración omnisciente o al monólogo interior. Tiempo bergsonianos se llama a veces a la medición del tiempo subjetiva en virtud de su impresión en la conciencia, conciencia que funde en uno presente y pasado.

Punto de vista narrativo. Se abandona el objetivismo del observador imparcial. El autor aparece emitiendo juicios de valor y permitiendo evaluar lo que es presentado. Las descripciones adquieren valor significativo por sí mismas, no son el marco donde suceden los hechos. La introspección psicológica, sin embargo, no suele ser abordada por el autor, se recurre al monólogo interior y al estilo directo libre por el cual el personaje aparece directamente sin nexos de unión con verbos de presentación. La pluralidad de puntos de vista hacen de los personajes figuras más reales aunque queden peor dibujadas.

NOVELA LATINOAMERICANA

A partir de comienzos de siglo, la novela latinoamericana en español ha experimentado un enorme desarrollo que ha pasado por tres fases: la primera, dominada por una gran concentración en temas, paisajes y personajes locales se vio seguida por otra en la que se produjo una extensa obra narrativa de carácter psicológico e imaginativo ambientada en escenarios urbanos y cosmopolitas, para llegar finalmente a una tercera en la que los escritores adoptaron técnicas literarias contemporáneas, que condujeron a un inmediato reconocimiento internacional y a un continuo y creciente interés por parte del mundo literario.

La narrativa de carácter regional

Argentino	Ricardo Güiraldes	<i>Don Segundo Sombra</i>	1926
Colombiano	José Eustasio Rivera	<i>La vorágine</i>	1924
Venezolano	Rómulo Gallegos	<i>Doña Bárbara</i>	1929,
Mexicano	Mariano Azuela	<i>Los de abajo</i>	1915
Mexicano	Gregorio López	<i>El indio</i>	1935
Boliviano	Alcides Arguedas	<i>Raza de bronce</i>	1919
Peruano	Ciro Alegría	<i>El mundo es ancho y ajeno</i>	1941
Guatemalteco	Miguel Ángel Asturias	<i>El señor presidente</i>	1946

Novelas psicológicas y novela urbana

Chileno	Eduardo Barrios	<i>El hermano asno</i>	
Argentino	Manuel Gálvez	<i>Hombres en soledad</i>	
Argentino	Macedonio Fernández	<i>Continuación de la nada</i>	
Argentino	Leopoldo Marechal	<i>Adán Buenosayres</i>	1948
Argentino	Ernesto Sábato	<i>El túnel</i> (1948)	
Argentino	Jorge Luis Borges	<i>Ficciones</i>	1945
Argentino	Adolfo Bioy Casares	<i>La invención de Morel</i>	

Uruguayo	Enrique Amorim	<i>El asesino desvelado.</i>	
Argentino	Julio Cortázar	<i>Rayuela</i>	1963
Uruguayo	Juan Carlos Onetti	<i>El astillero</i>	1961
Uruguayo	Mario Benedetti	<i>La tregua</i>	1960
Mexicano	José Revueltas	<i>El luto humano</i>	
Mexicano	Agustín Yáñez	<i>Al filo del agua</i>	
Mexicano	Juan Rulfo	<i>Pedro Páramo,</i>	
Mexicano	Carlos Fuentes	<i>La región más transparente</i>	
Mexicano	Juan José Arreola	<i>Confabulario</i>	

'Realismo mágico'

Cubano	Alejo Carpentier	<i>Los pasos perdidos</i>	
Cubano	José Lezama Lima	<i>Paradiso</i>	1966
Peruano	Mario Vargas Llosa	<i>La ciudad y los perros</i>	1962
Colombiano	Gabriel García Márquez	<i>Cien años de soledad</i>	1967
Chilena	Isabel Allende	<i>La casa de los espíritus</i>	1982

PRIMERA GENERACIÓN DE NOVELISTAS

Jorge Luis Borges.

1899-1986. Inicio en el ultraísmo. Tanto en prosa como verso su obra se repliega hacia el mundo de la fantasía, mezclando siempre erudición libresca y reelaborando materiales anteriores. Puede hacer suyos los versos de Keats: «Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído». Trata de desplegar todas las posibilidades racionales del mundo, porque su universo es finito y catalogable. Por eso le encantan las aporías contra el movimiento de los eléatas. Su visión del mundo no es optimista, por el contrario el mismo título de alguna de sus obras: "*Historia universal de la infamia*", 1935, o los diversos relatos sobre traiciones en "*Ficciones*", 1941, manifiestan la maldad del hombre, pero el autor no se escandaliza, se mantiene en una postura irónica, de gentelman inglés convencido de su superioridad. No se alude nunca a lo personal y menos si es doloroso. Las dificultades que tuvo con el régimen peronista realzaron su prestigio literario. Fue llamado el Kafka castellano, aunque los mundos de ambos sean bien distintos, se semejan en el final abierto de muchas obras de Borges. Así en "*El jardín de senderos que se bifurcan*" entrelaza dos mundos: el de la trama, perfectamente explícito, y el del apólogo intelectual que queda abierto al enigma. Otra de sus colecciones de relatos es *El Aleph*, 1949. A pesar del plano multiplicativo de las especulaciones y abstracciones de Borges sus ambientes se encuentran en Buenos Aires como recipiente de todas las posibilidades humanas, en la megápolis sudamericana se encuentra el ámbito general de toda su obra.

Ernesto Sábato.

1911. Escritor muy intelectualista que domina el análisis psicológico de personajes atormentados. Los espíritus se entrechocan sin entenderse. *El túnel*, 1948. *Sobre héroes y tumbas*, 1960. *Abaddón, el exterminador*, 1974.

Julio Cortazar.

1914 - 1984. Escritor de fantasía, pero con lenguaje real y simpatía por lo revolucionario. Su obra trata de responder a su preocupación por la lengua "literaria" de las traducciones que, al ser ante todo informativa, pierde los estímulos fónicos y estructurales de la lengua literaria. Su lenguaje siempre es exuberante en asociaciones léxicas a la manera de Joyce. Pese a ser escritor de género fantástico está mucho más enraizado que Borges en el mundo argentino, y ello a pesar de haber vivido casi toda su vida en París. Pero no es escritor apegado a la realidad porque no cree en realidades

nacionales que sería creer en los valores tradicionales de la burguesía argentina. La ciudad de Buenos Aires aparece como superposición de elementos que no logran la síntesis. La esencia de lo argentino sería la falta de síntesis entre campo y ciudad, entre lo auténtico americano y la ciudad más europeizada de América. Aunque el europeísmo de Cortazar puede ser influencia de Buenos Aires, sus cuentos se ambientan 19 en esa ciudad, 3 en el campo argentino, uno en Montevideo y 11 en París.

Bestiario, 1951. *Historias de cronopios y famas*, 1962. Cortazar establece una peculiar división de los seres en clases sociales, según su forma de ser. Los *cronopios* pertenecen a la clase media, son desordenados y tibios, van en contra de las convenciones, poseen el don del asombro y de la espontaneidad, son alegres, optimistas, no se preocupan del dinero y valoran mucho cultura y libertad. Los *famas* son dueños de fábricas, saben mandar, son meticulosos, previsores, pesimistas, andan en coche y tienen sirvientes. Los *esperanzas* son menos numerosos, viven pendientes de las actitudes de las otras clases para imitarlas, son pobres, se mueven por patrones fijos, suelen caer en el ridículo por exagerar la nota en su conducta mimética. *Rayuela*, 1963. Cortazar hace una novela simbólica para demoler las aspiraciones de la clase media modernizada. Oliveira es el remedo de la bohemia parisiense tal como la concibe un argentino. Aspira a las formas de vida de la política del desarrollo, pero se carece de formación de base y se elude el esfuerzo. La libertad se confunde con bohemia porque no separa con claridad trabajo y ocio. El protagonista es un cronopio que encuentra en Talita un sucedáneo de su mujer amada y desaparecida, La Maga. Realidad frente a sueño, frustración frente a aspiración, Buenos Aires frente a París. La obra presenta los capítulos desorganizados que hablan de muchos itinerarios y un sólo juego: rayuela. *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967. *Libro de Manuel*, 1973.

Gabriel García Márquez .

«Yo creo que particularmente en *Cien años de soledad* soy un escritor realista, porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real.» La actitud de falta de duda ante lo extraordinario proporcionó a Márquez el tono y el procedimiento para trasladar lo maravilloso a lo cotidiano. Lo maravilloso se yergue sobre una realidad escrita con exactitud, con voluntad de testimonio. El descubrimiento de lo real maravilloso americano lo realizó Alejo Carpentier estableciendo sincronismos posibles en América porque han recibido en bloque amalgamas culturales, tanto en lo arquitectónico como en lo humano. La pasión de los hispanoamericanos García Márquez y Vargas Llosa por la novela de caballerías procede del hecho de que en ellas encuentran cosas tan extraordinarias como en su mundo real.

En *Cien años de soledad* José Arcadio Buendía funda Macondo como culminación de una utopía. La utopía es elemento constitutivo de América desde su descubrimiento, desde su fundación. Respondió al deseo de todas las utopías renacentistas y cada fundación fue una derrota de la utopía y una caída en la imperfección de lo histórico. Macondo es ciudad que vive en precario frente a la naturaleza sin límites y amenazada por la historia que le llega de fuera. Macondo pasa del mito a la epopeya con la llegada de las treinta y cuatro guerras que pierde Aureliano Buendía. Macondo entra en la historia con la llegada de la compañía extranjera que explotará los bananos. Entra en la Historia porque aparece el tiempo lineal. A su marcha, el pueblo vuelve a su vida anterior. La historicidad tiene un desarrollo lineal y acumulativo; las sociedades ahistóricas, circular y repetitivo. Macondo es de las segundas. La característica familiar de esas sociedades es la endogamia y el matriarcado. La novela acaba cuando la superstición se torna realidad y nace el niño con rabo de cerdo.

MIGUEL DELIBES

Nace Miguel Delibes en Valladolid el 17 de octubre de 1920. Es el tercero de los ocho hijos del matrimonio Adolfo Delibes, profesor y director de la Escuela de Comercio de Valladolid, y de María Setién, burgalesa de origen. Estudia en el colegio de La Salle y, en 1938, con 17 años, y antes de que le movilicen como soldado en la guerra civil que asola España desde 1936, decide enrolarse como voluntario en la Marina. "Casi con seguridad iban a destinarme a Infantería y me horrorizaba la idea del cuerpo a cuerpo, la guerra en el mar era más despersonalizada, el blanco era un barco, un avión, nunca un hombre. Yo lo veía como un mal menor".

Delibes, sin embargo, queda profundamente marcado por el conflicto bélico. *"Si fuera posible -ha escrito- hacer un estudio médico de las personas que participamos en aquella terrible guerra, resultaría que los mutilados síquicos somos bastantes más que los mutilados físicos que airean sus muñones"*.

Novelista casi por azar

Regresa a Valladolid recién terminada la guerra y estudia Comercio y Derecho. Sin embargo, ninguna de estas carreras le complace. Y sólo el azar quiere -él mismo lo ha reconocido así- que desemboque en el mundo del periodismo y de la literatura. Un azar que comienza cuando, al estudiar el Manual de Derecho Mercantil de Joaquín Garrigues, descubre la belleza del lenguaje y la eficacia de la metáfora y el adjetivo oportunamente empleado. Como también le gusta el dibujo -su padre le ha matriculado en la Escuela de Artes y Oficios-, Miguel Delibes ingresa como caricaturista, en 1941, en "El Norte de Castilla", el periódico de su ciudad, y pasa luego a ser redactor.

Casi por puro azar y con una formación eminentemente autodidacta en lo que a lo literario se refiere, escribe su primera novela, *"La sombra del ciprés es alargada"*, que consigue el prestigioso premio Nadal, en la noche de Reyes de 1948. Dos años antes había conseguido la cátedra de Derecho Mercantil en la Escuela de Comercio de su ciudad. A partir de ahora compaginará la enseñanza, el periodismo y la literatura. Los años siguientes ven la aparición de *Aún es de día* (1949), *El camino* (1950) que, como en obras posteriores, y en lo que será una de sus constantes, se idealiza el mundo rural, apareciendo un evangélico afecto hacia los humildes. *Mi idolatrado hijo Sisi* (1953) inicia también otro tema, la crítica de la burguesía provinciana, que desarrollará en sus *Cinco horas con Mario*. Estas primeras obras están en la línea de la novela española de los cuarenta por su escritura realista y la preocupación existencial.

Del periodismo a la novela

Miguel Delibes es nombrado subdirector de "El Norte de Castilla" en 1952 y director en 1958. Emprende una serie de campañas en favor del medio rural castellano y ello le lleva a enfrentarse con el régimen y la censura reinantes, viéndose obligado a dimitir de su cargo en 1963. Pero no cesa por eso en su denuncia de la postración de Castilla y, cuando no puede hacerlo desde el periódico, lo hace desde la narrativa. Nace así su novela *"Las ratas"* (1962), verdadera epopeya novelada de la tragedia del campo castellano. Con ella, Delibes se suma a los temas, escenarios, protagonistas y ambientes de la novela social de los cincuenta. El desarrollo argumental es mínimo y el personaje pasa de ser individual a ser múltiple; el mundo refleja la perspectiva de los personajes que utilizan un lenguaje de léxico campesino. El paisaje es un personaje más de la narración que denuncia la miseria de sus habitantes.

Antes había publicado los *"Diario de un cazador"* (1955) y *"Diario de un emigrante"* que tienen mismo protagonista en un bedel perfectamente delimitado como tipo humano gracias a un lenguaje que retrata el habla popular en que éste se manifiesta. En este sentido suponen un avance que brilla en su obra posterior. También *"La hoja roja"* (1959) supone acercamiento afectuoso al mundo de personajes que lo pueblan, sea éste un jubilado solitario y marginado, sea una criada con la vida por delante. La crítica habla de la falta de solidaridad y de las lacras producidas por un progreso mal entendido.

Experimentalismo de los sesenta.

"Cinco horas con Mario" (1966) es destacada por la crítica como su obra cumbre. Su protagonista, una mujer de pensamiento reaccionario, "dialoga" con su marido muerto reprochándole su talante liberal y sus preocupaciones sociales. Como la crítica afecta también al concilio Vaticano II, la ironía se vuelve contra el catolicismo convencional de la mujer que interpreta el mundo en función de sus intereses. De otro lado la novela muestra el progreso estético y la inquietud artística del autor que refina el uso del lenguaje coloquial, para dar idea exacta del personaje, e introduce un tiempo narrativo innovador, al servicio de la eficacia del asunto, con independencia de modas estéticas del momento.

"Parábola del naufrago" (1968) es su novela más experimental a la vez que una parodia del experimentalismo en la novela de los sesenta.

La época de maestro.

En 1973, con más de veinte libros publicados y varios premios en su haber, Miguel Delibes es elegido miembro de la Real Academia de la Lengua, ocupando el sillón e minúscula. En la toma de posesión su discurso versa sobre *"El sentido del progreso desde mi obra"*.

Mis personajes declinan un progreso mecanizado y frío, es cierto, pero, simultáneamente, este progreso los rechaza a ellos, porque un progreso competitivo, donde impera la ley del más fuerte, dejará ineludiblemente en la cuneta a los viejos, los analfabetos, los tarados y los débiles...

Novelas de protagonista son *"El príncipe destronado"* (1973), *"Las guerras de nuestros antepasados"* (1975), y *"El disputado voto del señor Cayo"* (1978). La primera es otra vez, como en *El camino*, novela con niño, pero al servicio del tema de las dos Españas. La afinidad del autor con estos héroes se encuentra en la búsqueda de lo esencial, pues los niños no están contaminados por la civilización

y, como el ya viejo señor Cayo, rechazan el progreso y son solitarios a su pesar. *"Dudo mucho de que en mis libros haya un solo héroe; todos son antihéroes, pero, al propio tiempo, todos están envueltos en una cálida mirada de comprensión. He procurado dotarlos de humanidad y de ternura. Una ternura que no siempre está a flor de piel, porque muchos de mis personajes son primarios y bruscos, pero que se adivina en cuanto se les conoce a fondo"*.

La muerte de su esposa deja sumido al escritor en una profunda depresión, de la que comienza a salir tres años más tarde con la publicación de su novela **"El disputado voto del señor Cayo"** (1978). Siguen nuevas novelas, nuevos libros de caza, alguna nueva crónica viajera y varios de sus relatos -doce en total- son llevados al cine o al teatro. "Los santos inocentes" en la pantalla y "Cinco horas con Mario" en los escenarios son los logros más notables en sendos géneros.

Los santos inocentes (1981) es otro de los momentos cumbres de su obra. De nuevo el mundo campesino y la desigualdad social con el acierto de la narración de corte vanguardista. Surge el estilo directo, en el que se conversa sin intermediarios, y el estilo directo libre que no advierte -entre guiones- de quién está hablando. También la caracterización lingüística de los personajes según su peculiar léxico y fonética. Obra maestra de su autor por lo que se refiere a la caracterización de personajes por los diferentes registros del lenguaje. Las expresiones nos permiten saber cómo son quienes las profieren.

Llegan también para Miguel Delibes los reconocimientos y los premios: el Príncipe de Asturias, en 1982; el premio de las Letras de Castilla y León, en 1984; el de las Letras Españolas, en 1991; y dos años más tarde, en 1993, el premio Cervantes, el más prestigioso galardón para escritores de habla hispana. Su discurso de aceptación del premio ha sido considerado como uno de los más bellos y profundos de cuantos se hayan pronunciado en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares. Y aun cuando en él parece dar a entender Miguel Delibes que da por clausurada su creación literaria, cinco años más tarde, en 1998, publica la que puede considerarse su novela más ambiciosa e incluso su obra cumbre: **"El hereje"**, un alegato en favor de la libertad de conciencia. La novela se desarrolla en el Valladolid del siglo XVI, y "a Valladolid, mi ciudad" dedica Delibes el libro. Ciudad donde nació y donde ha vivido siempre porque, como él mismo ha repetido, *"soy como un árbol, que crece donde lo plantar"*.

Miguel Delibes es, antes que nada, un narrador de historias y, por ende, un creador de personajes.

"Para mí -dijo el escritor al serle concedido el Premio de las Letras Españolas en 1991-

una novela es una historia encaminada a explorar las contradicciones que anidan en el corazón humano y, por tanto, requiere, al menos, un HOMBRE, un PAISAJE y una PASIÓN".

El PAISAJE lo constituye el campo castellano o la ciudad provinciana; la PASIÓN es el desencadenante de todos y cada uno de los relatos de Delibes, en los que la marginación y la muerte juegan bazas fundamentales; y el HOMBRE son todos y cada uno de los personajes salidos de su pluma. Porque si por algo se distingue la narrativa delibeana es por estar poblada por una galería de personajes de ficción únicos en la literatura española del siglo XX. Y su característica principal es que son seres marginados, acosados por la sociedad o por el entorno, **"perdedores"**, como le gusta definirlos al propio novelista.

"Yo he tomado en mi literatura una deliberada postura por el débil. En todos mis libros hay un acoso del individuo por parte de la sociedad y siempre vence ésta".

LA POSTMODERNIDAD

A partir de la muerte de Franco y con la desaparición de la censura finalizan la literatura comprometida y la intrusión en la literatura de las ideologías clásicas de la izquierda. Durante más tiempo que en el resto de Europa, en España habían permanecido la literatura social y el compromiso del escritor. La denominada postmodernidad rechaza todos los dogmas sin proponer otros que los suplanten. El experimentalismo de laboratorio se fue apagando también entre bostezos; además las vanguardias -rebeldes por definición contra la cultura establecida- se establecieron en el mundo cultural de universidad, instituciones y medios de comunicación:

« Firma de *vanguardia* busca director comercial agresivo, con *imaginación*, *creatividad* y capacidad de *innovación*.»

A medida que los ciudadanos concentraban sus intereses en el ocio y la vida privada, la ideología empezó a ser sustituida por una oferta cultural variopinta entre la que no faltan la buena mesa, la ópera, los viajes... los lectores pasan a ser exclusivamente lectores y no cómplices. Esto propicia que aparezcan nuevos autores, que los viejos modifiquen sus sistemas y que todos caminen tendentes a la consecución de una literatura más intimista y menos literaturizada. El individuo y sus fantasías y obsesiones personales son el objeto de los nuevos escritores: el relato de un problema personal y el significado de su ubicación en ese momento vital. Sin pretensión de generalizaciones se procede a análisis de los eternos temas de la condición humana: la soledad, el amor, el destino, el dolor, la esperanza... La forma no se siente acosada por los fantasmas de la originalidad y la innovación continuas, el lenguaje busca claridad coloreada por el sentimiento. Sin ser un lenguaje rico, tiene en el diálogo la dignidad del estilo que falta en los lenguajes públicos y privados. Se aúnan valores de las vanguardias y de las tradiciones por falta de preceptivas. Abundan las alusiones de cultura urbana, pero con ánimo de transparencia. Tampoco hay tanto interés en la parodia. Retorna el interés por el argumento y los personajes con los que se procura el lector se vea envuelto sin ánimo de consigna estética ni ideológica.

NUEVOS AUTORES: Eduardo Mendoza cosecha importantes éxitos con *La verdad sobre el caso Savolta*, 1975, y *La ciudad de los prodigios*, 1986. De él se dice que es escritor clásico por saber crear una buena historia y saber contarla bien. Exposición, nudo, desenlace como es tradicional y buenas dosis de humor le dieron éxito de crítica y público o, si se prefiere, escritor de calidad y comercialidad. Javier Marías ha recibido su consagración con la novela *Todas las almas*, 1989, por hacer feliz síntesis de su experiencia como lector con su experiencia vivida. Los que en los sesenta comenzaron como nuevos poetas pasan a la narrativa: José María Guelbenzu, *El río de la luna*, 1981. Félix de Azúa, *Retrato de un hombre humillado*, 1987. Manuel Vázquez Montalbán, *Galíndez*, 1990. Jaime Gil de Biezma, *Diario del artista en 1956*, 1991.

Tendencias en la novela española actual

Existe una variedad enorme de temas y una calidad bastante elevada en muchas de nuestras últimas novelas.

La metanovela. Consiste en incluir la narración misma como centro de atención del relato. La novela se vuelve sobre sí misma; el texto narrativo ofrece el resultado final y a la vez el camino que ha llevado a él; se cuenta una novela y también los problemas planteados en su creación. En esta línea nos encontramos obras como:

-Fragmentos de apocalipsis de **G.T.Ballester**, en la que se insertan tres planos: diario de trabajo del narrador; narración fantástica y crítica auto reflexiva de la propia escritura.

-Novela de Andrés Choz (1976), de **José María Merino**.

-Papel Mojado (1983), El desorden de tu nombre (1988), de **J. José Millás**.

Novelas poemáticas o novelas líricas. Novela poemática es la que aspira a ser un texto creativo autónomo, acercándose al poema lírico (Sobejano). Se produce una tendencia a la concentración máxima, no imitación de la realidad, personajes insondables, mitos, símbolos, lenguaje más sugerente que referencial.

-La isla de los jacintos cortados, (1980) de **G.T. Ballester**.

-Mazurca para dos muertos (1983), Madera de Boj (1999) de **Cela**.

-Los santos inocentes (1981), de **Delibes**.

-La lluvia amarilla (1988), de **Julio Llamazares**.

Novela histórica. Desde distintos puntos de vista: fabulación imaginaria del pasado, proyección del pasado sobre el presente... aprovechamiento de la Historia para indagaciones intelectuales y ejercicios de estilo.

Edad Media: -En busca del unicornio (1987), **Juan Eslava Galán**.

-El manuscrito carmesí (1990), de **Antonio Gala**.

Siglo de Oro -Extramuros (1978), de **Jesús Fernández Santos**.

Siglo XX -Octubre, Octubre (1981), de **José Luis Sampedro**;

-La verdad sobre el caso Savolta (1975) -La ciudad de los prodigios (1986), de **Eduardo Mendoza**.

Guerra Civil -Beatus ille de **Muñoz Molina**.

-Herrumbrosas lanzas de **Juan Benet**.

-Jinetes del alba, de **Jesús Fernández Santos**.

Novela de intriga. Se potencia la intriga por medio de esquemas policíacos y otros procedimientos de la novela negra. A este auge contribuyó el éxito de El nombre de la rosa (1980), de Umberto Eco, donde se combinan lo intelectual, lo histórico y lo policíaco. En esta línea ya se encontraba **La verdad sobre el caso Savolta**, o la serie Carvalho de M. Vázquez Montalbán, en la que sobresale, entre otras, La soledad del mánager (1977). Un escritor de la última generación, galardonado ya con el Premio de la Crítica, Nacional de Novela o Planeta: **Antonio Muñoz Molina** (Úbeda, 1956), con dos novelas fundamentales: El invierno en Lisboa (1987) y Beltenebros (1989). El jinete polaco (1992) lo confirma como uno de los mejores narradores actuales. En Plenilunio regresa al género de la novela negra para contar la investigación del asesinato de una niña. Fue bien acogida por la crítica.

Enorme popularidad ha alcanzado **Arturo Pérez Reverte** desde la publicación de El maestro de esgrima (1988), a la que han seguido El club Dumas, La tabla de Flandes o Territorio comanche (1994), inspirada esta última en los conflictos de la ex-Yugoslavia. En 1996 publica El Capitán Alatriste, historia de un soldado en la España barroca. Se concibe como la primera de una serie de ocho novelas con los mismos protagonistas; la segunda entrega (Limpieza de sangre) se publica en 1997 y la tercera (El sol de Breda) para la campaña navideña del 98-99. El valor fundamental de Pérez Reverte reside en su habilidad para dosificar la intriga; estilísticamente son obras pobres, de escaso valor, donde prima la trama sobre cualquier otra cosa.

Javier Marías (1951) ha obtenido varios premios literarios tanto en España como en el extranjero. Como traductor ha recibido el premio Nacional de Traducción. Marías recurre habitualmente a un narrador protagonista que relata en primera persona, y a la mezcla de narración y reflexión, combinación que le permite dar saltos temporales y establecer un juego entre pasado, presente y futuro; en estos tres momentos, parecen repetirse las mismas situaciones con personajes semejantes. En Todas las almas (1989), el recuerdo de un profesor de sus años de estancia en Oxford inmoviliza un período de tiempo como si se tratase de una fotografía. En ese mundo, surgen asociaciones que permiten al narrador recordar a personajes próximos y tener la sensación de que todo está relacionado por razones desconocidas. Corazón tan blanco (1993) presenta los temas más característicos del autor: el azar, como instrumento de un destino que juega con los individuos en un mundo marcado por la muerte, el amor, las amistades, las

traiciones y las lealtades. También Mañana en la batalla piensa en mí (1994) se construye sobre una intriga desencadenada por la casualidad.

El caso más espectacular de la novela actual lo supone **Luis Landero** (1948), que con su primera obra (Juegos de la edad tardía, 1989) consiguió el Premio Nacional y el Premio de la Crítica. En 1994 publica su segunda obra, Caballeros de Fortuna, novela en la que se narra la vida de cuatro personajes distintos que poco a poco van confluyendo hasta un curioso final. Destaca en la caracterización de los personajes, con momentos memorables. Su última obra hasta la fecha es El mágico aprendiz, de 1999.

Otros novelistas son **Juan Manuel de Prada**, que se consagra como uno de los novelistas más prometedores de nuestra Literatura actual con obras como La Tempestad, donde incluye rasgos de la novela policíaca, o Las esquinas del aire (2000). En la primera novela del ovetense **Tino Pertierra** se unen intriga y humor ¿Acaso mentías cuando dijiste que me amabas, 1997, que nos presenta una historia de desengaño amoroso desde el punto de vista masculino: un fotógrafo, de enorme éxito con las mujeres, sufre su primer rechazo: la mujer con la que vive y mantiene una relación estable, una modelo, lo abandona de repente. La obra nos relata las peripecias del protagonista que se debate entre recuperar su pasado de conquistador o volver a vivir con su chica.

Eduardo Mendoza	<i>La verdad sobre el caso Savolta</i>	Policíaca	1975
	<i>El misterio de la cripta embrujada</i>	Policíaca	1979
	<i>El laberinto de las aceitunas</i>	Paródica	1982
	<i>La ciudad de los prodigios</i>		1986
Manuel Vázquez	<i>Yo maté a Kennedy</i>		1972
	<i>Los mares del sur</i>	Policíaca	1979
	<i>Los pájaros de Bangkok</i>		1983
	<i>La rosa de Alejandría</i>		1984
	<i>El pianista</i>	Policíaca	1985
Esther Tusquets	<i>El mismo mar de todos los veranos</i>		1978
	<i>El amor es un juego solitario</i>		1979
Ángel Vázquez	<i>La vida perra de Juanita Narboni</i>		1976
Luis Goytisolo	<i>La cólera de Aquiles</i>		1979
	<i>Los verdes de mayo hasta el mar</i>		1976
Torrente Ballester	<i>La isla de los jacintos cortados</i>	N. histórica	1980
José Luis Sampedro	<i>Octubre, octubre</i>	Experimental	1981
	<i>La sonrisa etrusca</i>	N.	1985
Carlos Pujol	<i>Es otoño en Crimea</i>		1985
José María Merino	<i>El oro de los sueños</i>	N. histórica	1986
	<i>El caldero de oro</i>	N. histórica	
	<i>La orilla oscura</i>	Varios relatos	1985
Soledad Puértolas	<i>Una enfermedad moral</i>	N.	1983
	<i>Todos mienten</i>	N. intimista	1988

	<i>Queda la noche</i>		1990
Juan José Millás	<i>Cerberos son las sombras</i>	N. intimista	1975
	<i>Visión del ahogado</i>		1977
	<i>El jardín vacío</i>		1981
Javier Marías	<i>Corazón tan blanco</i>	N. intimista	1993
	<i>Mañana en la batalla piensa en mí.</i>		1994
Julio Llamazares	<i>El río del olvido</i>	N. intimista	1990
Muñoz Molina	<i>Beltenebrós</i>		1989
	<i>El jinete polaco</i>	N. histórica	1991
Álvaro Pombo	<i>El metro de platino iridiado</i>		1990

José Luis Gómez-Martínez.

Teoría del ensayo. Segunda edición. México: UNAM, 1992

versión digital <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/> 13 de marzo de 2008

En el siglo XVIII se utiliza ya el término ensayo en el título de ciertas obras que pretenden así mostrar una de las características primordiales, y cuyo significado evoluciona desde el mero sinónimo de "prueba" o "tentativa" hasta —en el siglo XIX— representar a escritos pertenecientes a un nuevo género literario.⁶ Se puede decir que a partir de la defensa del ensayo de Valera (1868), con motivo de la obra de Laverde, y sobre todo con Ensayos y revistas (1892) de Leopoldo Alas, la palabra ensayo adquiere ya una dimensión literaria peculiar. **Con la Generación del 98 el término se universaliza** y alcanza tal prestigio que para mediados del siglo XX su uso se hace de nuevo impreciso, al dar cobijo a estudios científicos, a tratados y a monografías sobre todo en el campo de la crítica literaria y sociológica.

CARACTERÍSTICAS DEL ENSAYO

EL AUTOR IMPLÍCITO

Las reflexiones codificadas en el ensayo se generan en la confrontación de dos sistemas, a la vez antagónicos y dependientes entre sí: el discurso axiológico del estar (valores que dominan y diferencian a la vez una época de otra), y el discurso axiológico del ser (la conciencia del autor de su historicidad, de estar viviendo ante un horizonte de posibilidades e imposibilidades que modelan su libertad). El ensayo hace del choque de estos dos sistemas axiológicos el tema de su reflexión. Su objetivo es, por tanto, problematizador, "deconstruccionista". El mensaje que se codifica en el signo escrito no es algo hecho como el que pretende el texto depositario —un tratado, o incluso un artículo "académico" de crítica literaria—, sino que **el mensaje lo es sólo en la medida que lo es en el lector**. Es decir, **el ensayista problematiza un concepto (un supuesto axiológico)**, no con el propósito de significar en el sentido externo de definir (concepto depositario), sino **con el objetivo de incitar, inspirar a que el lector, en él y para él, signifique**. De este modo, al no tratarse de un mensaje depositario, tampoco importa el ensayista-autor, sino el autor implícito: el autor en el lector.

El lector percibe al autor implícito en el acto de hacer suyas y proyectar las reflexiones que lee.

ACTUALIDAD DEL TEMA TRATADO

El concepto "actual" no sólo **hace referencia a los sucesos del presente**, -los cuales si no se los somete a una visión en perspectiva **y se los eleva a un plano de trascendencia**, sólo poseen el caduco valor de la novedad-, sino que significa con más propiedad un replanteamiento de los problemas humanos ante los valores que individualizan y diferencian a cada época de las precedentes.

El ensayista, en su diálogo con el lector o consigo mismo, reflexiona siempre sobre el presente, apoyado en la sólida base del pasado y con el implícito deseo de anticipar el futuro por medio de la comprensión del momento actual.

Estas son, en definitiva, las palabras claves que traducen el concepto "actual"; dadas unas circunstancias, escribir sobre algo oportuno.

EL ENSAYO NO PRETENDE SER EXHAUSTIVO

El propósito del ensayista al internarse en la aventura de escribir un ensayo no es el de confeccionar un tratado, ni el de entregarnos una obra de referencia útil por su carácter exhaustivo. Esa es la labor del investigador. El ensayista reacciona ante el discurso axiológico del estar que le impone la sociedad para insinuarnos una interpretación novedosa o proponernos una reevaluación de las ya en boga.

El ensayista escribe según piensa, y su producción la considera tan unida a su mismo ser, que no cree necesario, o quizás posible, el volver la vista atrás para modificar, adaptar o reorganizar lo ya escrito.

EL ENSAYO Y EL ESPECIALISTA

El especialista investiga y el ensayista interpreta. Tal afirmación es sin duda exagerada y, por tanto, inexacta: el ensayista es también un especialista, **especialista de la interpretación**. A pesar de ello puede servir para determinar dos procesos en el acercamiento a las cosas. El especialista comunica sus descubrimientos después de una rigurosa investigación y lo hace con el dogmatismo —discurso depositario— de quien se cree poseedor de la verdad. El ensayista, por el contrario, siente la necesidad de decir algo, pero **sabe que lo hace desde el perspectivismo de su propio ser** y por lo tanto nos lo entrega no como algo absoluto, sino como una posible interpretación que debe ser tenida en cuenta. El especialista, formado dentro de la tradición, se muestra reacio a cualquier interpretación heterodoxa. El ensayista, libre de tal peso, **afloja las riendas al corcel de su ingenio** en una reevaluación de lo establecido ante los valores del momento. Los verdaderos ensayos pueden estar escritos por especialistas del tema tratado; generalmente, sin embargo, no sucede así. El valor del ensayo no depende del número de datos que aporte, sino del poder de las intuiciones que se vislumbren y de las sugerencias capaces de despertar en el lector.

El ensayista es consciente de su limitación y, sin ocultarla, no duda en mostrar sus ideas en el mismo proceso de adquirirlas. Confía así en que alguna, aunque no sea nada más que una, inspire al lector en un pensamiento gemelo al de su propia alma.

IMPRECISION EN LAS CITAS

El verdadero ensayista, por ejemplo, sólo en ocasiones muy especiales hará uso de notas al pie de la página; y esto nos lleva al meollo de nuestro tema: **las citas, numerosas en los ensayos, tienen valor por sí mismas en relación con lo que el ensayista nos está comunicando;** importa destacar que alguien creó una idea, representada en la cita, pero el "quién", y el "dónde" carecen en realidad de valor.

Y es que el ensayista no cita con el propósito del científico. La única exactitud que busca es en el contenido, y sólo en casos especiales el autor estará también en primer plano.

LO SUBJETIVO EN EL ENSAYO: EL ENSAYO COMO CONFESION

El ensayista escribe porque experimenta la necesidad de comunicar algo, por la sencilla razón de que al comunicarlo lo hace más suyo (...) Cuando el ensayista escribe, nos hace sus contemporáneos, sus amigos y nos permite penetrar en su mundo al entregarnos no sólo sus pensamientos, sino también el mismo proceso de pensar. Esta proyectada sinceridad es en definitiva la que nos gana. ¿Cómo dudar del ensayista cuando éste nos ofrece la confianza del amigo al descubrirnos lo íntimo de sus pensamientos?

Si como hemos indicado el ensayista se expresa a través de sus sentimientos, **sólo lo basado en la propia experiencia tiene valor ensayístico.** De ahí que en el ensayo no tenga cabida el pensamiento filosófico sistemático ni el objetivismo científico, en cuanto pretenden una comunicación depositaria. **La verdad del ensayista no es un conocimiento científico ni filosófico, sino que se presenta bajo la perspectiva subjetivista del autor y el carácter circunstancial de la época.**

Ante este contenido se nos da a conocer el verdadero alcance de la asociación del ensayista con el periódico. Para poder el ensayista vivirse en sus ensayos, es necesario que escriba regularmente, que se sepa entre amigos, que converse con los lectores que asiduamente lo leen, no como el escritor consciente y preocupado del valor de la palabra escrita, sino con la confianza que emana de la charla de café.

El tono confesional de los ensayos no es nada más que una manifestación del egotismo connatural del ensayista. El escribe sobre el mundo que le rodea y su reacción ante él. El "yo" parece ser el centro sobre el que giran las ideas del ensayo, y sin embargo su egotismo no es desagradable, porque sólo ofende quien adopta una posición de superioridad, y el ensayista es nuestro igual, dispuesto a considerar nuestras opiniones. Se nos entrega con pensamientos y reflexiones en voz alta, como el amigo en busca de confidente.

EL CARACTER DIALOGAL DEL ENSAYO

Al decir que el ensayo posee cierto aire coloquial, sólo pretendo resaltar su carácter conversacional. **El ensayista dialoga con el lector.**

Si el ensayista, en una proyección de su misma personalidad, transmite sus pensamientos con la naturalidad que le impone el hacerlo al mismo tiempo que los piensa y

según estos son pensados, **no puede, ni debe evitar las expresiones coloquiales que con sencillez emanen en su proceso.**

Si hay alguna expresión común a los ensayistas de todos los tiempos, es aquella que hace referencia al carácter dialogal del género. El ensayista conversa con el lector, le pregunta sus opiniones e incluso finge las respuestas que éste le da. (...) De ahí que la lectura del ensayo no pueda ser pasiva. Nada hay en él seguro. Todo parece provisional y sujeto a revisión. De hecho el ensayista espera la participación activa del lector y le exige que proyecte aquellas sugerencias apenas apuntadas en el ensayo y vueltas a dejar en el rápido cabalgar de la "conversación.

El ensayo es, en efecto, diálogo; pero en él **el diálogo se establece con el lector, considerado éste no como una persona determinada, sino como un miembro de "la generalidad de los cultos".** (...) El propósito del ensayo, incitar al lector a la meditación, se cumplirá independientemente del nivel de respuesta. En otras palabras, el ensayo es un diálogo donde uno de los personajes es el autor y el otro es el lector.

EL ENSAYO COMO FORMA DE PENSAR

Cuando digo que el ensayo es una forma de pensar, quiero indicar que está escrito al correr de la pluma, como diálogo íntimo del ensayista consigo mismo.

La espontaneidad no reside en la esencia de lo que se dice, sino en el método y camino seguido.

Una vez que el ensayista empieza a escribir, la forma en que fluye el pensamiento y el desarrollo del ensayo coinciden. El ensayista necesita de ese **diálogo íntimo, consigo mismo** o con un imaginario lector, para poder seguir pensando; de ahí que el ensayo se convierta en una forma de pensar.

El ensayista no sólo se vale en el desarrollo del ensayo de un proceso de asociaciones, sino que cuenta también con la capacidad del lector para establecer otras nuevas en un intento de proyección en infinitas direcciones y a diversos planos de profundidad. Naturalmente, esto motiva que un ensayo pueda comenzar en cualquier momento; y del mismo modo que no existe un principio definido, también puede terminarse en cualquier página.

CONTINUACIÓN DE LOS ENSAYOS EN ORDEN CRONOLÓGICO

De ahí la importancia de reunir los escritos de un ensayista siguiendo el orden cronológico de su fecha de composición, pues sólo así se nos hace comprensible la evolución que tuvo lugar en el escritor como hombre. Es decir, podemos aplicar al ensayista, con tanta propiedad como al poeta, las siguientes palabras de Octavio Paz: "Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía".

En todo ensayo, por consiguiente, hay en potencia dos niveles de comprensión. Uno, primerizo y en realidad incompleto, donde se considera el valor del ensayo per se, sin relacionarlo al autor ni a su obra. Otro, más fecundo, que presupone el primero y en el que el ensayo es estimado como proyección del autor.

EL ENSAYO CARECE DE ESTRUCTURA RÍGIDA

En el tratado —y por extensión en el discurso, en la monografía aunque en lo sucesivo no se mencionen— destaca lo metódico, mientras que en el ensayo prevalece lo aforístico. Esto de ningún modo significa que el ensayo se escriba a tono de prueba, sino que para el ensayista el método, en la manifestación mecánica del discurso depositario, es secundario y negativo, pues entorpece la libertad. (...) El tratado interesa por el tema sobre el que diserta; en el ensayo es más importante el autor que escribe, que el tópico sobre el cual escribe.

En el ensayo el orden es interno, es el del yo-subjetivo del autor, mientras que en el tratado es el externo predisposto por el carácter de la misma investigación. En el ensayo el orden es siempre más real que aparente y se presenta tanto más obvio cuanto más profundizamos en lo escrito.

El tratado pretende enseñar, es la dimensión depositaria de la educación, el ensayo sugerir, incitar; el tratado se expresa en términos técnicos como corresponde al especialista, el ensayo se encamina a la generalidad de los cultos en un ansia de ser trascendental.

LAS DIGRESIONES EN EL ENSAYO

El ensayo es como un paseo intelectual por un camino lleno de contrastes, en el que la diversidad de paisajes motiva abundancia de ideas que emanan con naturalidad en el discurso. Su supuesta incoherencia es la misma del ser humano pensante ante la inmensidad de lo creado. Es, sin duda, el "yo" que reacciona, pero también un "yo" consciente de ser sólo un compuesto de innumerables fragmentos de vida, hechos propios al reconocerse en lo que le rodea en un esfuerzo por sentirse ser. De ahí que **la unidad estructural en el ensayo no sea la lógica, en cuanto producto únicamente de un sistema racional externo, sino la orgánica, la emotiva, procedente de la experiencia que nos muestra el "yo" a través del sentirse reaccionar ante "lo demás" o ante "lo otro" en sí mismo.**

(...) En el ensayo mismo prefiere hablar sobre el público, la opinión pública y el teatro; ello le lleva a Larra y sus dudas sobre el público, para afirmar él su existencia (...)

En secciones anteriores hemos ya mencionado el carácter conversacional del ensayo, el cual se consigue precisamente mediante su estructura interior, emotiva, que hace que las ideas emanen unas de otras como los eslabones de una cadena, sin que la dirección de ésta se encuentre de ningún modo predeterminada.

EL ENSAYO EN SU FUNCION DE SUGERIR AL LECTOR

El ensayista en su doble función de escritor -creador- y de científico, comparte también características de ambos. Como escritor es libre en la elección de tema y en el tratamiento de éste, es libre de proyectar su personalidad y valerse de intuiciones; como científico debe ajustarse a los hechos, los datos son los mismos del investigador que escribe un tratado, pero mientras éste da énfasis a estos mismos datos y no se sale del campo de lo objetivo (busca la comunicación depositaria), **el ensayista trasciende lo concreto del dato, para concentrarse en la interpretación (comunicación humanística) a través de una proyección subjetiva.** Por ello el tratado únicamente enseña, mientras que el

ensayo primordialmente sugiere. El ensayista no pretende probar, sino por medio de sugerencias influir.

El ensayo, pues, no pretende probar nada, y por ello no presenta resultados, sino desarrollos que se exponen en un proceso dialógico en el que el lector es una parte integral.

EL LECTOR DE ENSAYOS DEBE SER MIEMBRO ACTIVO

El valor del ensayo depende en cada momento del lector y de las sugerencias que a éste sea capaz de suscitar. Y un ensayo será tanto mejor cuanto mayor y más variado número de personas reaccionen ante su lectura. El ensayista, por su parte, recuerda con frecuencia al lector su deber de ser un miembro activo en el diálogo que se trata de establecer. (...)De aquí se desprende que la lectura de ensayos sea una lectura lenta y llena de interrupciones, motivadas por las proyecciones que al lector le sugieren las ideas que se desarrollan en el texto. Por otra parte, y en ello reside su valor social, el lector que reacciona ante un ensayo y cuyas reflexiones le conducen a un nuevo entendimiento, se ve también impulsado a comunicarlo con aquellas personas cuya conversación frecuente.

DE CUALQUIER PRETEXTO PUEDE NACER UN ENSAYO

No es necesario, ni en la mayoría de los casos apropiado, buscar lo transcendental en lo raro ni en lo nuevo. El efecto, y el mérito, del ensayo es más completo cuanto más cercanas a nosotros son las imágenes que se emplean en la aproximación al tema tratado.

En realidad, sólo en el progreso de la técnica, en las ciencias exactas, logra una generación superar a la anterior; en las ciencias del espíritu, la superación es sólo aparente, pues lo que así consideramos resulta a la postre ser únicamente un rechazo, más o menos parcial, de lo pensado por la generación anterior y un nuevo replanteamiento de los problemas perennes en torno a la existencia del hombre. Cada generación hereda la responsabilidad de volverlos a replantear y proporcionar nuevas respuestas más de acuerdo con las circunstancias peculiares del momento histórico

Si, como ya indicamos en secciones anteriores, la intención del ensayista al escribir ensayos es la de sugerir e incitar al lector a reflexionar, nada más a propósito para tal fin que el hacerlo sobre aquello que nos es común en la vida cotidiana. De este modo, el ensayista no sólo consigue más repercusión, sino que al versar sobre cosas aparentemente triviales, establece con más claridad la verdadera dimensión reflexiva del pensamiento humano.

Lo original del ensayo no reside, pues, en lo nuevo de los temas tratados, sino en el tratamiento mismo; para ello el ensayista cuenta con su propia personalidad y visión del mundo, que le individualiza; cuenta también con las circunstancias históricas de la sociedad de su época, que no sólo aporta nuevas preocupaciones, sino que igualmente modela nuevos lectores con nuevas experiencias. De cualquier tema puede nacer un ensayo.

LA VOLUNTAD DE ESTILO EN EL ENSAYO

El hecho de que el ensayista por una parte goce de libertad y elija por inspiración, y que por otra deba mantenerse dentro de los estrechos límites de la "verdad", lógica o científica, proporciona al ensayo un carácter peculiar que le permite cabalgar al mismo

tiempo a lomos de la literatura y de la ciencia. (...) El ensayista requiere inventiva, pero su ensayo no es pura invención. (...) El compromiso con la verdad que tiene el ensayista no le obliga a desconfiar de esa fluencia de la imaginación, pero sí a canalizarla. Puede decir algo de lo cual no está muy seguro, pero no debe inventar algo de lo cual no pueda estar seguro.

En una reducción, quizás excesiva, pero que nos sirve para comprender este aspecto, se pueden resumir en tres las características esenciales del ensayista: a) es un pensador; b) se nutre de la tradición, pero en lugar de enterrarse en ella, como el erudito, la usa para superarla; y c) escribe en un estilo personal y de elevado valor estético, que por sí sólo hace del ensayo una obra de arte, independiente del mérito de su contenido.

De entre todas ellas, sin embargo, hay una que se destaca, o quizás sería mejor decir que en cierto modo resume a las demás. **Me refiero a la "autenticidad". Un ensayo, generalmente, atrae a los lectores no por el tema que trata, sino por el autor implícito que reflexiona sobre el tema. De ahí que la autenticidad sea la primera ley del código literario del ensayista** y que ésta nunca se sacrifique ni al contenido ni a la forma. En el ensayo, más que en ningún otro género literario, el estilo es el hombre, y será tanto más meritorio cuanto con más exactitud represente al hombre de carne y hueso que palpita en sus páginas. Del mismo modo que muchos escriben poemas, aun cuando el número de poetas sea escaso, también podemos decir que a pesar de lo popular del género ensayístico, muy pocos merecen ser aclamados como ensayistas.

EVOLUCIÓN DEL ENSAYO EN ESPAÑA. EL SIGLO XX

Los ANTECEDENTES HISTÓRICOS del ensayo en España pueden remontarse al siglo XV, en el que la prosa didáctica empieza a desarrollarse. Alcanzó mayor importancia en los siglos XVI y XVII con la prosa satírica, doctrinal y política. A comienzos del siglo XVIII en ensayo surgió como los *essais* franceses, como un género literario cuya intención es la indagación sobre diversos temas desde una actitud crítica y un método experimental. En FEIJOO (1676-1764) convergen la tradición de la literatura miscelánea española con la crítica moderna. Su objetivo es erradicar la superstición, eliminar las falsas creencias y desterrar el error común. Escribe una serie de ensayos, de los cuales se pueden destacar nueve volúmenes del Teatro crítico universal (1726-1740). El estilo de Feijoo se caracteriza por la sencillez y la naturalidad. JOVELLANOS (1744-1811) tiene otra dedicación aparte de comenta los defectos de la sociedad española, Jovellanos intentó resolver de un modo práctico los problemas del momento, ya fueran de agricultura (Informe sobre la Ley Agraria), de educación o de política. Sus obras intentan ser didácticas aunque con una prosa elegante.

En el siglo XIX los autores se centran en el cultivo de textos críticos y polémicos. Clarín, Galdós o Emilia Pardo Bazán exponen sus puntos de vista desde periódicos o revistas. En este periodo destacan los enfrentamientos ideológicos entre liberales y conservadores. Pero la aportación más importante en cuanto a las ideas ensayísticas aparece en un movimiento llamado REGENERACIONISMO que intenta reconstruir la nación mediante un intento de europeización y una serie de medidas para paliar la decadencia.

#EL SIGLO XX

El ensayo alcanza su máximo esplendor. Va a convertirse en un medio de expresión habitual entre los distintos movimientos.

1. Con la GENERACIÓN DEL 98 el ensayo es delimitado con una acepción moderna. Los temas más tratados son el problema de España y el sentido de la vida. Los ensayos de UNAMUNO (1864-1936) constituyen una verdadera confesión de su intimidad. Su obra abarca muy diversos temas. Sus ensayos están concebidos con una estructura de aparente diálogo con abundancia de metáforas, parábolas y paradojas, aparece las admiraciones e interrogaciones retóricas. Entre sus ensayos destacan Del sentimiento trágico de la vida, En torno al casticismo español, Vida de Don Quijote y Sancho

Ramiro de Maeztu (1874-1936) escribió muchos artículos y libros de ensayo entre los que destacan Hacia otra España o Defensa de la Hispanidad. Maeztu pasó de ideas progresistas al tradicionalismo. Pío Baroja (1872-1956) se caracterizó por una actitud negativa e irónica, su pesimismo.

Entre los géneros que cultivó "AZORÍN", el que desarrolló con más acierto fue el ensayístico con obras como: Los pueblos, La ruta de Don Quijote, España, Castilla, Clásicos y modernos o Al margen de los clásicos. En ellos pone de manifiesto su estilo personal, es el que la sencillez y la precisión son los objetivos básicos de su prosa, caracterizada, además, por las frases breves y la riqueza léxica. Los tres temas fundamentales que incluye en sus obras son: el tiempo y las meditaciones acerca de la fugacidad de las cosas; el paisaje de España, y la literatura, estudiada desde el particular análisis que hace de los clásicos.

2. Los autores del NOVECENTISMO presentan una sólida formación intelectual. Durante los años previos a la guerra civil, el ensayo mantiene el esplendor alcanzado en los años anteriores. Con ORTEGA Y GASSET (1883-1955) el ensayo alcanza su máxima expresión. Dentro de su filosofía cabe señalar el interés sobre la idea de circunstancia, expresada en títulos como Yo soy yo y mi circunstancia, y el concepto de perspectivismo. Para Ortega y Gasset el problema de España se basa en la falta de existencia de minorías selectas y en la rebeldía anárquica de las masas. Se muestra partidario de la integración de España en Europa. Sus escritos se caracterizan por un estilo oratorio y con un lenguaje metafórico y con expresiones coloquiales. Entre sus obras destacan La deshumanización del arte, La rebelión de las masas y La España invertebrada

GREGORIO MARAÑÓN fue uno de los ensayistas españoles más destacados. En su estilo se entremezclan la prosa de erudición, la exposición científica y la prosa literaria. Destacan sus interpretaciones de la historia y de los mitos literarios. Señalamos, entre otros títulos Tres ensayos sobre la vida sexual, Ensayos liberales y Don Juan. Ensayo sobre el origen de su leyenda.

Otros ensayistas dignos de mención son: MANUEL AZAÑA, último presidente de la República, y cuyos ensayos presentan un notable estilo academicista. AMÉRICO CASTRO publicó numerosos libros relacionados tanto con la Historia como con la Literatura. CLAUDIO SÁNCHEZ ALBORNOZ, quien fuera presidente de la República española en el exilio, también escribió diversos ensayos

3. El ensayo adquiere con la GENERACIÓN DEL 27 un carácter literario, ya que casi todos sus integrantes colaboraron en diversas revistas. Las revistas más importantes fueron: la Revista de Occidente (1923-1936), fundada por Ortega y Gasset; Cruz y Raya (1933-1936) y la Gaceta Literaria (1927-1931).

Entre sus figuras más relevantes dentro de este género literario sobresalen: Gerardo Diego, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillen, Dámaso Alonso.

4. Después de la guerra civil cultivaron el ensayo en el exilio, CLAUDIO SÁNCHEZ ALBORNOZ: España en su historia y AMÉRICO CASTRO: La realidad histórica de España, que mantuvieron una importante polémica, a propósito de la presencia de elemento judío en la vida y en la literatura española.

La dictadura no fue una época propicia para el ensayo, sólo a partir de los años 60 empiezan a publicarse ensayos de carácter social y político en revistas como Triunfo o Cuadernos para el diálogo. En ellas publicaron con cierta asiduidad PEDRO LAÍN ENTRALGO, España como problema, AGUSTÍN GARCÍA CALVO, JOSÉ LUIS LÓPEZ ARANGUREN: Moral y sociedad. Importantes libros de ensayos escriben por estas décadas JULIÁN MARÍAS, Meditaciones sobre la sociedad española o JULIO CARO BAROJA, Las brujas y su mundo.

5. Con la llegada de la democracia se vuelve a cultivar el ensayo político, especialmente desde las paginas de los periódicos, en las que aparecen artículos de ENRIQUE TIERNO GALVÁN, GREGORIO PECES BARBA, MANUEL FRAGA, etc.

La tendencia actual es el cultivo del ensayo largo, en forma de libros. En los últimos años han tenido un gran éxito libros como la Ética para Amador del filósofo FERNANDO SAVATER, Las semillas de la violencia del psiquiatra LUIS ROJAS MARCOS, El planeta americano del sociólogo VICENTE VERDÚ, El bucle melancólico. Historias de nacionalismos vascos del profesor JON JUARISTI o La ética para náufragos de JOSÉ ANTONIO MARINA.