

**Efthimía Pandís Pavlakis**  
**Carlos Alberto Crida Álvarez**  
**Dimitrios Drosos**

**INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA:  
NARRATIVA, POESÍA, TEATRO**

---

Ediciones del Orto

Edición 2010

Ediciones Clásicas S.A. garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica

Este libro ha sido subvencionado parcialmente por el programa de investigación “Kapodistrias” del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas.

© Efthimía Pandís Pavlakis  
© Carlos Alberto Crida Álvarez  
© Dimitrios Drosos  
© Alfonso Martínez Díez, *Editor & Publisher*  
© Ediciones Clásicas, S.A.  
c/ San Máximo, 31, 4º 8  
Edificio 2000  
28041 Madrid  
Tlfs.: 91-5003174 / 91-5003270  
Fax: 91-5003185. E-mail: [ediclas@arrakis.es](mailto:ediclas@arrakis.es)  
[www.edicionesclasicas.com](http://www.edicionesclasicas.com)

ISBN: 84-7923-445-8

Depósito Legal:

Impreso en España

Imprime: REPROGRÁFICAS MALPE

## ÍNDICE

Nota preliminar .....	7
INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA .....	9
I. LA NARRATIVA Y SUS FORMAS .....	11
¿QUÉ ES NARRATIVA?.....	13
PRIMERAS FORMAS DE NARRATIVA .....	13
CUENTO .....	17
II. CUENTO Y CRÍTICA LITERARIA .....	19
Edgar Allan Poe .....	21
Antón Chejov .....	21
Horacio Quiroga .....	22
Julio Cortázar .....	22
Juan Bosch .....	23
III. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL CUENTO .....	25
1. TEMA, MOTIVO, LEITMOTIF (O LEITMOTIVO) .....	27
Inés Arredondo (México, 1928-1989). <i>La Sunamita</i> .....	29
Jesús Castellanos (Cuba, 1879-1912). <i>En las montañas</i> .....	37
Horacio Quiroga (Uruguay 1878 – Argentina 1937). <i>El hombre muerto</i> .....	43
2. TRAMA E HISTORIA (O ARGUMENTO) .....	47
Onelio Jorge Cardoso (Cuba, 1912-1986). <i>Isabelita</i> .....	48
La trama de “Isabelita” .....	50
Horacio Quiroga (Uruguay 1878 – Argentina 1937). <i>Juan Darién</i> .....	53
Ana María Matute (España, 1926-). <i>El árbol de oro</i> .....	61
3. ESTRUCTURA DEL CUENTO .....	64
Ana María Matute (España, 1926-). <i>Rafael</i> .....	65
La estructura de “Rafael” .....	66
Ana María Matute (España, 1926-). <i>El pastor niño</i> .....	68
Armando Romero (Colombia, 1944-). <i>Versión completa         y verídica de la historia de la cacería del gigante         por Croar, Croir, Croure</i> .....	69

4. PERSONAJE .....	74
Gabriel García Márquez (Colombia, 1928-). <i>La prodigiosa tarde de Baltazar</i> .....	74
El personaje de Baltazar en “La prodigiosa tarde de Baltazar” .....	79
Inés Arredondo (México, 1928-1989). <i>La extranjera</i> .....	81
Juan Bosch (República Dominicana-1909). <i>Los amos</i> .....	84
5. PUNTO DE VISTA .....	87
Mario Benedetti (Uruguay, 1920- ). <i>La noche de los feos</i> .....	89
El punto de vista en “La noche de los feos” .....	91
Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984). <i>Axolotl</i> .....	93
Mercedes Bellesteros (España, 1913-). <i>Gregorio</i> .....	97
6. MARCO ESCÉNICO (O AMBIENTE) .....	100
Horacio Quiroga (Uruguay, 1879-Argentina 1937). <i>El almohadón de plumas</i> .....	100
El marco escénico en “El almohadón de plumas” .....	103
Horacio Quiroga (Uruguay, 1879-Argentina 1937). <i>A la deriva</i> .....	104
Onelio Jorge Cardoso (Cuba, 1912-1986). <i>En la Ciénaga</i> .....	106
7. EL ESTILO .....	114
Juan Rulfo (México, 1918-1986). <i>No oyes ladrar los perros</i> .....	116
El estilo en “No oyes ladrar los perros” .....	118
Miguel Delibes (España, 1920-). <i>El conejo</i> .....	121
Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916). <i>El rey burgués</i> .....	129
INTRODUCCIÓN A LA POESÍA .....	133
I. LA POESÍA Y SU NATURALEZA .....	135
¿QUÉ ES POESÍA? .....	137
LA NATURALEZA DE LA POESÍA .....	137
CÓMO LEER UN POEMA .....	144
PARÁFRASIS Y EXPLICACIÓN DEL POEMA .....	145
Paráfrasis de “Arte poética” .....	146
Explicación de “Arte poética” .....	147
II. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL POEMA .....	149
1. HABLANTE .....	151
El hablante y el oyente en “Tuércele el cuello al cisne” .....	152
2. AMBIENTE .....	155
3. TONO .....	156
El tono en “Allá en las tierras” .....	157

4. ASUNTO, TEMA, IDEA Y MOTIVO .....	158
5. IMAGEN .....	159
Las imágenes en “Salmo XVII” .....	160
6. ESTRUCTURA .....	161
7. ESTILO .....	163
La dicción en el poema anónimo “Romance del prisionero” .....	182
La dicción en el “Soneto XIII” .....	184
POEMAS PARA ESTUDIO COMPLEMENTARIO .....	207
INTRODUCCIÓN AL TEATRO .....	217
I. EL TEATRO Y SU NATURALEZA .....	219
¿QUÉ ES TEATRO? .....	221
EL TEATRO COMO MÍMESIS .....	222
EL ESQUEMA COMUNICATIVO EN TEATRO .....	223
EL TEXTO DRAMÁTICO .....	225
Roberto Cossa (1934-). <i>Don Pedro dijo no</i> .....	229
El texto secundario en <i>Don Pedro dijo no</i> .....	232
GÉNEROS DRAMÁTICOS .....	233
II. ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE UNA OBRA DRAMÁTICA .....	237
1. EL TEMA .....	240
2. EL ARGUMENTO .....	241
Roberto Cossa (1934-). <i>Años difíciles</i> .....	242
El tema y el argumento en <i>Años difíciles</i> .....	257
3. LA TRAMA .....	258
4. LA ESTRUCTURA .....	259
5. LOS PERSONAJES .....	263
Carlos Arniches Barreda (1866-1943). <i>La pareja científica</i> .....	265
Los personajes y la estructura interna en <i>La pareja científica</i> .....	272
6. EL DIÁLOGO, EL MONÓLOGO Y EL APARTE .....	274
7. LAS UNIDADES DRAMÁTICAS: TIEMPO, ESPACIO Y ACCIÓN .....	276
8. RECURSOS DRAMÁTICOS .....	277
Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). <i>El viejo celoso</i> .....	279
La función de los elementos constitutivos en <i>El viejo celoso</i> .....	287
ACTIVIDADES .....	292
BIBLIOGRAFÍA .....	293



## **Nota preliminar**

La materia de este libro, *Introducción a la literatura*, es el resultado de los apuntes que hemos utilizado durante la última década para el curso “Introducción a la literatura”. La primera parte, “Introducción a la narrativa”, se centra en el cuento, dado que por su brevedad ofrece mayores facilidades de estudio y análisis. Esta parte está dividida en tres capítulos: I. empieza con una sucinta introducción a la narrativa y sus formas, para dar al estudiante una idea general de estas nociones; II. luego, en forma resumida, se exponen los aspectos teóricos más importantes que han expresado algunos maestros del cuento; y III. se estudian los elementos constitutivos del cuento, con ejemplos ilustrativos y cuentos para el estudio complementario, que son indispensables para el estudiante. La segunda parte, “Introducción a la poesía”, se divide en dos capítulos: I. empieza con la definición y la naturaleza de la poesía y continúa con la paráfrasis y la explicación del poema; y II. concluye exponiendo los elementos constitutivos del poema. En la tercera parte del libro, “Introducción al teatro”, se lleva a cabo: I. el estudio del teatro y de su naturaleza incluidos los géneros dramáticos; y II. la presentación de los elementos básicos de la obra dramática. Al final se ofrece una bibliografía selectiva y fundamental pero útil para el lector que desee tener más información sobre los temas presentados en el libro.



## **INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA**



# **I**

## **LA NARRATIVA Y SUS FORMAS**



## ¿QUÉ ES NARRATIVA?

La narrativa, el drama y la poesía forman los tres géneros de la literatura, según la clasificación aristotélica. **Narrativa** es cada obra literaria en la que una historia es contada por un narrador (Scholes y Kellogg 4).

La obra narrativa, en literatura, es ficticia. Presenta hechos imaginarios, que pueden suceder en la vida real, y personajes, que tienen características de seres humanos, de los que encontramos entre nosotros. Sin embargo, estos personajes, aunque tienen rasgos o actitudes de personas de nuestro mundo, son imaginarios (Segre184). De este modo, la novela histórica aunque trata acerca de hechos o personajes históricos (verdaderos), no presenta la rigurosidad científica, en cuanto a la veracidad, como en un libro de historia, porque, como afirma Vargas Llosa,

No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. [...] no es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella no sea vivida sino escrita, que esté hecha de palabras y no de experiencias vivas. Al traducir en palabras, los hechos sufren una modificación profunda. El hecho real –la sangrienta batalla en la que tomé parte [...]– es uno, en tanto que los signos que pueden describirlo son innumerables. (271-72)

Esto se ve en *Los de abajo*, de Mariano Azuela, novela del período de la Revolución Mexicana, en la cual el escritor hace referencia a hechos verdaderos relacionados con el proceso revolucionario, tanto de la vida económica como social de México, para dar una maravillosa obra narrativa imaginaria.

### PRIMERAS FORMAS DE NARRATIVA

Las primeras formas de la narrativa, que tienen su origen en la época antigua, son el **mito** (o **fábula**) y el **cuento** (o **cuento popular**).

#### **Mito** (o **fábula**)

Mito (o fábula) es una breve composición literaria, de estructura simple, que presenta un comentario relacionado con la vida cotidiana. Sus personajes son alegóricos y en muchos casos son animales (en este caso se denomina fábula). El mito es una forma antigua de ficción, como dijimos, y tiene intención didáctico-moralizante (*Las fábulas de Esopo*, siglo VI a.C.). Los mitos han existido en cada civilización, desde la Antigüedad, y son his-

torias que el ser humano inventó para explicar fenómenos de la realidad que lo rodea.

Citamos dos fábulas de Esopo, traducidas por José Luíz Navarro y Gemma López Martínez (56 y 62 respectivamente):

### *El lobo y la oveja*

Un lobo bien saciado de comida, vio a una oveja tumbada en el suelo. Percatándose de que se había echado por miedo, se acercó y la tranquilizó prometiéndole que si le decía tres cosas que fueran verdad, la dejaría marchar. La oveja, entonces, empezó diciendo primero que no habría querido encontrarse con él. En segundo lugar que si el destino se le hubiera concedido habría preferido habérselo encontrado ciego. En tercer lugar exclamó: “Así os muráis de mala muerte todos los lobos porque no dejáis de hacernos la guerra con maldad sin que nosotros nos metamos con vosotros”. El lobo entonces, consciente de que le había dicho la verdad, la dejó marchar. (56)

### *El león y el ratón*

Un león cazó a un ratón y se disponía a comérselo. El pobre ratón casero viendo que su muerte era inminente susurró estas palabras suplicantes: “Lo que le cuadra a tu categoría es cazar ciervos y toros de larga cornamenta y llenarte el vientre con su carne. En cambio al comerte un ratón no te basta ni para tocarte la punta de los labios. Por eso, te suplico que me dejes seguir vivo; tal vez algún día te devuelva el favor pese a lo insignificante que soy”. El león se echó a reír y dejó vivo al ratón suplicante. Al cabo de un rato fue a dar con unos jóvenes cazadores, cayó en sus redes y quedó entrelazado. El ratón saltó de su agujero a escondidas y tras roer con sus pequeños dientes la dura sogá, liberó al león. Así al salvarle le pagó el precio justo por el hecho de que él pudiera estar vivo aún. (62)

Estas son unas historias breves y sencillas, sin descripciones o elementos decorativos, que conducen directamente al mensaje moralizante, ubicado al final del mito: “El lobo entonces, conciente de que le había dicho la verdad, la dejó marchar” (“El lobo y la oveja”) señalando la importancia de la verdad en las relaciones humanas; y “Así al salvarle le pagó el precio justo por el hecho de que él pudiera estar vivo aún” (“El león y el ratón”) subrayando que no debemos menospreciar a nadie, porque en un momento crítico el ser más insignificante puede salvarnos la vida. En las dos fábulas, los personajes son animales con características humanas, porque hablan y piensan como los seres humanos.

### **Cuento (o cuento popular)**

Cuento (o cuento popular) es una historia, corta o larga, que trata hechos extraños o sobrenaturales. Consta de prólogo, parte central y epílogo. Su estructura es lineal y sencilla y sus personajes son figuras sim-

ples, que se describen con pocos detalles. El cuento es de transmisión oral y se origina en la Edad Media.

Citamos un cuento recogido por J. Camarena:

*Los dos viajeros: el sastre y el albañil*

Una vez había en un pueblo un sastre, pequeño, un hombre pequeño, y estaba de sastre. Y claro, pues de ahí que vino mucha crisis al pueblo y no había trabajo, y se decidió marchar por los pueblos, a ver donde encontraba trabajo. Y por el camino, se encontró con un señor muy alto, ¡muy alto, muy alto!, que era albañil; también estaba sin trabajo. Y marcharon juntos. Dice:

—Bueno, vamos a marchar juntos.

Y el sastre llevaba una mochila con unos trozos de pan, de algo de comida que podía haber cogido de la casa, lo que haya tenido, por si tenía que hacer noche por el camino y eso. El otro no llevaba nada. Y el pobre sastre era un hombre muy bueno y le dio de comer dos o tres horas, mientras duró, lo que traía; después ya pasaron hambre.

Llegaron a un pueblo y el albañil encontró un poco de trabajo, cuestión de pocos días, y el sastre marchó solo. Pero, a los dos o tres días, el otro se cansó de trabajar, volvió a seguir caminando y se volvieron a encontrar.

Llegaron a otro pueblo y allí el sastre encontró algo de trabajo; ganó unas buenas perras. Y el otro se largó. Pero, a los dos o tres días, el otro se cansó de trabajar, volvió a seguir caminando y se volvieron a encontrar.

Llegaron a otro pueblo y allí el sastre encontró algo de trabajo; ganó unas buenas perras. Y el otro se largó. Pero el otro se largaba, pero estaba siempre atento a donde él quedaba. Y pasó bastante tiempo y ya el sastre tenía buenos dineros. Pero los mandó al pueblo en cuenta de que el trabajo seguía. Se le termina el trabajo y quedó solo; y ya dijo; dice:

—Bueno, pues como mandé las perras al pueblo, me voy a volver, durante el tiempo que me duren, pues estoy allí.

Por el camino se encontró otra vez con el albañil, en un monte. Y el albañil traía un saco grande con pan y cosas: chorizo y todas cosas de ésas. Y él no traía nada en aquella ocasión: ni un bocado, ni una perra, ni nada. Y va y le dice él al albañil:

—Oye, puedes hacer tú ahora conmigo lo que hice yo anteriormente contigo: prestarme algo de tu cena.

Dice:

—No, no te doy nada. Bueno, únicamente, te doy un trozo de pan si me dejas vaciarte un ojo.

—Hombre, cómo voy a hacer eso!; yo ya sabes que soy sastre y me sería un perjuicio muy grande para mí.

Pero tan sumamente le cegó el hambre, que se dejó vaciar un ojo.

Bueno; siguen andando y, al cabo, ya con un ojo caminó, pero la segunda noche estaba otra vez igual. Y le dice; dice:

—¿No puedes darme otro trozo de pan?

Dice:

—Si me dejas vaciarte el otro ojo.

—¡Pero hombre, cómo va a poder ser eso!; después yo qué voy a hacer...

Al fin, que le vació el otro ojo.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Entonces el albañil se marchó y él quedó solo. Y durmió. Y durante la noche, pues él echó mano y encontró que había caído algo de agua: esta agua que cae, de orvallo, que decimos nosotros, que no es agua, na más un rocío; y estando así, se frotó la cara y se lavó. Entonces dice que lo llama una persona y que él no la ve, y dice:

–Que me llame el que me llame, que me hable, pero no puedo ver a nadie: estoy ciego.

Entonces le dijo, dice:

–Oye, que soy la Virgen María, pero no le digas nada a nadie. Supe lo que te pasó y vengo a ayudarte; toma –le dio una flauta–, en cualquier apuro que te veas, tú tocas la flauta y tendrás todos los remedios que necesites.

Bueno, el sastre ni lo creyó ni lo dejó. Dice:

–Ahora me desaparezco.

Marchó y, antes del amanecer, pues él tocó la gaita y se volvió la vista, completamente; dice:

–Pues ahora, ¿qué voy a hacer?

Sigue caminando y encontró al albañil otra vez; entonces el albañil estaba sin nada de comida. Dice:

–Bueno, ya estamos otra vez juntos.

–¿Pero cómo es posible que tengas la vista?

Dice:

–Pues mira, qué sé yo, con el rocío de la noche me froté, me lavé la cara y me volvió la vista.

–¡Eso no puede ser!

–¡Que sí!

–¡Que no pude ser!

–¡Que sí, hombre!

Porfían y ...Al fin dicen:

–Pues haya sido lo que sea... ¿no traes comida? –le dijo el albañil.

Dice:

–No, no traigo nada; traigo dineros, pero no traigo comida.

–Pues será suficiente para que, llegando al pueblo, podamos comer algo.

Dice:

–No; antes de bajar al pueblo hay que pagarnos las deudas: –dice– hay que pasar por este monte, que enseguida hay un pueblo que yo conozco –le dijo el sastre.

Pero tenían que pasar por un monte, un bosque escabroso, todo de espinos, de zarzas y de cosas de ésas. Y el albañil le decía:

–¡Pero hombre, si no podemos pasar por aquí!

Dice:

–Sí vamos a pasar.

El sastre, cuando el otro no se daba cuenta, silbaba por lo bajo y a él se le abría el camino perfectamente, pero al albañil cada vez peor se le iba poniendo. Y cuando llegaron a un sitio donde había todo buenos espinos y abrojos y todo eso, pues el sastre empezó a tocar, y el albañil a danzar; y saltos y saltos y vengan cosas y eso, hasta que lo destrozó entero, toda la piel.

Dice:

–Bueno, ¿tú te das por convencido de que ahora nos pagamos las deudas?

Dice:

–Pero eres demasiado exagerado.

## NARRATIVA

–Fuiste tú más, que me arrebataste la vista. Y ahora no te voy a decir nunca quien me dio a mí la felicidad de volverla a tener, lo que tú no vas a tener.

Allí se vengaron los dos y después se separaron; el otro quedó allí destrozado todo. (no 111, 646-48)

Este cuento presenta una historia simple de estructura lineal y sencilla. Sus personajes son simples caricaturas y no se desarrollan plenamente como sucede en el cuento moderno. Como cada cuento, “Los dos viajeros” tiene prólogo, parte central y epílogo. La historia empieza con los protagonistas en acción: dos hombres de pocos medios, un sastre y un albañil, viajan buscando trabajo. La parte central comienza con la buena intención del sastre, que acepta compartir su comida con su compañero de viaje, el albañil. En este momento el sastre, uno de los dos personajes, se convierte en personaje principal, en el protagonista de la historia. El suspense y el interés, que el lector siente por el desarrollo del argumento, se centran en torno a cómo va a terminar la historia: ¿el sastre se quedará ciego o sucederá algo y recuperará su vista? ¿el que le quitó la vista será castigado? En el desarrollo del cuento se ve que el interés llega a su mayor punto cuando los dos viajeros se encuentran otra vez. Esta vez, el sastre ya ha recuperado la vista y tiene mucho dinero. Al contrario, el albañil, que le había quitado los ojos a cambio de un poquito de comida, está sin dinero, se muere de hambre y desesperado pide la ayuda del sastre. Entonces el lector espera ver el final de la historia: el albañil no logra ganar la piedad del sastre que se venga de él.

El **mito** (o **fábula**) y el **cuento** (o **cuento popular**) son formas primitivas del cuento moderno y tienen elementos que también se encuentran en el cuento moderno (estructura, asunto, trama, personaje, etc.).

## CUENTO

Cuento es una forma literaria moderna (siglo XIX), que tiene su origen en el cuento popular (mientras que la novela nace de la épica). Es un relato breve, de asunto ficticio, en el cual predomina el elemento fantástico. Los teóricos que han estudiado el cuento moderno refiriéndose a las cualidades que debe tener un cuento logrado, afirman que el cuento debe

- a) tratar un “solo acontecimiento” (Bosch 29),
- b) tener una “unidad de efecto o de impresión” (Poe 303),

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

- c) presentar “solamente un personaje principal, una simple emoción o un conjunto de emociones” (Matthews 52),
- d) tener la misma riqueza y precisión de un poema lírico (Poe 303).

El cuento empezó a desarrollarse, como género literario diferente, en el siglo XIX (May 1995:1). Unos críticos señalan que el cuento moderno empezó en los Estados Unidos con las obras de Irving, Hawthorne y Poe (May 1995: 6-8 y Rohrberger 10). Otros afirman que el cuento moderno se origina en el siglo XIX tanto en Europa, con las obras de Anton Chejov y Guy de Maupassant, como en los Estados Unidos, con la obra de Edgar Allan Poe (Gullason 14 y 16). Sin embargo, cuentistas y teóricos del mundo hispánico, como Horacio Quiroga, Juan Bosch y Julio Cortázar, aceptan como grandes maestros del género tanto a los americanos como a los europeos (Quiroga XXXIV, Bosch 12 y 14 y Cortázar a.386, 388, 390 y b. 400).

## **II**

### **CUENTO Y CRÍTICA LITERARIA**



El cuento se ha estudiado escasamente como género literario en relación con la novela y la poesía. Por supuesto cuentistas y teóricos prestigiosos a nivel internacional han realizado estudios importantes (Pacheco y Barrera Linares 1993). En el presente trabajo nos limitaremos a unos representativos cuentistas/teóricos.

### **Edgar Allan Poe**

Edgar Allan Poe es un escritor clásico y sumamente reconocido y conocido por su contribución decisiva al desarrollo del cuento moderno, tanto con su cuentística como con su obra crítica. En su reseña “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento”, sobre el libro de cuentos *Twice – Told Tales* del mencionado escritor norteamericano, señala que el cuento

- a. pertenece “a las más altas regiones del arte [...]” (305),
- b. a través de la exposición de los motivos presentados debe crear un “efecto único [...]” (304),
- c. debe tener “unidad de efecto o impresión” (303),
- d. es la forma literaria que, como el poema también, debe producir “una exaltación del alma que no puede sostenerse durante mucho tiempo” (303),
- e. en relación con las otras formas literarias “posee cierta superioridad, incluso sobre el poema” (304),
- f. forma “el ejercicio del más alto talento” (303).

Con este comentario Poe, traza las líneas que definen la estética del cuento moderno (295-309).

### **Antón Chejov**

Antón Chejov, escritor clásico ruso y maestro del cuento moderno, a través de su correspondencia con otros escritores y editores, ha ofrecido una teoría estética bastante completa sobre las cualidades esenciales del cuento logrado (315-23). Los puntos más importantes de su estética en forma resumida son los siguientes:

- a. El escritor debe ser cuidadoso y mostrar autocontrol en cuanto a la descripción de la naturaleza y de los personajes, evitando el exceso de detalles, para no cansar al lector (321). El cuento logrado pre-

senta marcos escénicos claros y concretos para que el lector “con los ojos cerrados se obtenga en la mente una imagen clara” (318). Además los personajes deben ser descritos a través de sus acciones (318).

- b. El cuento debe tratar elementos objetivos porque el lector es el que debe “añadir por sí mismo los elementos subjetivos de que carece el cuento” (320-21).
- c. El cuento debe ser breve (321).
- d. El cuentista debe cuidar su dicción omitiendo cada adjetivo o sustantivo innecesario (321-22).

### **Horacio Quiroga**

Horacio Quiroga es uno de los cuentistas más sobresalientes de Hispanoamérica, que también reflexionó sobre aspectos teóricos del cuento. Tuvo un impacto decisivo sobre la literatura hispana, especialmente con su “Manual del perfecto cuentista”, que resume su pensamiento sobre el arte de escribir cuentos a través de una serie de consejos útiles (XXXIV).

Este manual consiste en diez puntos, entre los cuales se señala que:

- a. El buen cuentista debe tener modelos valiosos de importancia internacional, como Poe, Maupassant, Kipling y Chejov, sin caer en la imitación.
- b. El comienzo y el final son de suma importancia para un cuento logrado: “no empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adonde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas”.
- c. La precisión en el uso del lenguaje es indispensable “No adjetives sin necesidad [...]”.
- d. La extensión del cuento es limitada, por eso el buen cuentista “Toma los personajes de la mano [...]”.

Las observaciones de Quiroga, aplicadas también en obra cuentística, tienen puntos en común con la estética de Chejov, Poe, Cortázar y Juan Bosch entre otros (la brevedad, la precisión de la expresión etc.).

### **Julio Cortázar**

Julio Cortázar fue un gran admirador de Poe. Escribió dos ensayos sobre el cuento: “Algunos aspectos del cuento” y “Del cuento breve y sus

alrededores” (379-96 y 397-408 respectivamente).<sup>1</sup> En el primero Cortázar trata algunas características del cuento como género literario. Empieza comparando el cuento con la novela y señala su analogía con la película y la fotografía; el cine y la novela se consideran como algo “abierto”, mientras que la fotografía y el cuento se consideran como algo limitado, “cerrado” (384). Cuando habla de lo abierto / limitado o cerrado Cortázar se refiere a la historia / argumento del cuento:

[...] en el cine como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multi-forme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, [...] en una fotografía o un cuento de gran calidad [...] el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean *significativos* [...] que sean capaces de actuar en el lector como una especie de apertura [...] (385).

Así Cortázar por una parte insiste en el “acontecimiento” limitado y por otra en la “apertura” hacia “una realidad mucho más amplia” (385).

Cortázar da más importancia al cómo se cuenta que a lo qué se cuenta (385). Por eso sostiene que la “intensidad” y la “tensión” son cualidades primordiales del cuento, señalando que “tanto la intensidad de la acción como la tensión del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio del escritor [...]” (391). La “intensidad” se refiere a la eliminación de cada idea que no sea absolutamente necesaria; la “tensión” es la capacidad del autor de mantener viva la atención del lector. Estas dos cualidades, “intensidad” y “tensión”, que Cortázar atribuye al cuento logrado, se refieren tanto al tema como a la técnica del escritor (387).

## Juan Bosch

Juan Bosch empieza subrayando que el escritor debe tener “vocación de cuentista” para poder escribir cuentos (9). Al igual que Quiroga y otros, Bosch ha señalado que el cuento debe ser “relato de un hecho único” (9). Este hecho tiene que ver con el tema del cuento y debe ser importante y de valor universal. El tema de un cuento logrado debe conmover al lector y, por supuesto, para poder lograr esto el cuentista debe manejar muy bien la técnica de escribir cuentos; además, el tema debe tener la habilidad de determinar la acción en el cuento, la cual debe ser dirigida por el autor (15-

---

<sup>1</sup>Según Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (1993), el primer ensayo de Cortázar se publicó por primera vez en *Casa de las Américas*, vol. II, no 15-16, 1963; y el segundo en *Último Round* (1969) y en Julio Ortega, Compilador, *La casilla de los Morelli* (1973).

22). Bosch se preocupa también por el comienzo y el final del cuento señalando que el cuento debe tener comienzo y final naturales. El comienzo debe estar muy cerca al meollo del cuento e introducir el hecho al lector para despertar de golpe su interés (13-14). Bosch hace una continua comparación del cuento con la novela, en la cual sobresalen tres puntos:

- a. el cuento es intenso, mientras que la novela es extensa,
- b. en el cuento el tema da acción, mientras que en la novela la acción se determina por los personajes,
- c. el cuentista debe guiar a sus personajes, mientras que el novelista los sigue (22-23).

### **III**

## **ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL CUENTO**



## 1.

### TEMA, MOTIVO, LEITMOTIF (O LEITMOTIVO)

#### Tema

Tema es el motivo fundamental de una obra literaria, que se forma de la unidad de los conceptos del texto, y no el hecho alrededor del cual se construye la historia (o el argumento); es decir, el tema se relaciona con las ideas que se expresan en un texto literario y “marca la base ideológica del texto; es [...] una síntesis o punto entre la historia y la forma lingüística de una obra literaria” (Virgilo y otros 8). Además Tomachevski aclara que, “To be coherent, a verbal structure must have a unifying theme running through it. Consequently, both the selection and the development of the theme are important aesthetically [...]” (Lemon y Reis 63). Así, en el cuento es indiscutible la importancia del tema pues es lo que despierta el interés del lector.

Los rasgos más importantes que caracterizan el tema, según Lázaro Carreter y Correa Calderón, son dos:

- a. la claridad y
- b. la brevedad (31).

El tema se expresa mediante una oración o frase corta, formada de una palabra abstracta (el amor, la injusticia, la soledad, etc.) o general (el niño, la mujer, etc.) acompañada de complementos. Si uno emplea muchas palabras para presentar el tema de un cuento, se ha desviado de su propósito y ha definido algo que, por supuesto, no es el tema.

El tema de un cuento puede ser:

- a. *explícito*, cuando se presenta en el texto directamente, o
- b. *implícito*, cuando se presenta indirectamente; en este caso el lector tiene que estudiar el cuento detenidamente para encontrarlo (Ayuso de Vicente y otros 371).

Así, en la fábula de Esopo “El lobo y la oveja”, que hemos citado anteriormente, el tema es “el valor de la verdad”; en este caso el tema es explícito, se expresa de una manera muy directa y se encuentra en forma de moraleja en la última frase del texto, “El lobo entonces, conciente de que le había dicho la verdad, la dejó marchar”. En el cuento popular “Los

dos viajeros”, el tema se revela fácilmente al final del cuento: “la maldad se castiga”. Sin embargo, con frecuencia el tema de un cuento no es explícito; tampoco es necesariamente un mensaje didáctico o una moraleja.

### **Hecho (o suceso o acontecimiento)**

Hecho (o suceso o acontecimiento) es la reducción de la historia (o argumento) de un cuento a una oración. Así, el hecho del cuento “La Sunamita” de Inés Arredondo, que sigue, es: “Una joven huérfana se sacrifica casándose involuntariamente con su tío moribundo presionada por él para heredarlo”.

### **Motivo**

Motivo según los formalistas rusos, es la más pequeña e indescomponible unidad temática del texto, por ejemplo, “la niña está enferma”, “la joven se casa”, “el hombre va al campo” etc.; es cada una de las unidades menores que forman el tema de la obra (Tomachevski 185).

Tomachevski distingue los motivos en:

- I. a) *estáticos* y
- b) *dinámicos* (188)

Los *motivos estáticos* se relacionan con una situación, un estado, que permite la descripción de personajes y del espacio físico / social que los rodea. Los *motivos dinámicos* se relacionan con la modificación de una situación y corresponden siempre a una acción de los personajes.

- II. a) *ligados / asociados* y
- b) *libres* (186)

Los motivos *ligados / asociados* corresponden a unidades cardinales y son indispensables para la coherencia de la historia. Los motivos *libres* corresponden a unidades marginales y pueden omitirse sin destruir la coherencia de la historia; sin embargo, los motivos libres son importantes a nivel de la trama (Lemon y Reis 68).

### **Leitmotif (o leitmotiv)**

Leitmotiv (o leitmotiv) es cada motivo, situación, frase, verso o figura del discurso (imagen, metáfora, etc.) frecuentemente fundamental, que aparece de manera insistente en una obra literaria.

**Inés Arredondo (México, 1928-1989)**

Inés Arredondo estudió Letras Hispánicas, Arte Dramático y Biblioteconomía. Durante sus estudios conoció a muchos españoles exiliados de la Guerra Civil y descubrió a los autores de la generación de 27, a Juan José Arreola, a Juan Rulfo y a Rosario Castellanos entre otros. Empezó a publicar sus primeros cuentos en revistas. En 1979 se publicó su segundo libro *Río subterráneo*, que ganó el Premio Xavier Villaurrutia. En 1988 se editaron sus *Obras completas*. Se considera una de las mejores escritoras mexicanas del siglo XX.

*La Sunamita*

Y buscaron una moza por todo el término de Israel, y hallaron a Abisag Sunamita, y trajéronla al rey.

Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey, y le servía; mas el rey nunca la conoció.

Aquel fue un verano abrasador. El último de mi juventud.

Tensa, concentrada en el desafío que precede a la combustión, la ciudad ardía en una sola llama reseca y deslumbrante. En el centro de la llama estaba yo, vestida de negro, orgullosa, alimentando el fuego con mis cabellos rubios, sola. Las miradas de los hombres resbalaban por mi cuerpo sin mancharlo y mi altivo recato obligaba al saludo deferente. Estaba segura de tener el poder de domeñar las pasiones, de purificarlo todo en el aire encendido que me cercaba y no me consumía.

Nada cambió cuando recibí el telegrama; la tristeza que me trajo no afectaba en absoluto la manera de sentirme en el mundo: mi tío Apolonio se moría a los setenta y tantos años de edad; quería verme por última vez puesto que yo había vivido en su casa como una hija durante mucho tiempo, y yo sentía un sincero dolor ante aquella muerte inevitable. Todo esto era perfectamente normal, y ningún estremecimiento, ningún augurio me hizo sospechar nada. Hice los rápidos preparativos para el viaje en aquel mismo centro intocable en que me envolvía el verano estático.

Llegué al pueblo a la hora de la siesta.

Caminando por las calles solitarias con mi pequeño veliz en la mano, fui cayendo en el entresueño privado de realidad y de tiempo que da el calor excesivo. No, no recordaba, vivía a medias, como entonces. “Mira, Licha, están floreciendo las amapas.” La voz clara, casi infantil. “Para el dieciséis quiero que te hagas un vestido como el de Margarita Ibarra.” La oía, la sentía caminar a mi lado, un poco encorvada, ligera a pesar de su gordura, alegre y vieja; yo seguía adelante con los ojos entrecerrados, atesorando mi vaga, tierna angustia, dulcemente sometida a la compañía de mi tía Panchita, la hermana de mi madre. —“Bueno, hija, si Pepe no te gusta... pero no es un mal muchacho.” —Sí, había dicho eso justamente aquí, frente a la ventana de la Tichi Valenzuela, con aquel gozo suyo, inocente y maligno. Caminé un poco más, nublados ya los ladrillos de la acera, y cuando las campanadas resonaron pesadas y reales, dando por terminada la siesta y llamando al rosario, abrí los ojos y miré verdaderamente el pueblo: era otro, las amapas no habían florecido y yo estaba llorando, con mi vestido de luto, delante de la casa de mi tío.

El zaguán se encontraba abierto, como siempre, y en el fondo del patio estaba la bugambilia. Como siempre. Pero no igual. Me sequé las lágrimas y no sentí que llegaba,

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

sino que me despedía. Las cosas aparecían inmóviles, como en el recuerdo, y el calor y el silencio lo marchitaban todo. Mis pasos resonaron desconocidos, y María salió a mi encuentro.

—¿Por qué no avisaste? Hubiéramos mandado... Fuimos directamente a la habitación del enfermo. Al entrar casi sentí frío. El silencio y la penumbra precedían a la muerte.

—Luisa, ¿eres tú?

Aquella voz cariñosa se iba haciendo queda y pronto enmudecería del todo.

—Aquí estoy, tío.

—Bendito sea Dios, ya no me moriré solo.

—No diga eso, pronto se va aliviar.

Sonrió tristemente; sabía que le estaba mintiendo, pero no quería hacerme llorar.

—Sí, hija, sí. Ahora descansa, toma posesión de la casa y luego ven a acompañarme.

Voy a tratar de dormir un poco.

Más pequeño que antes, enjuto, sin dientes, perdido en la cama enorme y sobrenadando sin sentido en lo poco que le quedaba de vida, atormentaba como algo superfluo, fuera de lugar, igual que tantos moribundos. Esto se hacía evidente al salir al corredor caldeado y respirar hondamente, por instinto, la luz y el aire.

Comencé a cuidarlo y a sentirme contenta de hacerlo. La casa era mi casa y muchas mañanas al arreglarla tarareaba olvidadas canciones. La calma que me rodeaba venía tal vez de que mi tío ya no esperaba la muerte como una cosa inminente y terrible, sino que se abandonaba a los días, a un futuro más o menos corto o largo, con una dulzura inconsciente de niño. Repasaba con gusto su vida y se complacía en la ilusión de dejar en mí sus imágenes, como hacen los abuelos con sus nietos.

—Tráeme el cofrecito ese que hay en el ropero grande. Sí, ése. La llave está debajo de la carpeta, junto a San Antonio, tráela también.

Y revivían sus ojos hundidos a la vista de sus tesoros.

—Mira, este collar se lo regalé a tu tía cuando cumplimos diez años de casados, lo compré en Mazatlán a un joyero polaco que me contó no sé qué cuentos de princesas austriacas y me lo vendió bien caro. Lo traje escondido en la funda de mi pistola y no dormí un minuto en la diligencia por miedo a que me lo robaran...

La luz del sol poniente hizo centellear las piedras jóvenes y vivas en sus manos esclerosadas.

—... este anillo de montura tan antigua era de mi madre, fíjate bien en la miniatura que hay en la sala y verás que lo tiene puesto. La prima Begoña murmuraba a sus espaldas que un novio...

Volvían a hablar, a respirar aquellas señoras de los retratos a quienes él había visto, tocado. Yo las imaginaba, y me parecía entender el sentido de las alhajas de familia.

—¿Te he contado de cuando fuimos a Europa en 1908, antes de la Revolución? Había que ir en barco a Colima... y en Venecia tu tía Panchita se encaprichó con estos aretes. Eran demasiado caros y se lo dije: “Son para una reina”... Al día siguiente se los compré. Tú no te lo puedes imaginar porque cuando naciste ya hacía mucho de esto, pero entonces, en 1908, cuando estuvimos en Venecia, tu tía era tan joven, tan...

—Tío, se fatiga demasiado, descanse.

—Tienes razón, estoy cansado. Déjame solo un rato y llévate el cofre a tu cuarto, es tuyo.

—Pero tío...

—Todo es tuyo ¡y se acabó!... Regalo lo que me da la gana.

## NARRATIVA

Su voz se quebró en un sollozo terrible: la ilusión se desvanecía, y se encontraba de nuevo a punto de morir, en el momento de despedirse de sus cosas más queridas. Se dio vuelta en la cama y me dejó con la caja en las manos sin saber qué hacer.

Otras veces me hablaba del “año del hambre”, del “año del maíz amarillo”, de la peste, y me contaba historias muy antiguas de asesinos y aparecidos. Alguna vez hasta canturreó un corrido de su juventud que se hizo pedazos en su voz cascada. Pero me iba heredando su vida, estaba contento.

El médico decía que sí, que veía una mejoría, pero que no había que hacerse ilusiones, no tenía remedio, todo era cuestión de días más o menos.

Una tarde oscurecida por nubarrones amenazantes, cuando estaba recogiendo la ropa tendida en el patio, oí el grito de María. Me quedé quieta, escuchando aquel grito como un trueno, el primero de la tormenta. Después el silencio, y yo sola en el patio, inmóvil. Una abeja pasó zumbando y la lluvia no se desencadenó. Nadie sabe como yo lo terribles que son los presagios que se quedan suspensos sobre una cabeza vuelta al cielo.

–Lichita, ¡se muere!, ¡está boqueando!

Vete a buscar al médico... ¡No! Iré yo... llama a doña Gara para que te acompañe mientras vuelvo.

–Y el padre... Tráete al padre.

Salí corriendo, huyendo de aquel momento insoportable, de aquella inminencia sorda y asfixiante. Fui, vine, regresé a la casa, serví café, recibí a los parientes que empezaron a llegar ya medio vestidos de luto, encargué velas, pedí reliquias, continué huyendo enloquecida para no cumplir con el único deber que en ese momento tenía: estar junto a mi tío. Interrogué al médico: le había puesto una inyección por no dejar, todo era inútil ya. Vi llegar al señor cura con el Viático, pero ni entonces tuve fuerzas para entrar. Sabía que después tendría remordimientos –Bendito sea Dios, ya no me moriré solo– pero no podía. Me tapé la cara con las manos y empecé a rezar.

Vino el señor cura y me tocó en el hombro. Creí que todo había terminado y un escalofrío me recorrió la espalda.

–Te llama. Entra.

No sé como llegué hasta el umbral. Era ya de noche y la habitación iluminada por una lámpara veladora parecía enorme. Los muebles, agigantados, sombríos, y un aire extraño estancado en torno a la cama. La piel se me erizó, por los poros respiraba el horror a todo aquello, a la muerte.

–Acércate –dijo el sacerdote.

–Obedecí yendo hasta los pies de la cama, sin atreverme a mirar ni las sábanas.

–Es la voluntad de tu tío, si no tienes algo que oponer, casarse contigo *in articulo mortis*, con la intención de que heredes sus bienes. ¿Aceptas?

Ahugué un grito de terror. Abrí los ojos como para abarcar todo el espanto que aquel cuarto encerraba. “¿Por qué me quiere arrastrar a la tumba?”... Sentí que la muerte rozaba mi propia carne.

–Luisa...

–Era don Apolonio. Tuve que mirarlo: casi no podía articular las sílabas, tenía la quijada caída y hablaba moviéndola como un muñeco de ventrilocuo.

–... por favor.

Y calló, extenuado.

No podía más. Salí de la habitación. Aquél no era mi tío, no se le parecía... Heredarme, sí, pero no los bienes solamente, las historias, la vida... Yo no quería nada, su

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

vida, su muerte. No quería. Cuando abrí los ojos estaba en el patio y el cielo seguía encapotado. Respiré profundamente, dolorosamente.

—¿Ya?... —Se acercaron a preguntarme los parientes, al verme tan descompuesta.

Yo moví la cabeza, negando. A mi espalda habló el sacerdote.

—Don Apolonio quiere casarse con ella en el último momento, para heredarla.

—¿Y tú no quieres? —preguntó ansiosamente la vieja criada—. No seas tonta, sólo tú te lo mereces. Fuiste una hija para ellos y te has matado cuidándolo. Si no te casas, los sobrinos de México no te van a dar nada. ¡No seas tonta!

—Es una delicadeza de su parte...

—Y luego te quedas viuda y rica y tan virgen como ahora —rió nerviosamente una prima jovencilla y pizpireta.

—La fortuna es considerable, y yo, como tío lejano tuyo, te aconsejaría que...

—Pensándolo bien, el no aceptar es una falta de caridad y de humildad.

“Eso es verdad, eso sí que es verdad.” No quería darle un último gusto al viejo, un gusto que después de todo debía agradecer, porque mi cuerpo joven, del que en el fondo estaba tan satisfecha, no tuviera ninguna clase de vínculos con la muerte. Me vinieron náuseas y fue el último pensamiento claro que tuve esa noche. Desperté como de un sopor hipnótico cuando me obligaron a tomar la mano cubierta de sudor frío. Me vino otra arcada, pero dije “Sí”.

Recordaba vagamente que me habían cercado todo el tiempo, que todos hablaban a la vez, que me llevaban, me traían, me hacían firmar, y responder. La sensación que de esa noche me quedó para siempre fue la de una maléfica ronda que giraba vertiginosamente en torno mío y reía, grotesca, cantando

*yo soy la viudita que manda la ley*

y yo en medio era una esclava. Sufría y no podía levantar la cara al cielo.

Cuando me di cuenta, todo había pasado, y en mi mano brillaba el anillo torzal que ví tantas veces en el anular de mi tía Panchita: no había habido tiempo para otra cosa.

Todos empezaron a irse.

—Si me necesita, llámeme. Dele mientras tanto las gotas cada seis horas.

—Que dios te bendiga y te dé fuerzas.

—Feliz noche de bodas —susurró a mi oído con una risita mezquina la prima jovencita.

Volví junto al enfermo. “Nada ha cambiado, nada ha cambiado.” Por lo menos mi miedo no había cambiado. Convencí a María de que se quedara conmigo a velar a don Apolonio, y sólo recobré el control de mis nervios cuando vi que amanecía. Había empezado a llover, pero sin rayos, sin tormenta, quedamente.

Continuó lloviendo todo el día, y el otro, y el otro aún. Cuatro días de agonía. No teníamos apenas más visitas que las del médico y el señor cura; en días así nadie sale de su casa, todos se recogen y esperan a que la vida vuelva a comenzar. Son días espirituales, casi sagrados.

Si cuando menos el enfermo hubiera necesitado muchos cuidados mis horas hubieran sido menos largas, pero lo que se podía hacer por aquel cuerpo aletargado era bien poco.

La cuarta noche María se acostó en una pieza próxima y me quedé a solas con el moribundo. Oía la lluvia monótona y rezaba sin conciencia de lo que decía, adormilada y sin miedo, esperando. Los dedos se me fueron aquietando, poniendo morosos sobre las cuentas del rosario, y al acariciarlas sentía que por las yemas me entraba ese calor ajeno y propio que vamos dejando en las cosas y que nos es devuelto transformado:

## NARRATIVA

compañero, hermano que nos anticipa la dulce tibieza *del otro*, desconocida y sabida, nunca sentida y que habita en la médula de nuestros huesos. Suavemente, con delicia, distendidos los nervios, liviana la carne, fui cayendo en el sueño.

Debo haber dormido muchas horas: era la madrugada cuando desperté; me di cuenta porque las luces estaban apagadas y la planta eléctrica deja de funcionar a las dos de la mañana. La habitación, apenas iluminada por la lámpara de aceite que ardía sobre la cómoda a los pies de la Virgen, me recordó la noche de la boda, de mi boda... —Hacia mucho tiempo de eso, una eternidad vacía.

Desde el fondo de la penumbra llegó hasta mí la respiración fatigosa y quebrada de don Apolonio. Ahí estaba todavía, pero no él, el despojo persistente e incomprensible que se obstinaba en seguir aquí sin finalidad, sin motivo aparente alguno. La muerte da miedo, pero la vida mezclada, imbuida en la muerte, da un horror que tiene muy poco que ver con la muerte y con la vida. El silencio, la corrupción, el hedor, la deformación monstruosa, la desaparición final, eso es doloroso, pero llega a un clímax y luego va cediendo, se va diluyendo en la tierra, en el recuerdo, en la historia. Y esto no, el pacto terrible entre la vida y la muerte que se manifestaba en ese estertor inútil, podía continuar eternamente. Lo oía raspar la garganta insensible y se me ocurrió que no era aire lo que entraba en aquel cuerpo, o más bien que no era un cuerpo humano el que lo aspiraba y lo expelía; se trataba de una máquina que resoplaba y hacía pausas caprichosas por juego, para matar el tiempo sin fin. No había allí un ser humano, alguien jugaba con aquel ronquido. Y el horror contra el que nada pude me conquistó: empecé a respirar al ritmo entrecortado de los estertores, respirar, cortar de pronto, ahogarme, respirar, ahogarme... sin poderme ya detener, hasta que me di cuenta de que me había engañado en cuanto al sentido que tenía el juego, porque lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo. De todos modos, seguí, seguí, hasta que no quedó más que un solo respirar, un solo aliento inhumano, una sola agonía. Me sentí más tranquila, aterrada pero tranquila: había quitado la barrera, podía abandonarme simplemente y esperar el final común. Me pareció que con mi abandono, con mi alianza incondicional, aquello se resolvería con rapidez, no podría continuar, habría cumplido su finalidad y su búsqueda persistente en el vacío.

Ni una despedida, ni un destello de piedad hacia mí. Continué el juego mortal largamente, desde un lugar donde el tiempo no importaba ya.

La respiración común se fue haciendo más regular, más calmada, aunque también más débil. Me pareció regresar. Pero estaba tan cansada que no podía moverme, sentía el letargo definitivamente anidado dentro de mi cuerpo. Abrí los ojos. Todo estaba igual.

No. Lejos, en la sombra, hay una rosa; sola, única y viva. Está ahí, recortada, nítida, con sus pétalos carnosos y leves, resplandeciente. Es una presencia hermosa y simple. La miro y mi mano se mueve y recuerda su contacto y la acción sencilla de ponerla en el vaso. La miré entonces, ahora la conozco. Me muevo un poco, parpadeo, y ella sigue ahí, plena, igual a sí misma.

Respiro libremente, con mi propia respiración. Rezo, recuerdo, dormito, y la rosa intacta monta la guardia de la luz y del secreto. La muerte y la esperanza se transforman.

Pero ahora comienza a amanecer y en el cielo limpio veo, ¡al fin!, que los días de lluvia han terminado. Me quedo largo rato contemplando por la ventana cómo cambia todo al nacer el sol. Un rayo poderoso entra y la agonía me parece una mentira; un gozo injustificado me llena los pulmones y sin querer sonrío. Me vuelvo a la rosa como a una

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

cómplice, pero no la encuentro: el sol la ha marchitado. Volvieron los días luminosos, el calor enervante; las gentes trabajaban, cantaban, pero don Apolonio no se moría, antes bien parecía mejorar. Yo lo seguía cuidando, pero ya sin alegría, con los ojos bajos y descargando en el esmero por servirlo toda mi abnegación remordida y exacerbada: lo que deseaba, ya con toda claridad, era que aquello terminara pronto, que se muriera de una vez. El miedo, el horror que me producían su vista, su contacto, su voz, eran injustificados, porque el lazo que nos unía no era real, no podía serlo, y sin embargo yo lo sentía sobre mí como un peso, y a fuerza de bondad y de remordimientos quería desembarazarme de él.

Sí, don Apolonio mejoraba a ojos vistas. Hasta el médico estaba sorprendido, no podía explicarlo.

Precisamente la mañana en que lo senté por primera vez recargado sobre los almohadones sorprendí aquella mirada en los ojos de mi tío. Hacía un calor sofocante y lo había tenido que levantar casi en vilo. Cuando lo dejé acomodado me di cuenta: el viejo estaba mirando con una fijeza estrábica mi pecho jadeante, el rostro descompuesto y las manos temblonas inconscientemente tendidas hacia mí. Me retiré instintivamente, desviando la cabeza.

—Por favor, entrecierra los postigos, hace demasiado calor. Su cuerpo casi muerto se calentaba.

—Ven aquí, Luisa. Siéntate a mi lado. Ven.

—Sí, tío —me senté encogida a los pies de la cama, sin mirarlo.

—No me llames tío, dime Polo, después de todo ahora somos más cercanos parientes—. Había un dejo burlón en el tono con que lo dijo.

—Sí, tío.

—Polo, Polo —su voz era otra vez dulce y tersa—. Tendrás que perdonarme muchas cosas; soy viejo y estoy enfermo, y un hombre así es como un niño.

—Sí.

—A ver, di “Sí, Polo”.

—Sí, Polo

Aquel nombre pronunciado por mis labios me parecía una aberración, me producía una repugnancia invencible.

Y Polo mejoró, pero se tornó irritable y quisquilloso. Yo me daba cuenta de que luchaba por volver a ser el que había sido; pero no, el que resucitaba no era él mismo, era otro.

—Luisa, tráeme... Luisa, dame... Luisa, arrégrame las almohadas... dame agua... acomódame esta pierna...

Me quería todo el día rodeándolo, alejándome, acercándome, tocándolo. Y aquella mirada fija y aquella cara descompuesta del primer día reaparecían cada vez con mayor frecuencia, se iban superponiendo a sus facciones como una máscara.

—Recoge el libro. Se me cayó debajo de la cama, de este lado.

Me arrodillé y metí la cabeza y casi todo el torso debajo de la cama, pero tenía que alargar lo más posible el brazo para alcanzarlo. Primero me pareció que había sido mi propio movimiento, o quizá el roce de la ropa, pero ya con el libro cogido y cuando me acomodaba para salir, me quedé inmóvil, anonadada por aquello que había sentido, esperado: el desencadenamiento, el grito, el trueno. Una rabia nunca sentida me estremeció cuando pude creer que era verdad aquello que estaba sucediendo, y que aprovechándose de mi asombro su mano temblona se hacía más segura y más pesada y se recreaba, se

## NARRATIVA

aventuraba ya sin freno palpando y recorriendo mis caderas; una mano descarnada que se pegaba a mi carne y la estrujaba con deleite, una mano muerta que buscaba impaciente el hueco entre mis piernas, una mano sola, sin cuerpo.

Me levanté lo más rápidamente que pude, con la cara ardiéndome de coraje y vergüenza, pero al enfrentarme a él me olvidé de mí y entré como un autómatas en la pesadilla: se reía quedito, con su boca sin dientes. Y luego, poniéndose serio de golpe, con una frialdad que me dejó aterrada:

—¡Qué! ¿No eres mi mujer ante Dios y ante los hombres? Ven, tengo frío, caliéntame la cama. Pero quítate el vestido, lo vas a arrugar.

Lo que siguió ya sé que es mi historia, mi vida, pero apenas lo puedo recordar como un sueño repugnante, no sé siquiera si muy corto o muy largo. Hubo una sola idea que me sostuvo durante los primeros tiempos: “Esto no puede continuar, no puede continuar.” Creí que Dios no podría permitir aquello, que lo impediría de alguna manera. Él, personalmente. Antes tan temida, ahora la muerte me parecía la única salvación. No la de Apolonio, no, él era un demonio de la muerte, sino la mía, la justa y necesaria muerte para mi carne corrompida. Pero nada sucedió. Todo continuó suspendido en el tiempo, sin futuro posible. Entonces una mañana, sin equipaje, me marché.

Resultó inútil. Tres días después me avisaron que mi marido se estaba muriendo y me llamaba. Fui a ver al confesor y le conté mi historia.

—Lo que lo hace vivir es la lujuria, el más horrible pecado. Eso no es la vida, padre, es la muerte, ¡déjelo morir!

Moriría en la desesperación. No puede ser.

—¿Y yo?

—Comprendo, pero si no vas será un asesinato. Procura no dar ocasión, encomiéndate a la Virgen, y piensa que tus deberes...

Regresé. Y el pecado lo volvió a sacar de la tumba.

Luchando, luchando sin tregua, pude vencer al cabo de los años, vencer mi odio, y al final, muy al final, también vencí a la bestia: Apolonio murió tranquilo, dulce, él mismo.

Pero yo no pude volver a ser la que fui. Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas. Sola, pecadora, consumida totalmente por la llama implacable que nos envuelve a todos los que, como hormigas, habitamos este verano cruel que no termina nunca. (88-96)

### *Tema*

En la mayoría de las obras literarias el tema es implícito; por lo tanto, se debe deducir de la correlación de las ideas, de la acción, de la conducta de los personajes y de los comentarios del narrador. Así, en “La Sunamita”, el tema es “la explotación de la mujer en el ambiente machista” y se revela a través de los comentarios de la narradora / protagonista referidos: a) al miedo y a la repulsión que Luisa, la protagonista, sentía ante la idea de casarse con su tío moribundo, simplemente para recibir su herencia, b) a las relaciones de ella con su viejo tío convertido en esposo, c) al deseo de huir de la casa de su esposo, d) a la obediencia a los represen-

tantes del orden social establecido de su ambiente, que primero la presionaron a casarse con su viejo tío y luego la obligaban a soportarlo y convivir con él, porque esto le daba vida a él y e) a sus sentimientos de frustración por ella misma y por su posición entre los seres humanos de su ambiente.

*Motivo y leitmotif (o leitmotivo):*

A fin de desarrollar el tema, la autora hace uso de dos motivos principales, los cuales se convierten en recurrentes (leitmotivos) a lo largo del relato: a) el deseo, el cual será siempre sofocado por la protagonista y satisfecho por el viejo tío y b) la muerte, a la que conduce el deseo en ambos casos y con el que está estrechamente ligada. La muerte es real, en el caso de Apolonio, e interior, en el caso de Luisa.

Tanto el deseo como la muerte se van presentando a través de una sucesión de imágenes, muchas de ellas simbólicas:

a. “el deseo”

“un verano abrasador”, “el desafío que precede a la combustión”, “la ciudad ardía”, “en el centro de la llama estaba yo”, “alimentando el fuego con mis cabellos rubios”, “el aire encendido”, “el ensueño ... que da el calor excesivo”, “el calor y el silencio marchitaban todo”, “el calor enervante”, “Hacia un calor sofocante”, “con la cara ardiéndome de coraje y vergüenza”, etc.

b. “la muerte”

“vestida de negro”, “mi tío Apolonio se moría”, “con mi vestido de luto”, “El silencio y la penumbra precedían a la muerte”, “Bendito sea Dios, ya no me morirá solo”, “igual que tantos moribundos”, “mi tío ya no esperaba la muerte como un a cosa inminente y terrible”, “y se encontraba de nuevo a punto de morir”, “Luchita se muere”, “por los poros respiraba el horror a todo aquello, a la muerte”, “casarse contigo *in articulo mortis*, con la intención de que heredes sus bienes”, “Sentí que la muerte rozaba mi propia carne”, “mi cuerpo joven no tuviera ninguna clase de vínculos con la muerte”, “me quedé a solas con el moribundo”, “La muerte da miedo”, “Pero la vida mezclada, imbuida en la muerte”, “da un horror que tiene muy poco que ver con la muerte...”, “el pacto terrible entre la vida y la muerte”, “la asfixia de un moribundo”, “La muerte y la esperanza se transforman”, “deseaba... que se muriera de una vez”, “Su cuerpo casi muerto”, “una mano muerta que bus-

caba impaciente el hueco entre mis piernas”, “ahora la muerte me parecía la única salvación”, “mi marido se está muriendo y me buscaba”, “Eso no es la vida, padre, es la muerte. Déjelo morir!”, “Moriría en la desesperación”, “Apolonio murió tranquilo, dulce”, etc.

## CUENTOS PARA ESTUDIO COMPLEMENTARIO

### Jesús Castellanos (Cuba, 1879-1912)

Jesús Castellanos nació en La Habana. Estudió Derecho y trabajó como periodista colaborando con revistas y diarios. Fue conocido y reconocido como escritor de cuentos. Su obra, distanciada de las influencias españolas, se inserta dentro del realismo con notas regionales y criollas. Su libro de cuentos *De tierra adentro* (1906) lo convierte en precursor de la cuentística nacional.

“En las montañas” es un cuento representativo del arte cuentístico de Castellanos, en el cual a través de una descripción ejemplar de la naturaleza de la montaña cubana plantea el tema de las diferencias sociales que determinan las relaciones humanas.

#### *En las montañas*

En aquel entonces, a los veintiocho años era yo maestro público en un barrio rural de Vuelta Abajo, en plena entraña de la sierra de los Órganos.

He de decirle a usted - continuó mi amigo Pedrall alargándome la taza de café, coronada de una vaga respiración azul -, que aquella sierra, veinte años atrás, era un pedazo de nuestra isla que si bien descubierto por los hombres no podía decirse que hubiese sido conquistado por completo. La escuela era el centro de un distrito, en el que los alumnos venían cubiertos de sudor y polvo con la merienda hecha para pasar todo el día fuera.<sup>1</sup>

Sosegada y muelle, era la sierra una amazona robusta que no entendía de otros amores que los de los venados y puercos jíbaros que venían a cobijarse bajo sus bóvedas húmedas y llenas de rumores. Su regazo tranquilo les cubría siempre la retirada en las luchas con los duros cazadores, y para ellos tenía lechos frescos de hojas, pasto abundante de bellotas, palmiche y buena y sedosa grama, conciertos asombrosos de un mundo alado que cantaba hasta la media noche, y perfumes puros de la selva ¡pero qué perfumes!... No los he gozado después como aquellos que traía el terral todas las tardes después de haberse colado por entre las hojas nuevas y los gajos florecidos, y que era el mismo hálito antiguo y puro de la creación... ¡Nadie hubiera podido suponer toda la vida que latía en aquella sierra que se tendía jorobada y como retorcida de horizonte a horizonte, erizado el lomo de crespa y dura vegetación!<sup>2</sup> Tenía su alma, no hay duda: porque me enseñó muchas cosas que después me han orientado en la ciudad; y no se puede enseñar si no se tiene un poco de alma... ¡Pero vaya usted a saber estos misterios!...

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Bien... Pues allí fue donde, al callar una tarde los cascabeles de mi mulo frente a una casita toda blanca, vecina lejana de una tienda de camino, se apoderó de mi espíritu una turbación parecida a la de Robinson al ser arrojado por el naufragio a la costa. Créame usted que si yo no hubiera tenido un temperamento dulzón, fácil a identificarme con los secretos de la naturaleza, y si por otra parte no hubiese sido aficionado a tañer la flauta y a herborizar un poco, en el primer crepúsculo de la montaña me hubiese despeñado sobre el barranco de los Pinos.

Más tarde amé la montaña. Oiga usted esta página de mi vida de ermitaño cuyo recuerdo me hace cerrar los ojos como el aroma de una hoja seca que nos embalsama al abrir una gaveta abandonada.

Sucedió bajo el mediodía fulgurante de un domingo de julio, en la época en que la naturaleza canta por todas sus hierbas ondulantes y todos sus insectos en celo... Metiendo las narices en los herbazales y seccionando hojas perfumadas, avanzaba por el sendero de la montaña, en la parte más pelada que deriva al norte, cuando me encontré a la vuelta de unos riscos caprichosos como nubes, a Catela, la muchacha de los Pérez, de Sitio Escondido, abrigada en la sombra circular de una baria gigantesca y absorta en la operación de labrarse un pito con un canuto tierno de piñón.

Catalina –según el padre, que había querido escoger un nombre rumboso para su hija–, Catela –según la madre y todos los monteros de la sierra, que le enviaban un saludo con el látigo al pasar a su vera con el ganado–, había aceptado voluntariamente el papel de pastora de las cinco vacas del corral a la edad en que todas las muchachas comienzan a adornarse con rosas la cabeza y a bajar los domingos al pueblo con zapatos apretados.

Hubiera sido inútil hacerla entrar por cosas más serias y propias para casarla bien. Catela era una codorniz selvática para quien el matrimonio hubiera sido una jaula, y que una vez que tuvo que pasar diez días en el pueblo al lado de su madre enferma, alzaba de continuo el cuello para ver, sobre el ventanón del fondo, su sierra querida que azulaba allá a lo lejos, bajo el palio de las nubes.<sup>3</sup>

Observando sus dieciséis años absolutamente perdidos, insté muchas veces a sus padres para que le quitasen las vacas y el cuje de guayabo, y me la enviasen a la escuela. Catela oía todo desde su taburete alejado, mascando silenciosa el extremo de una espiga de heno, y no entraba como sus hermanas peripuestas y sus hermanos ciclópeos, en la charla de las tardes de verano. Me miraba callada con sus grandes ojos bovinos, hechos a la impasibilidad de la naturaleza; se había habituado a verme aparecer a menudo por la guardarraya del sitio y acaso tenía en lo hondo de su alma dormida un fondo de agradecimiento para aquel único ser que la estimaba capaz de algo serio, a ella que era una pobre bestia sumisa. Y digo que me lo agradecía, porque en la tosca atención conque me apartaba una piedra del camino o me saludaba de lejos con el extremo del delantal al acompañarme al anochecer hasta la tranquera que había de cerrarse, había algo del gesto solícito del perro que quiere ser cariñoso con su protector...

–Desengáñese, maestro –concluía siempre el padre con un ademán de rudo escepticismo–; la cabra tira al monte y con ésta no sacará usted nada...

Y Catela le daba la razón con su horror positivo a todo lo que fuese cultivo espiritual.

...Así fue que nunca estuvo más en carácter Catela, que cuando en un mediodía de julio me la encontré subida como una cabra sobre los riscos escarpados, bajo la sombra de una baria y ocupada en labrarse un pito rústico con un fragmento de piñón...

## NARRATIVA

A su alrededor salía de las hierbas el tintineo de las esquilas. Las vacas, medio hundidas unas en la fronda, echadas las otras sobre el césped, lucían la piel ocre y brillante a la caricia del sol. De una, avanzada hasta el otro lado de la cresta, sólo se veía la cabeza bien armada, erguida como por una súbita impresión de espanto. Entre ellas, y confiadas, saltaban como motas ligeras algunos pájaros que buscaban granos en el estiércol. Y alzados, volviendo cándidos la gualda cabeza al sol, asomaban sobre la hierba quemada a trechos, manojos de girasoles... En aquel cuadro, y más inconsciente acaso que las flores de la montaña, representaba Catela al hombre...<sup>4</sup>

¡Santa Eduviges, nuestra patrona, y qué sorpresa se llevó al verme naufragando en la hierba alta del sendero y haciéndome una proa con el gran paraguas rojo!...

—¡Eh! ¡El maestro aquí arriba!... ¿Pero cómo ha podido usted trepar por esta vereda de chivos?... Oh, maestro, usted se está volviendo loco...

Había salido de su rincón acolchado con hierbas, y balanceándose al caminar, las manos puestas en jarras, me miraba riéndose a carcajadas. ¡Qué distinta parecía vivir allí su alma, dentro de la misma corteza bella y salvaje! Me hablaba con soltura, con una libertad de dueña que recibe en su casa, que antes no le hubiera conocido cuando entre los suyos la veía. Como quien encuentra un camarada, acabó por limpiarme con las manos un sitio en las piedras, cerca del suyo.

Luego se paró a mirarme de nuevo, como si no se convenciera aún de la presencia de mi saco y mi paraguas, imponentes en aquellos matorrales aromosos y vírgenes. Y así, recortando sobre el suelo su figura fuerte, dibujada bajo sus lienzos claros, era la misma hada de las montañas que se corona de guirnaldas y lleva siempre los pies mojados en el agua de las fuentes...

Empecé a explicarle el motivo de mi presencia en aquellos breñales, mi manía de picar hojas y flores que no tenía nada que ver, como ella hubiese creído, con el ejercicio de la Medicina. Con algo de orgullo doctoral entreabrí el bolsillo amplio del levitón y ella puso su cabeza junto a mis hombros para mirar asombrada el fondo, donde se apretaban los hierbajos y corolas seccionados. Del bolsillo subió un vaho dulce a savia tierna...

De pronto se detuvo, aguzando el oído.

—Espérese, maestro, ya esas condenadas se han regado...

Y las llamó por sus nombres.

—¡Pinta, Loba, Juguete!...

Las buscó, fundiéndose hacia abajo en las maniguas frescas en la dirección de los cencerros que latían débilmente. Por encima de las hierbas y eclipsándose al paso de las aromas espinosas y los guaos lanceolados, flotaba su sombrero de paja adornado con una gran espiga rubia... Volvió a poco, arrinconando al ganado hacia la parte más limpia de zarzales, y el canto de los cencerros rodó más cerca, quejumbroso y acompasado. Rosada y sudorosa, se echó al suelo, junto a mí, y así quedamos largo rato, con los ojos puestos en la sierra de enfrente, de cara al valle que temblaba en el aire caliente, y poseídos por el silencio augusto de las cosas... —Y bien, mi buena pastora, ¿cómo es que puedes pasarte la vida así, como una guinea de la sierra?... Le tendrás mucha ley a las montañas; conocerás sus secretos ¿eh?...

Calló un rato, y al fin me respondió sin mirarme, hipnotizada por la línea sinuosa del horizonte:

—Es que las quiero... porque las quiero... Porque soy una tonta... Porque ellas me quieren... ¡y tanto que sí, maestro!...

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Luego, alzando un momento los ojos a mí y volviéndolos al suelo, murmuró toda roja, haciendo con la punta de la vara trenzados en la tierra:

—A usted... a usted se lo puedo decir... porque usted no cree que yo sea una bestia cerrera, como creen los otros. Usted es muy bueno y, ¿me lo dispensa usted?, con usted tengo confianza... Pues bien, las montañas tienen también sus *adentros*, como las gentes... ¿Usted ve aquellas lagunas blancas? Pues esos son los ojos de la sierra, y cuando se desbordan es que están llorando... Y yo lo sé —concluyó confidencialmente— porque todo me lo ha contado una vieja que por esta sierra curaba a los monteros hasta el último año.

Un bramido melancólico salió de allá abajo y, al llegar a la cuesta en alas del viento, un crujido prolongado y agrio sacudió el tronco de la baria. Diríase que desde la tierra baja, alguien nos mandaba una queja.

—Mire usted maestro —continuó—, aquellas tres jorobas que tiene la sierra, conforme mira usted de frente, son tres hermanas jimaguas, y la madre es el monte greñudo y espeso que se viste de rosa todas las tardes, allí a la derecha. Eran tres señoritingas orgullosas que no encontraron novio aquí abajo y empezaron a crecer y a crecer para entrar en trato con las estrellas y buscar marido en el cielo. Pero un día cayó de allá arriba una piedra encendida, y ellas comprendieron que tampoco las querían las estrellas. Desde entonces, están ahí paradas y tiesas como solteronas dejándose crecer la melena de palmas y majaguas... —y a continuación encarrilaba una nueva leyenda—. Allí en el otro lado, en la herradura del palmar, hay una piedra blanca que usted puede ver empinándose un poco; por allí pasaba cada mes, con su recua y sus gangarras hasta bajar al valle, Miguelón el carbonero, de quien habrá oído usted hablar a los viejos. Una vez las brujas celebraron un velorio en el bosque y avisaron al carbonero para que no pasara a esa hora. Miguelón, testarudo, pasó con su recua, y la montaña tembló toda y, abriendo un canjilón inmenso, se lo tragó. Todavía se oye en las noches de luna el golpe de los cerros que lloran: ¡tan, tin! ¡ tan, tin ... Vamos a ver maestro, usted que sabe tanto, ¿a que no me dice qué sucedió cuando se casaron ese monte tan grande que se ve ahora todo morado y la loma pelada que se ve asoleada a su izquierda?...

Y ante mi negativa humilde, prosiguió embelesada:

—Pues sucedió que fueron a la ceremonia todos los otros montes, llevando encima lo mejor y más oloroso de sus flores: el novio, viejo y feo como usted lo ve, entró en celos y ahí tiene usted que mueve un temporal con los matojos y las pencas de las palmas, y empieza a arrojar hacia abajo un aguacero de piedras grandes y negruzcas. Entonces el buen Dios, que se había levantado temprano aquella mañana, mandó un chubasco sobre el viejo, y pronto se hizo un río que dividió al energúmeno de la novia y los parientes... Es aquel arroyo que usted ve colgando desde arriba como un pañuelo... Cuando se casan dos por esta sierra, allá van a tomar de su agua fresca, que les asegura la paz. ¿Ve usted el nacimiento en la cresta?... En él baja a beber por las madrugadas una estrellita verde...<sup>5</sup>

Oyéndola absorto divagar, había recogido del suelo una campanilla silvestre: aspirando el aroma tierno y lechoso y escuchando a un tiempo el relato, me parecía que era Catela quien me perfumaba hasta lo íntimo del alma.

Me aproximé a ella sin hablar. El silencio de la montaña, donde su voz resonaba como el acento de un poseído, me había ido impresionando lentamente, y mi espíritu, blando de naturaleza, iba deslizándose en suave caída hacia una melancolía inocente. Un rumor fresco de hojas sobre hojas acariciaba los oídos...

## NARRATIVA

—¿Pero es eso cierto?... —exclamé al fin con un estirón de todo el cuerpo y como saliendo de un sueño.

Ella se había quedado muy seria.

—¿Lo ve usted? —masculló contrariada—. Ya también usted se burla de mis cosas... No he debido contarle nada... Ahora me llamará usted tonta y contará allá abajo todo, todo esto que no se comprende más que aquí en la montaña...

De repente, pareciendo cambiar de idea, calló. Se había levantado y arrastrando los pies sobre los guijarros, fijaba la vista en el extremo del valle donde la cordillera había tomado un matiz de acero profundo.

—Tenemos agua —dijo simplemente.

Poniendo la barba sobre su hombro, miré al sitio que señalaba su dedo. El brazo tostado y terso, desnudo hasta más arriba del codo, me interrumpía la visual con una nota de piel brillante, y parecía señalarme el camino del Paraíso. De las ropas usadas, salpicadas de manchas verdosas, emergía un recio olor a carne fresca mezclado con jugos de hierbas, un olor parecido al de esas diabólicas bebidas que preparan los frailes en las tierras cálidas de la Provenza...

—¿No lo ve usted, maestro?... Al frente, como quien va para la costa...

Sobre las faldas de las lomas comenzaron a pasar las nubes, cargadas, apopléticas, orgullosas como señoronas. Grandes manchas de sombra que bajaban desde las crestas al pie, afrentaban rápidamente el manto de verdor y luego, pasando sobre nuestras cabezas, entristecían un momento el tono brillante de las hojas. Así fue durante media hora... Al cabo empezó a llegar del otro lado un hálito fresco, húmedo, salutarífico, embriagador, henchido de perfume y voces de la sierra...; y toda una parvada de auras se esparció por el cielo, revolando como un hormiguero desorientado, perdiéndose unas en el gris de lo alto, rasando otras las copas vecinas con grandes aletazos. Una culebra de plata brilló un instante desgajando en el valle una palma y con el ronquido tremendo llegó la señal del principio. Gruesas gotas, rectas como perdigones, agujerearon las hojas secas... No quise aceptar la cabaña de vara en tierra, que a una voz de nuestro puesto me brindara Catela. Aquel inmenso teatro de mecánica natural, me ataba con sus grandezas estupendas, y sobre la grava del monte se clavaron mis pies perezosos y dormidos, de frente al valle, que un velo espeso había empezado a desdibujar. Con un signo llamé a Catela y bajo el paraguas rojo, grande como una tienda mora, pasamos el chubasco, arrullados por el bramar de las ramas altas. En nuestro derredor, asustado y temblándole las carnes se agrupó el rebaño, buscando el abrigo de la baria, y marcando su espanto con un loco repique de las esquilas.

Juntos ella y yo en la misma piedra, apretados para mejor aprovechar la protección del paraguas, la conversación se hizo más íntima. Quiso saber para qué servían esos bejucos picados que escondía yo en mi bolsillo, verlos, palparlos, penetrar la virtud especial que forzosamente habían de tener. Eran fragmentos de tallos, de flores, pequeñas hojas de calado esqueleto, corolas seccionadas por su eje. Un vástago recién cortado asomaba en sus extremos una gota de un blanco purísimo: diríase un toque levísimo de esmalte de plata. Varias hojas de caimito, rotas a trechos, dejaban ver la separación de los dos pigmentos. Un manojo de hierba-luisa le perfumó las manos al recogerlo del suelo...

—Respire aquí, maestro...

Y me pasó las manos cerca del rostro. En mis labios bailaba un beso que no le di... Pero quedé estremecido en lo más hondo, y desde entonces el calor de su cuerpo junto

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

al mío, me fue más dulce y voluptuoso. Ella había bajado los ojos como si comprendiera mi turbación...

—Catela, dime, ¿no has tenido novio nunca?

Está frase mía, dicha con voz insegura, sonó en medio de la salmodia murmurante del aguacero, con un tono extraño y conmovido. Me asusté a mí mismo y no me atreví a mirar de frente a mi compañera. Catela se había separado de mí levemente y, avergonzada, como temerosa, me daba la espalda...

—¿No?... ¿Nunca?... —insistí sobre su hombro.

Ella jugaba con la vara en el césped húmedo. Fue una gran pausa, y al cabo tuvo que ponerse toda roja como un hermoso geranio de los bosques, para decirme mirándome a los ojos:

—No sé; no me hable de eso... maestro... Yo soy una tonta... no sé...

Había cesado de llover. Rasgándose a trechos el velo de nieblas, fue descubriendo todo el valle, y al fondo, en la cadena azul, el hilo del arroyo cabrilleó un momento. En el palio de nubes se abrió un pedazo de cielo y fue una boca por donde el sol comenzó a reír. Desde nuestros pies hasta abajo, una red de arroyuelos nuevos bajaba cantando entre las piedras, hinchados y alegres entre el brillo de las matas recién lavadas.

Mirando de nuevo a la muchacha la encontré encantadora. En su derredor flotaba una atmósfera de dulce romanticismo del que no podía evadirme. Y allí, en su atmósfera propia, descortezándola como a un árbol de entrañas aromáticas, iba divinizándola poco a poco. Se había quedado absorta sobre la piedra, los pies en la arena todavía inundada...

Fue así la media hora de fraseo infantil y tímido.

Rajamos juntos. Los dos bajo el paraguas y sin hablarnos. Delante, reposadas y puestas en vereda, nos marcaban el paso con sus cencerros las cinco vacas, en una cálida y movida nota de color.

—¿Y decías tú, Catela, que las montañas se casaban?...

Bajando de la sierra, sus pensamientos volvían a serenarse y su locuacidad encantadora se entorpecía.

—Dicen así, maestro... Mire; de aquella loma picuda, terminada en cucurucho, y de esa otra gorda y coloraduzca han salido todas esas lomas *tamañitas* que usted ve. Y son muy felices. Les dicen en el país Pepón y Pepilla... Allí van los pájaros a anidar porque Pepón y Pepilla les dan siempre paja y musgo, y no dejan entrar a los cazadores...

Yo la llevaba asida de mi brazo. Las orejas se me habían puesto encarnadas y la respiración se me hacía difícil. De pronto me paré, y le dije bruscamente, casi sin pensarlo.

—¿Y no nos podríamos casar nosotros también?... Vamos, al decir ... tú y yo...

—¡Ay, maestro!... ¡qué cosas! —fue su respuesta.

Se alejó dos pasos de mí y la vi que temblaba al andar de pies a cabeza. Yo me había puesto el paraguas al hombro, como un fusil, y silbando confuso, la miraba de vez en cuando oblicuamente... Entonces fue ella quien se detuvo en el descenso de la cuesta.

—¿Pero es de veras...? —me preguntó de hito en hito poniéndome las manos sobre los hombros. Entonces pasó por mi espíritu algo extraordinario y desalentador. Me pareció que todo aquel hermoso sueño de la montaña se difumaba, y que la tierra baja en que de nuevo estábamos, me llamaba otra vez a mis deberes, a mis proyectos, a mis egoísmos... Pensé en mi porvenir; en mis anhelos burgueses de encontrar una rica heredera del partido, y ser junto a ella el alcalde del pueblo; en mis ansias intelectuales y refinadas, en mis exámenes ante los deslumbrados tribunales... Y entonces vi en Catela la pastora vulgar y

## NARRATIVA

supersticiosa, producto de un degradante medio social... Y en vez del olor acre y afrodisíaco que antes había aspirado en sus carnes, sentí el vaho del estiércol de sus vacas. Y me pareció que en mis palabras sencillas había dejado caer un compromiso tremendo que me ataba de por vida... ¡Todo lo pensé en un segundo de espantoso panorama!...<sup>6</sup>

Feroz, brutal, estúpido, aparté sus manos de mi pecho y no recogí el beso que palpitaba en sus labios...

—...Vamos., muchacha —murmuré—. Todo ha sido una broma... No se puede perder la cabeza... ¿Verdad que es cosa de reirse?...

Catela recibió el disparo a pecho abierto. No dijo nada, pero dejó ir dos lágrimas gordas y sus brazos cayeron con desaliento. Seguimos en silencio.

Después cogió por un atajo con su rebaño delante. Le estreché la mano con las dos mías, fuertemente y ya a medias arrepentido.

—Lleva usted razón, maestro... —dijo con voz fuerte en la que palpitaba un dejo de rencor social—. No se debe perder la cabeza... No dijo más y se fue sin volver la cara. Había aprendido que hay capas sociales en el inundo; y esto fue lo único que pude enseñarle en mis anhelos de maestro generoso... El cuje de guayabo al hombro y cogidos los extremos con ambas manos, la vi caminar a paso tardío entre las espigas altas, moteadas de rojo, de gualda y de morado... Al desvanecerse en el aire el latido débil de las campanitas, me pareció que con ellas llamaba también el rebaño a su pastora al orden establecido de las cosas...<sup>7</sup> (123-37)

## NOTAS

<sup>1</sup> A través de la descripción de los alumnos se da una idea de la realidad social de la época.

<sup>2</sup> El narrador ofrece una descripción de la vida de la sierra cubana, que se repite varias veces durante el desarrollo del cuento.

<sup>3</sup> El narrador da al lector una idea clara de la mentalidad y del mundo cerrado de la protagonista, Catela.

<sup>4</sup> Esta descripción de la naturaleza es importante porque define el mundo de Catela.

<sup>5</sup> El diálogo por un lado refleja la sencillez de la adolescente y por otro su filosofía acerca del mundo de la sierra.

<sup>6</sup> Castellanos presenta de forma ejemplar la desigualdad social —pastora y maestro— que condiciona las relaciones humanas.

## ACTIVIDADES

1. ¿Cuál es el tema de “En la montaña”?
2. ¿Qué puede sugerir el título?
3. ¿Cómo interpreta Ud. el final del cuento?
4. Comente la importancia del paisaje en el cuento.

## Horacio Quiroga (Uruguay 1878 – Argentina 1937)

Horacio Quiroga es una figura sumamente importante en la cuentística hispanoamericana, tanto por su obra literaria como por su obra teórica. Él logró colocar el cuento hispanoamericano en el cuento internacional. Es representante máximo del criollismo con influencias de Checov, Kipling, Conrad y mayormente de Poe. Escribió cuentos de

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

horror, cuentos sobrenaturales, cuentos eróticos y cuentos con protagonistas animales. El tema más recurrente en la obra de Quiroga es la muerte como consecuencia de su experiencia personal de la vida. Escribió varios libros de cuentos que se editaron en dos volúmenes con el título *Cuentos completos* (1978).

### *El hombre muerto*

El hombre y su machete acababan de limpiar la quinta calle del bananal. Faltábanles aún dos calles; pero como en éstas abundaban las chircas, y malvas silvestres, la tarea que tenían por delante era muy poca cosa. El hombre echó en consecuencia una mirada satisfecha a los arbustos rozados, y cruzó el alambrado para tenderse un rato en la gamilla.

Mas a bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo.

Ya estaba tendido en la gamilla, acostado sobre el lado derecho, tal como él quería. La boca, que acababa de abrirsele en toda su extensión, acababa también de cerrarse. Estaba como hubiera deseado estar, las rodillas dobladas y la mano izquierda sobre el pecho. Sólo que tras el antebrazo, e inmediatamente por debajo del cinto, surgían de su camisa el puño y la mitad de la hoja del machete; pero el resto ni se veía.

El hombre intentó mover la cabeza en vano. Echó una mirada de reojo a la empuñadura del machete, húmeda aún del sudor de su mano. Apreció mentalmente la extensión y la trayectoria del machete dentro de su vientre, y adquirió, fría, matemática e inexorable, la seguridad de que acababa de llegar al término de su existencia.<sup>1</sup>

La muerte. En el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al umbral de la muerte. Es la ley fatal, aceptada y prevista; tanto que solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese momento, supremo entre todos, en que lanzamos el último suspiro.

Pero entre el instante actual y esa postrera aspiración, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas presumimos de nuestra vida! ¡Qué nos reserva aún esta existencia llena de vigor, antes de su eliminación del escenario humano! Es éste el consuelo, el placer y la razón de nuestras divagaciones mortuorias: ¡Tan lejos está la muerte, y tan imprevisto lo que debemos vivir aún!

¿Aún?... No han pasado dos segundos: el sol está exactamente en la misma altura; las sombras no han avanzado un milímetro. Bruscamente, acababan de resolverse para el hombre tendido las divagaciones a largo plazo: se está muriendo.

Muerto. Pero considerarse muerto en su cómoda postura.

Pero el hombre abre los ojos y mira. ¿Qué tiempo ha pasado? ¿Qué cataclismo ha sobrevenido en el mundo? ¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el horrible acontecimiento?

Va a morir. Fría y fatal e indudablemente, va a morir.<sup>2</sup>

El hombre resiste —¡es tan imprevisto ese horror! Y piensa: ¡Es una pesadilla; esto es! ¿Qué ha cambiado? Nada. Y mira: ¿No es acaso ese bananal su bananal? ¿No viene todas las mañanas a limpiarlo? ¿Quién lo conoce como él? Ve perfectamente el bananal, muy raleado, y las anchas hojas desnudas al sol. Allí están, muy cerca, deshilachadas por el viento. Pero ahora no se mueven... Es la calma de mediodía; pronto deben ser las doce.

## NARRATIVA

Por entre los bananos, allá arriba, el hombre ve desde el duro suelo el techo rojo de su casa. A la izquierda entreve el monte y la capuera de canelas. No alcanza a ver más, pero sabe muy bien que a sus espaldas está el camino al puerto nuevo; y que en la dirección de su cabeza, allá abajo, yace en el fondo del valle Paraná dormido como un lago. Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego, el aire vibrante y solitario, los bananos inmóviles, el alambrado de postes muy gruesos y altos que pronto tendrá que cambiar...

¡Muerto! ¿Pero es posible? ¿No es éste uno de los tantos días en que ha salido al amanecer de su casa con el machete en la mano? ¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, su caballo, su malacara, oliendo parsimoniosamente el alambre de púa?

¡Pero sí! Alguien silba... No puede ver, porque está de espaldas al camino; mas siente resonar en el puentecito los pasos del caballo... Es el muchacho que pasa todas las mañanas hacia el puerto nuevo, a las once y media. Y siempre silbando... Desde el poste descascarado que toca casi con las botas, hasta el cerco vivo del monte que separa el bananal del camino, hay quince metros largos. Lo sabe perfectamente bien, porque él mismo, al levantar el alambrado, midió la distancia.

¿Qué pasa, entonces? ¿Es ése o no un natural mediodía de los tantos en Misiones, en su monte, en su potrero, en su bananal ralo? ¡Sin duda! Gramilla corta, conos de hormigas, silencio, sol a plomo...

Nada, nada ha cambiado. Sólo él es distinto. Desde hace dos minutos su persona, personalidad viviente, nada tiene ya que ver ni con el potrero, que formó él mismo a azada, durante cinco meses consecutivos; ni con el bananal, obra de sus solas manos. Ni con su familia. Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por obra de una cáscara lustrosa y un machete en el vientre. Hace dos minutos: se muere.

El hombre, muy fatigado y tendido en la gamilla sobre el costado derecho, se resiste siempre a admitir un fenómeno de esa trascendencia, ante el aspecto normal y monótono de cuanto mira. Sabe bien la hora: las once y media... El muchacho de todos los días acaba de pasar sobre el puente.

¡Pero no es posible que haya resbalado!... El mango de su machete (pronto deberá cambiarlo por otro; tiene ya poco vuelo) estaba perfectamente oprimido entre su mano izquierda y el alambre de púa. Tras diez años de bosque, él sabe muy bien cómo se maneja un machete de monte. Está solamente muy fatigado del trabajo de esa mañana, y descansa un rato como de costumbre.

¿La prueba?... ¡Pero esa gamilla que entra ahora por la comisura de su boca la plantó él mismo, en panes de tierra distantes un metro uno de otro! Y ése es su bananal; y ése es su malacara, resoplando cauteloso ante las púas de alambre! Lo ve perfectamente; sabe que no se atreve a doblar la esquina del alambrado, porque él está echado casi al pie del poste. Lo distingue muy bien; y ve los hilos oscuros de sudor que arrancan de la cruz y del anca. El sol cae a plomo, y la calma es muy grande, pues ni un fleco de los bananos se mueve. Todos los días como *ése* ha visto las mismas cosas.

...Muy fatigado, pero descansa sólo. Deben de haber pasado ya varios minutos. Y a loas doce menos cuarto, desde allá arriba, desde el chalet de techo rojo, se desprenderán hacia el bananal su mujer y sus dos hijos, a buscarlo para almorzar. Oye siempre, antes que las demás, la voz de su chico menor que quiere soltarse de la mano de su padre: ¡Piapiá! ¡piapiá!

¿No es eso?... ¡Claro, oye! Ya es la hora. Oye efectivamente la voz de su hijo.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

¡Qué pesadilla!... ¡Pero es uno de los tantos días, trivial como todos, claro está! Luz excesiva, sombras amarillentas, calor silencioso de horno sobre la carne, que hace sudar al malacara inmóvil ante el bananal prohibido.

...Muy cansado, mucho, pero nada más. ¡Cuántas veces, a mediodía como ahora, ha cruzado volviendo a casa ese potrero, que era capuera cuando él llegó, y que antes había sido monte virgen. Volvía entonces, muy fatigado también, con su machete pendiente de la mano izquierda, a lentos pasos.

Puede aún alejarse con la mente, si quiere; puede si quiere abandonar un instante su cuerpo y ver desde el tajamar por él construido, el trivial paisaje de siempre: el pedregullo volcánico con gramas rígidas; el bananal y su arena roja; el alambrado empequeñecido en la pendiente, que se acoda hacia el camino. Y más lejos aún ver el potrero, obra sola de sus manos. Y al pie de un poste descascarado, echado sobre el costado derecho y las piernas recogidas, exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un pequeño bulto sobre la gramilla –descansando, porque está muy cansado...<sup>3</sup>

Pero el caballo rayado de sudor, e inmóvil de cautela ante el esquinado del alambrado, ve también al hombre en el suelo y no se atreve a costear el bananal, como desearía. Ante las voces que ya están próximas –¡Piapiá!–, vuelve un largo, largo rato las orejas inmóviles al bulto: y tranquilizado al fin, se decide a pasar entre el poste y el hombre tendido. Que ya ha descansado. (81-3)

### NOTAS

<sup>1</sup> El hombre empieza a darse cuenta que la muerte es inevitable.

<sup>2</sup> La sensación de la muerte domina en el cuento.

<sup>3</sup> La idea del cansancio que se repite varias veces, se asocia con el desenlace del cuento.

### ACTIVIDADES

1. Comente la función de la naturaleza en “El hombre muerto”.
2. ¿Quién es el protagonista en este cuento? ¿Por qué?
3. Comente la importancia del tiempo en este cuento.
4. ¿Cuál es el tema del cuento?
5. ¿Cómo interpreta Ud. el comienzo del cuento?

## 2.

**TRAMA E HISTORIA (O ARGUMENTO)**

Historia (o argumento) es el conjunto de los acontecimientos presentados en una obra, dispuestos en sucesión temporal y causal. Trama es la narración de los acontecimientos tal como la presenta el escritor al lector sin mantener la secuencia temporal o causal en que ocurrieron (Tomachevski 183 y 186).

La trama se distingue de la historia por las distorsiones temporales con las que el narrador presenta los hechos. Así, el orden cronológico a veces se interrumpe por algunos episodios que pueden ser anticipados (*anticipación* o *prolepsis narrativa*) o pospuestos o contados “volviendo para atrás” (*posposición* o “*flash back*” o *analepsis*).

La historia se conforma por una serie de acontecimientos ordenados cronológicamente, cuyo desarrollo se realiza a través de los personajes que participan en un cuento o en una novela. Estos personajes se caracterizan por relaciones diversas entre sí, como por ejemplo la amistad, la envidia, el parentesco, etc. Estas “relaciones recíprocas entre los personajes, en cada momento preciso, constituyen la *situación*”, según Tomachevski (183). Por ejemplo, en el cuento que sigue, “Isabelita”, el Gallego está con Isabelita mientras que ella sueña con el hombre imaginario del almanaque. El Gallego desea apasionadamente a Isabelita, pero ella siente repulsión por él y está enamorada del joven de su fantasía para escapar de la realidad que es su casamiento con el Gallego, un hombre de la edad de su padre. Así, tenemos tres personajes: el Gallego, Isabelita y el joven del almanaque. Las relaciones entre ellos son el deseo del viejo por Isabelita, la repulsión de ella hacia él y el deseo de ella por el joven. La situación se define por estas relaciones opuestas y cada uno de los personajes se liga con la situación de una manera diferente. El Gallego está feliz con su mujer joven y bonita; mientras ella siente temor y repulsión por él y para escapar de la realidad, que la tortura, se refugia en la fantasía.

Desde la primera oración del cuento, el lector se enfrenta con una situación dramática; es decir, un personaje está en conflicto con otros personajes o con situaciones, que trata de sobrepasar. El conflicto es elemento básico de la trama, porque fuerzas opuestas crean *suspense* y *tensión*.

Así, en “Isabelita” la situación dramática enfoca en el casamiento involuntario de una jovencita, Isabelita, con un hombre viejo, por necesidad económica.

### **Onelio Jorge Cardoso (Cuba, 1912-1986)**

Onelio Jorge Cardoso se destaca como escritor de cuentos. A pesar de que inició su obra en la década del 40 dentro del marco de la tradición costumbrista, sus cuentos se insertan dentro del realismo. Presenta los conflictos agudos de su época con una actitud crítica. Describe las zonas rurales de Cuba y la vida de los hombres y de las mujeres del campo de una manera que logra presentar una realidad esencial. Ganó varios premios nacionales (Premio Hernández Catá, Premio Nacional de la Paz etc.). Su obra cuentística consistida en varios títulos como *Taita diga usted cómo...* (1945), *El cuentero* (1958), *Iba caminando* (1961), *Abrir y cerrar los ojos* (1969), *El hilo y la cuerda* (1974) entre otros, se editó con el título *Cuentos* (1975).

#### *Isabelita*

Iba caminando tras el hombre que se parecía a su padre. Era delgado y no tan alto como él, pero balanceaba igualmente los brazos al andar. Las venas se le marcaban salientes y abultadas, sujetas a la carne enjuta donde el trabajo rudo había conservado los músculos a pesar de la edad.

Era al atardecer y marchaba con el hombre a su rancho. En adelante viviría allí, sería su mujer.

El mundo de Isabelita casi cabía en un puño. Era pequeño y secreto como una semilla. Pero a veces también se extendía desde la zanja donde se levantaba el rancho de los suyos hasta algunos dominios donde, empezaba el mar. Lo demás era manigua cerrada, punta de mangle crecido, chalanas por el agua cargadas de carbón, hornos y gentes de rostros, manos y ropas, cubiertos siempre por el polvo vegetal del carbón. Nada más; si acaso algún almanaque que venía a la casa a principios de año donde se anunciaba un jabón y se veía la estampa a color de una mujer hermosa y en trusa.

Las cosas no iban a cambiar mucho. Simplemente Isabelita se mudaba dos kilómetros más adentro de la manigua donde estaban el rancho y los hornos del hombre.

Una garza blanca pasó volando sobre los mangles y lanzó un chillido. Isabelita levantó la cabeza sin perder el paso y le siguió el vuelo por un instante. Era tan blanca y limpia la pluma como la cabeza de su padre los domingos. Porque los domingos él se arrodillaba al borde de la zanja lavándose la cabeza con jabón y ella de pie a su lado le vertía riendo el agua de la lata. Luego que se secaba aquella cabeza alta, lucía blanquita así como la pluma de la garza.

—Cuando vaya a Jagüey le voy a comprar zapatos, dijo el hombre.

—Sí, señor —dijo ella.

—Vas a mejorar, verás.

Y siguieron andando. Pasaron el rancho de Pepe Lesmes y él se asomó a la puerta, cuadrado y pícaro como era, para saludar:

—¡Felicidades, Gallego, a ver si haces cría enseguida!

—Descuida, hembras no van a ser.

## NARRATIVA

Crías; había pocas crías, pensó Isabelita. En su casa misma su mamá tenía unas gallinitas y un gallo blanco de cresta roja y encendida que era un primor. Crías también tenían otros ranchos dispersos por la manigua. Hasta de patos hubo. Recordaba la pata sacada de Lencho. Era un animalito navegando orgulloso delante de sus polluelos amarillos y el sol dándole a todos de plano. Una vez su padre le trajo a la casa una «nida» completa de yaguasa. Las yaguasitas chillaban desesperadas buscando siempre qué comer. Ella misma las crió hasta que fueron grandes y sólo una se quedó en la casa; una que no temía a nadie y que provocaba a todo el mundo. Ésa siempre al atardecer volaba a las piernas del padre.

—¿No trajiste más ropa que la puesta?

—Sí, señor, traigo otra muda.

El Gallego volvió la cabeza sin detenerse y le echó una mirada de arriba abajo. Ni siquiera se fijó que ella le mostraba la otra muda en un bultito pequeño bajo el brazo.

—Habrá que comprarte una más.

Ella se alegró. ¿Cómo sería la ropa? Un vestido nuevo tal vez, quizás, quién sabe, del color de la mujer del almanaque. La mujer del almanaque no estaba siempre sola. Algunas veces había un hombre con ella; joven, rubio, con la cara más alegre del mundo, los brazos fuertes y sin una vena que se le viera. Pero sobre todo la sonrisa de dientes parejos y sanos. Los dos bebían cerveza o agarraban un jabón y lo enseñaban o había un tubo grande de pasta dentífrica sobre sus cabezas. Otra vez hubo un almanaque con la mujer vestida de azul. Estaba recogiendo flores en un prado. No se veía una raicita de mangle en el suelo. Todo era flores por todas partes. La mujer tenía en la mano un gran sombrero de paja atado con una cinta roja. Por el sombrero se desbordaban los claveles y las azucenas y también había florecitas bordadas en el vestido. Seguramente su vestido iba a ser así, tal vez, azul...

Un cangrejo se atravesó en el trillo y ella se detuvo asustada. Ya iba a reírse de su miedo viendo al cangrejo cómico retroceder amenazante con sus tenazas levantadas, cuando una bárbara patada del Gallego lo levantó en el aire yendo a caer el animalito en la zanja. Ella pasó sin decir nada, mirando de lado cómo empezaba a hundirse en el agua todavía con sus tenazas extendidas y sin vida.

—¿Eres del monte y te asustas? —dijo y se echó a reír sin dientes.

—Creí que era un majá.

—¿Y, usted le tiene miedo a los majases?

—Alguno le tengo, sí.

—¡Pues váyase acostumbrando, ¡jeh!, ¡jeh! —dijo el viejo más riente todavía y buscándole los ojos a ver qué había en ellos. Pero los ojos de Isabelita eran como un poco de agua clara y nada más.

Ella por su parte pensó en las palabras de su madre: «Pórtate como una mujer, Isabelita; acuérdate que ya tienes los catorce.» Y se abochornó de haberse asustado.

Una vez su padre había dicho que Juana Vizcaya sí era una mujer hacendosa como ninguna y porque no le andaba enseñando los dientes a nadie. Su madre también era así callada y con los ojos azules. Una mujer pues era la que acompaña siempre a un hombre, tiene casa, le lava y le cocina y le cría los hijos al hombre. Una mujer era también como aquellos días, no tan lejanos en su memoria, de agarrar un trozo seco de bagá, pintarle con carbón ojos y boca chiquitos y dormirlo luego cantándole en los brazos.

—Usted pensará que yo puedo ser su padre —dijo el hombre y ella perdió el paso por primera vez—. ¿Qué te pasa ahora? —preguntó.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Nada, tropecé –dijo y se quedó esperando.

Se habían detenido y él se llevó las manos a la cintura. La miró otra vez de arriba abajo y al fin, volviéndose añadió:

–No te olvides que tienes cuerpo de mujer.

Ella no contestó, pero su pensamiento volvió a volar. Una vez, apenas hacía un año, se imaginó novia del hombre que sonreía en el almanaque. Se metió en el prado con él y hasta le quitó el sombrero de flores a la mujer. Luego le puso un nombre al hombre, le llamó Orlando. Y él le decía siempre: «Qué bonitos ojos tienes, lástima que tengan dueño.» Esto se cantaba también, pero Orlando lo decía sin cantar. Así, poco a poco, fue visitando más el prado y cada vez se quedaban más tiempo entre las flores. Una vez hasta el tubo de pasta desapareció sobre sus cabezas, simplemente porque Orlando lo corrió para enseñarle el lucero que siempre acompaña a la luna. En otra ocasión ella había llegado primero que Orlando cuando empezaron a aparecer en el prado cocodrilos por todas partes. Venían hacia ella sin remedio, y ella daba voces llamando a Orlando desesperada, cuando él apareció volando en un caballo blanco y con un hacha nueva que tenía la etiqueta todavía en el mango. Y trozó al medio lo menos veinte cocodrilos. ¡Ah!, qué buenas memorias aquellas y qué delicado Orlando cuando la tomó suavemente de la mano y llevándola a su cara tibia le dijo: «Isabelita, te quiero.»

–Quiero que ni te falte ni te sobre tampoco. ¡Claro que debes comportarte!

Era la voz del hombre y esta vez se sintió sacudida.

–Sí, señor, dijo.

–Ahora, mira; ahí tienes el rancho de los dos.

Se detuvo a mirar. No había mucha diferencia entre el rancho de los suyos y éste.

–Arrea, yo me voy a asear –dijo el hombre y le volvió la espalda. Ella se quedó mirando sin atreverse a entrar. Luego miró qué hacía él; y él se arrodilló junto a la zanja, apoyó las manos en el suelo, se inclinó hacia adelante y metió la cabeza en el agua. Después la sacó chorreante. La cabeza estaba un poco más blanca. Sacó una pastilla de jabón del bolsillo y empezó a enjabonarse. Isabelita no le quitaba los ojos a pesar de que la tarde estaba cayendo y ya no se veía bien. Pero al cabo vio lo que no hubiera querido ver: entre la oscuridad se notaba la sombra lechosa de la cabeza lavada. Y dio un grito entonces:

–Orlando!

Y empezó a correr desesperada por la manigua.

El día siguiente amaneció nublado y la gente empezó temprano a bajar por los canales con las chalanas cargadas. Pepe Lesmes se alegraba con que la gente pasara. Esto lo hacía volverse más hablador que de costumbre. Por eso era que contaba riendo lo que casi le costó la noche enterarse:

–¡Ese viejo es un gallo! ¡Si vieran cómo la agarró fuera del rancho y la hizo volver!

Y todos reían oyendo mientras dentro del propio rancho de Pepe Lesmes, Orlando también sonreía con el tubo de pasta gigante sobre su cabeza. (248-53)

### La trama de “Isabelita”

La trama del cuento “Isabelita”, de Onelio Jorge Cardoso, no es muy complicada. El personaje principal es Isabelita, una pobre y soñadora adolescente que había pasado los pocos años de su vida en un pequeño y desolado pueblo. La historia se centra en la marcha de Isabelita y del

hombre hacia el rancho de él y su llegada al rancho. Al final del cuento la trama es clara y se desarrolla alrededor del esfuerzo continuo de una jovencita de catorce años de escapar de una realidad asfixiante. El respeto a la voluntad de su padre primero y de su esposo después, a pesar de sus deseos personales, es impresionante. Las fuerzas que se ponen en contra de ella son su edad (es muy joven), su inocencia, su pobreza, su ambiente, su obediencia y su casamiento involuntario.

La edad es un antagonista silencioso y poderoso, que marca la relación de Isabelita con los seres humanos que la rodean, y es la causa de la obediencia ciega a las decisiones de su padre. No es su corazón sino sus catorce años y la mala situación económica de su familia que le dan ánimo para seguir al “hombre que se parecía a su padre” a su rancho. A pesar de que no siente nada por este hombre, que tiene la edad de su padre, aceptó casarse con él, para asegurar así una vida sin que le falte ni le sobre nada.

El medio ambiente de la manigua (terreno húmedo cubierto de malezas/humedal/ ciénaga/ pantano), donde ella vive, es otra fuerza opuesta a Isabelita. El ambiente físico descrito por el narrador: “manigua cerrada, punta de mangle crecido, chalanas por el agua cargadas de carbón, hornos y gentes de rostros, manos y ropas, cubiertos siempre por el polvo vegetal del carbón. Nada más [...]” define y limita a los personajes que lo habitan, determina las inhumanas condiciones de trabajo de los carboneros y alude a su situación económica miserable. Isabelita, producto de este medio, se deja en las manos de un hombre, el Gallego, y huye al mundo de la memoria y de la imaginación para poder tolerar la dura realidad.

La pobreza es también otra fuerza opuesta a Isabelita, estrictamente ligada al ambiente de la manigua. Ella es hija de una familia del campo, de medios escasos; por eso, los padres, según las normas establecidas que rigen esa sociedad, desde temprano tienen que aprovecharse de la primera oportunidad que aparezca, para casarla, pensando solamente cómo ofrecerle una vida asegurada y descuidando totalmente los deseos personales de ella. Isabelita también es conciente del estado de su familia y de la vida en el pantano, por eso no acepta en su interior a este hombre, el Gallego, que es mucho mayor que ella. Isabelita no tiene el derecho de elección porque su situación social se lo impide.

La inocencia, relacionada directamente tanto con su edad como con el ambiente que la rodea, es otra fuerza opuesta a Isabelita. Ella es una muchachita muy joven que vive en un ambiente aislado, lejos del mundo civilizado pero, además, ella vive en su propio mundo interior, en su propio aislamiento, en su pequeño e inocente mundo secreto: “El mundo de

Isabelita casi cabía en un puño. Era pequeño y secreto como una semilla...”. El ambiente cerrado y aislado del mundo civilizado prolonga y esfuerza su inocencia. Por eso, cuando los vecinos felicitan al Gallego y le dicen “a ver si haces crías enseguida!”, Isabelita piensa en las gallinas y los animalitos de su rancho y no en los hijos a los que se refieren los adultos. Isabelita sigue al hombre a su rancho, que no queda lejos del rancho de sus padres, sin ser conciente de lo que esto significa. Ella habla solamente cuando el hombre le pregunta, es lacónica en sus respuestas, lo trata de usted y lo llama “señor”:

–Cuando vaya a Jaguey le voy a comprar zapatos – dijo el hombre.

–Sí, señor – dijo ella.

–Vas a mejorar, verás.

[...]

–Quiero que ni te falte ni te sobre tampoco. ¡Claro que debes comportarte!

Era la voz del hombre y esta vez se sintió sacudida.

–¡Sí, señor! – dijo.

–Ahora, mira; ahí tienes el rancho de los dos.

Se detuvo a mirar. No había mucha diferencia entre el rancho de los suyos y este.

Ella entiende que su casamiento con este hombre le va a ofrecer una vida asegurada, en la que va a tener todo lo necesario. Así se pone alegre cuando el hombre le dice que le va a comprar ropa.

Otra fuerza contraria a Isabelita es la obediencia a las elecciones de su padre, que decide unirla con un hombre mayor, sin preguntarle su opinión, simplemente para asegurarle su futuro. Ella acepta esta relación sin protesta. A causa de su edad y educación entiende poco de lo que significa esta ida al rancho del Gallego: “los ojos de Isabelita eran como un poco de agua clara y nada más”.

Sin embargo, la fuerza más contraria a Isabelita es su futura vida con el Gallego, el hombre que ella acepta pasivamente. Ella es llevada por él a su rancho. Mientras camina detrás del hombre, el hilo narrativo es interrumpido por cuatro flash back (analepsis); de los cuales dos se refieren a sus recuerdos: a) ella escapa a su memoria y con ternura recuerda las gallinas de su mamá, los patos de los vecinos y las yaguasitas que ella misma crió; y b) cuando ella se da cuenta que se asustó del cangrejo y se acuerda de las palabras de su madre, que le señalaba que teniendo catorce años ya era una mujer, así como de los comentarios de su padre a cerca del modelo de la mujer en esta sociedad: “ Una mujer era la compañera de un hombre, tiene casa, le lava y le cocina y le cría los hijos al hombre...”. Las otras dos analepsis se relacionan con su imaginación: a) cuan-

do el Gallego le dice que le va a comprar ropa, ella se alegra y deja el mundo real que la rodea para entrar en el mundo de la imaginación, en el que la protagonista es la mujer del almanaque vestida con ropa elegante y frecuentemente acompañada por un hombre joven; y b) cuando el Gallego le recuerda que tiene “cuerpo de mujer”, ella se calla y huyendo otra vez de la realidad se imagina novia del hombre fantástico del almanaque, Orlando, con el que forma la pareja ideal. Estas huidas a la imaginación son las fuerzas necesarias para soportar la realidad, su vida junto a este hombre viejo. Ella vive la realidad con el Gallego y la fantasía con Orlando.

La descripción de los conflictos en “Isabelita” señala la fuerza de la historia (argumento). Jorge Cardoso arregla los detalles para exponer todas las fuerzas que se oponen a Isabelita, que no puede escapar del Gallego, aunque trata de hacerlo de varias maneras (recuerdos, imaginación, huida real). El miedo que siente Isabelita cuando se da cuenta de lo que será su vida con el hombre, no se revela hasta el final del cuento, cuando grita llamando a su enamorado imaginario, Orlando, y trata de huir del rancho de su esposo real. La historia y su trama son fuertes, porque parecen verdaderas; Isabelita es una protagonista paciente y pasiva, que escapa al mundo de la imaginación para tolerar la realidad dura en la que le tocó vivir.

## CUENTOS PARA ESTUDIO COMPLEMENTARIO

### **Horacio Quiroga (Uruguay 1878 – Argentina 1937)**

#### *Juan Darién*

Aquí se cuenta la historia de un tigre que se crió y se educó entre los hombres, y que se llamaba Juan Darién. Asistió cuatro años a la escuela vestido de pantalón y camisa, y dio sus lecciones correctamente, aunque era un tigre de las selvas; pero esto se debe a que su figura era de hombre, conforme se narra en las siguientes líneas.<sup>1</sup>

Una vez, a principio de otoño, la viruela visitó un pueblo de un país lejano y mató a muchas personas. Los hermanos perdieron a sus hermanitas, y las criaturas que comenzaban a caminar quedaron sin padre ni madre. Las madres perdieron a su vez a sus hijos, y una pobre mujer joven y viuda llevó ella misma a enterrar a su hijito, lo único que tenía en este mundo. Cuando volvió a su casa, se quedó sentada pensando en su chiquillo. Y murmuraba:

–Dios debía haber tenido más compasión de mí, y me ha llevado a mi hijo. En el cielo podrá haber ángeles, pero mi hijo no los conoce. Y a quien él conoce bien es a mí, ¡pobre hijo mío!

Y miraba a lo lejos, pues estaba sentada en el fondo de su casa, frente a un portonci-

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

to donde se veía la selva.

Ahora bien: en la selva había muchos animales feroces que rugían al caer la noche y al amanecer. Y la pobre mujer, que continuaba sentada, alcanzó a ver en la oscuridad una cosa chiquita y vacilante que entraba por la puerta, como un gatito que apenas tuviera fuerzas para caminar. La mujer se agachó y levantó en las manos un tigrecito de pocos días, pues aún tenía los ojos cerrados. Y cuando el misero cachorro sintió contacto de las manos, runroneó de contento, porque ya no estaba solo. La madre tuvo largo rato suspendido en el aire aquel pequeño enemigo de los hombres, a aquella fiera indefensa que tan fácil le hubiera sido exterminar. Pero quedó pensativa ante el desvalido cachorro que venía quién sabe de dónde, y cuya madre con seguridad había muerto. Sin pensar bien en lo que hacía, llevó al cachorrito a su seno y lo rodeó con sus grandes manos. Y el tigrecito, al sentir el calor del pecho, buscó postura cómoda, runroneó tranquilo y se durmió con la garganta adherida al seno maternal.

La mujer, pensativa siempre, entró en la casa. Y en el resto de la noche, al oír los gemidos de hambre del cachorrito, y al ver cómo buscaba su seno con los ojos cerrados, sintió en su corazón herido que, ante la suprema ley del Universo, una vida equivale a otra vida...

Y dio de mamar al tigrecito.

El cachorro estaba salvado, y la madre había hallado un inmenso consuelo. Tan grande su consuelo, que vio con terror el momento en que aquél le sería arrebatado, porque si se llegaba a saber en el pueblo que ella amamantaba a un ser salvaje, matarían con seguridad a la pequeña fiera. ¿Qué hacer? El cachorro, suave y cariñoso –pues jugaba con ella sobre su pecho– era ahora su propio hijo.<sup>2</sup>

En estas circunstancias, un hombre que una noche de lluvia pasaba corriendo ante la casa de la mujer oyó un gemido áspero - el ronco gemido de las fieras que, aún recién nacidas, sobresaltan al ser humano. El hombre se detuvo bruscamente, y mientras buscaba a tientas el revólver, golpeó la puerta. La madre, que había oído los pasos, corrió loca de angustia a ocultar el tigrecito en el jardín. Pero su buena suerte quiso que al abrir la puerta del fondo, se hallara ante una mansa, vieja y sabia serpiente que le cerraba el paso. La desgraciada mujer iba a gritar de terror, cuando la serpiente habló así:

–Nada temas, mujer –le dijo. –Tu corazón de madre te ha permitido salvar una vida del Universo, donde todas las vidas tienen el mismo valor. Pero los hombres no te comprenderán, y querrán matar a tu nuevo hijo. Nada temas, ve tranquila. Desde este momento tu hijo tiene forma humana; nunca lo reconocerán. Forma su corazón, enséñale a ser bueno como tú, y él no sabrá jamás que no es hombre. A menos... a menos que una madre de entre los hombres lo acuse; a menos que una madre no le exija que devuelva con su sangre lo que tú has dado por él, tu hijo será siempre digno de tí.<sup>3</sup> Ve tranquila, madre, y apresúrate, que el hombre va a echar la puerta abajo.

Y la madre creyó a la serpiente, porque en todas las religiones de los hombres la serpiente conoce el misterio de las vidas que pueblan los mundos. Fue, pues, corriendo a abrir la puerta, y el hombre, furioso, entró con el revólver en la mano y buscó por todas partes sin hallar nada. Cuando salió, la mujer abrió, temblando, el rebozo bajo el cual ocultaba al tigrecito sobre su seno, y en su lugar vio a un niño que dormía tranquilo. Traspasada de dicha, lloró largo rato en silencio sobre su salvaje hijo hecho hombre; lágrimas de gratitud que doce años más tarde ese mismo hijo debía pagar con sangre sobre su tumba.

Pasó el tiempo. El nuevo niño necesitaba un nombre: se le puso Juan Darién. Necesi-

## NARRATIVA

taba alimentos, ropa, calzado: se le dotó de todo, para lo cual la madre trabajaba día y noche. Ella era aún muy joven, y podría haberse vuelto a casar, si hubiera querido; pero le bastaba el amor entrañable de su hijo, amor que ella devolvía con todo su corazón.

Juan Darién era, efectivamente digno de ser querido: noble, bueno y generoso como nadie. Por su madre, en particular, tenía una veneración profunda. No mentía jamás. ¿Acaso por ser un ser salvaje en el fondo de su naturaleza? Es posible; pues no se sabe aún qué influencia puede tener en un animal recién nacido la pureza de una alma bebida con la leche en el seno de una santa mujer.

Tal era Juan Darién. E iba a la escuela con los chicos de su edad, los que se burlaban a menudo de él, a causa de su pelo áspero y su timidez. Darién no era muy inteligente; pero compensaba esto con su gran amor al estudio.<sup>4</sup>

Así las cosas, cuando la criatura iba a cumplir diez años, su madre murió. Juan Darién sufrió lo que no es decible, hasta que el tiempo apaciguó su pena. Pero fue en adelante un muchacho triste, que sólo deseaba instruirse.

Algo debemos confesar ahora: a Juan Darién no se le amaba en el pueblo. La gente de los pueblos encerrados en la selva no gustan de los muchachos demasiado generosos y que estudian con toda el alma. Era, además, el primer alumno de la escuela. Y este conjunto precipitó el desenlace con un acontecimiento que dio razón a la profecía de la serpiente.

Aprontábase el pueblo a celebrar una gran fiesta, y de la ciudad distante habían mandado fuegos artificiales. En la escuela se dio un repaso general a los chicos, pues un inspector debía venir a observar las clases. Cuando el inspector llegó, el maestro hizo dar la lección al primero de todos: a Juan Darién. Juan Darién era el alumno más aventajado; pero con la emoción del caso, tartamudeó y la lengua se le trabó con un sonido extraño. El inspector observó al alumno un largo rato, y habló en seguida en voz baja con el maestro.

—¿Quién es ese muchacho? —le preguntó— ¿De dónde ha salido?

—Se llama Juan Darién —respondió el maestro— y lo crió una mujer, que ya ha muerto; pero nadie sabe de dónde ha venido.

—Es extraño, muy extraño... —murmuró el inspector, observando el pelo áspero y el reflejo verdoso que tenían los ojos de Juan Darién cuando estaba en la sombra.

El inspector sabía que en el mundo hay cosas mucho más extrañas que las que nadie puede inventar, y sabía al mismo tiempo que con preguntas a Juan Darién nunca podría averiguar si el alumno había sido antes lo que él temía: esto es, un animal salvaje. Pero así como hay hombres que en estados especiales recuerdan cosas que les han pasado a sus abuelos, así era también posible que, bajo una sugestión hipnótica, Juan Darién recordara su vida de bestia salvaje. Y los chicos que lean esto y no sepan de qué se habla, pueden preguntarlo a las personas grandes.

Por lo cual el inspector subió a la tarima y habló así:

—Bien, niño. Deseo ahora que uno de ustedes nos describa la selva. Ustedes se han criado casi en ella y la conocen bien. ¿Cómo es la selva? ¿Qué pasa en ella? Esto es lo que quiero saber. Vamos a ver, tú —añadió dirigiéndose a un alumno cualquiera. Sube a la tarima y cuéntanos lo que hayas visto.

El chico subió, y aunque estaba asustado, habló un rato. Dijo que en el bosque hay árboles gigantes, enredaderas y florecillas. Cuando concluyó, pasó otro chico a la tarima, después otro. Y aunque todos conocían bien la selva, respondieron lo mismo, porque los chicos y muchos hombres no cuentan lo que ven, sino lo que han leído sobre lo mismo

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

que acaban de ver. Y al fin el inspector dijo:

—Ahora le toca al alumno Juan Darién.

Juan Darién dijo más o menos lo que los otros. Pero el inspector, poniéndole la mano sobre el hombro, exclamó:

No, no. Quiero que tú recuerdes bien lo que has visto. Cierra los ojos.

Juan Darién cerró los ojos.

—Bien —prosiguió el inspector. Dime lo que ves en la selva.

Juan Darién, siempre con los ojos cerrados, demoró un instante en contestar.

—No veo nada —dijo al fin.

—Pronto vas a ver. Figurémonos que son las tres de la mañana, poco antes del amanecer. Hemos concluido de comer, por ejemplo... Estamos en la selva, en la oscuridad... Delante de nosotros hay un arroyo... ¿Qué ves?

Juan Darién pasó otro momento en silencio. Y en la clase y en el bosque próximo había también un gran silencio. De pronto Juan Darién se estremeció, y con voz lenta, como si soñara, dijo:

—Veo las piedras que pasan y las ramas que se doblan... Y el suelo... Y veo las hojas secas que se quedan aplastadas sobre las piedras...

—¡Un momento! —le interrumpió el inspector. Las piedras y las hojas que pasan ¿a qué altura las ves?

El inspector preguntaba esto porque si Juan Darién estaba “viendo” efectivamente lo que él hacía en la selva cuando era animal salvaje e iba a beber después de haber comido, vería también que las piedras que encuentra un tigre o una pantera que se acercan muy agachados al río pasan a la altura de los ojos. Y repitió:

—¿A qué altura ves las piedras?

Y Juan Darién, siempre con los ojos cerrados, respondió:

—Pasan sobre el suelo... Rozan las orejas... Y las hojas sueltas se mueven con el aliento... Y siento la humedad del barro en...

La voz de Juan Darién se cortó.

¿En dónde? —preguntó con voz firme el inspector— ¿Dónde sientes la humedad del agua?

—¡En los bigotes! —dijo con voz ronca Juan Darién, abriendo los ojos espantado.<sup>5</sup>

Comenzaba el crepúsculo, y por la ventana se veía cerca la selva ya lóbrega. Los alumnos no comprendieron lo terrible de aquella evocación; pero tampoco se rieron de esos extraordinarios bigotes de Juan Darién, que no tenía bigote alguno. Y no se rieron, porque el rostro de la criatura estaba pálido y ansioso.

La clase había concluido. El inspector no era un mal hombre; pero, como todos los hombres que viven muy cerca de la selva, odiaba ciegamente a los tigres; por lo cual dijo en voz baja al maestro:

Es preciso matar a Juan Darién. Es una fiera del bosque, posiblemente un tigre. Debemos matarlo, porque si no, él, tarde o temprano, nos matará a todos. Hasta ahora su maldad de fiera no ha despertado; pero explotará un día u otro, y entonces nos devorará a todos, puesto que le permitimos vivir con nosotros. Debemos, pues, matarlo. La dificultad está en que no podemos hacerlo mientras tenga forma humana, porque no podremos probar ante todos que es un tigre. Parece un hombre, y con los hombres hay que proceder con cuidado. Yo sé que en la ciudad hay un domador de fieras. Llamémoslo, y él hallará modo de que Juan Darién vuelva a su cuerpo de tigre. Y aunque no pueda convertirlo en tigre, las gentes nos creerán y podremos echarlo a la selva. Llamemos en seguida al domador,

## NARRATIVA

antes que Juan Darién se escape.

Pero Juan Darién pensaba en todo menos en escaparse, porque no se daba cuenta de nada. ¿Cómo podía creer que él no era hombre, cuando jamás había sentido otra cosa que amor a todos, y ni siquiera tenía odio a los animales dañinos?

Mas las voces fueron corriendo de boca en boca, y Juan Darién comenzó a sufrir sus efectos. No le respondían una palabra, se apartaban vivamente a su paso, y lo seguían desde lejos de noche.

—¿Qué tendré? ¿Por qué son así conmigo? —se preguntaba Juan Darién.

Y ya no solamente huían de él, sino que los muchachos le gritaban:

—¡Fuera de aquí! ¡Vuélvete don. de has venido! ¡Fuera!

Los grandes también, las personas mayores, no estaban menos enfurecidas que los muchachos. Quién sabe qué llega a pasar si la misma tarde de la fiesta no hubiera llegado por fin el ansiado domador de fieras. Juan Darién estaba en su casa preparándose la pobre sopa que tomaba, cuando oyó la gritería de las gentes que avanzaban precipitadas hacia su casa. Apenas tuvo tiempo de salir a ver qué era: Se apoderaron de él, arrastrándolo hasta la casa del domador.

¡Aquí está! —gritaban, sacudiéndolo. —¡Es éste! ¡Es un tigre! ¡No queremos saber nada con tigres! ¡Quítele su figura de hombre y lo mataremos!

Y los muchachos, sus condiscipulos a quienes más quería, y las mismas personas viejas, gritaban:

¡Es un tigre! ¡Juan Darién nos va a devorar! ¡Muera Juan Darién!

Juan Darién protestaba y lloraba porque los golpes llovían sobre él, y era una criatura de doce años. Pero en ese momento la gente se apartó, y el domador, con grandes botas de charol, levita roja y un látigo en la mano, surgió ante Juan Darién. El domador lo miró fijamente, y apretó con fuerza el puño del látigo.

¡Ah! —exclamó— ¡te reconozco bien! ¡A todos puedes engañar, menos a mí! ¡Te estoy viendo, hijo de tigres! ¡Bajo tu camisa estoy viendo las rayas del tigre! ¡Fuera la camisa, y traigan los perros cazadores! ¡Veremos ahora si los perros te reconocen como hombre o como tigre!

En un segundo arrancaron toda la ropa a Juan Darién y lo arrojaron dentro de la jaula para fieras.

—¡Suelten los perros, pronto! —gritó el domador. —¡Y encomiéndate a los dioses le tu selva, Juan Darién!

Y cuatro feroces perros cazadores de tigres fueron lanzados dentro de la jaula.

El domador hizo esto porque los perros reconocen siempre el olor del tigre; y en cuanto olfatearan a Juan Darién sin ropa, lo harían pedazos, pues podrían ver con sus ojos de perros cazadores las rayas de tigre ocultas bajo la piel de hombre.

Pero los perros no vieron otra cosa en Juan Darién que al muchacho bueno que quería hasta a los mismos animales dañinos. Y movían apacibles la cola al olerlo.

—¡Devóralo! ¡Es un tigre! ¡Toca! ¡Toca! —gritaban a los perros. Y los perros ladraban y saltaban enloquecidos por la jaula, sin saber a qué atacar.

La prueba no había dado resultado.

—¡Muy bien! —exclamó entonces el domador. —Estos son perros bastardos, de casta de tigre. No le reconocen. Pero yo te reconozco, Juan Darién, y ahora nos vamos a ver nosotros.

Y así diciendo entró él en la jaula y levantó el látigo.

¡Tigre! —gritó. —¡Estás ante un hombre, y tú eres un tigre! ¡Allí estoy viendo, bajo tu

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

piel robada de hombre, las rayas de tigre! ¡Muestra las rayas!

Y cruzó el cuerpo de Juan Darién de un feroz latigazo. La pobre criatura desnuda lanzó un alarido de dolor, mientras las gentes, enfurecidas, repetían:

—¡Muestra las rayas de tigre!

Durante un rato prosiguió el atroz suplicio; y no deseo que los niños que oyen vean martirizar de este modo a ser alguno.

—¡Por favor! ¡Me muero! —clamaba Juan Darién.

—¡Muestra las rayas! —le respondían.

Por fin el suplicio concluyó. En el fondo de la jaula arrinconado, aniquilado en un rincón, sólo quedaba su cuerpecito sangriento de nipo, que había sido Juan Darién. Vivía aún, y aún podía caminar cuando se le sacó de allí; pero lleno le tales sufrimientos como nadie los sentirá nunca.<sup>6</sup>

Lo sacaron de la jaula, y empujándolo por el medio de la calle, lo echaban del pueblo. Iba cayéndose a cada momento, y detrás de él los muchachos, las mujeres y los hombres maduros, empujándolo.

—¡Fuera de aquí, Juan Darién! ¡Vuélvete a la selva, hijo de tigre y corazón de tigre! ¡Fuera, Juan Darién!

Y los que estaban lejos y no podían pegarle, le tiraban piedras.

Juan Darién cayó del todo, por fin, tendiendo en busca de apoyo sus pobres manos de niño. Y su cruel destino quiso que una mujer, que estaba parada a la puerta de su casa sosteniendo en los brazos a una inocente criatura, interpretara mal ese ademán de súplica.

—¡Me ha querido robar a mi hijo! —gritó la mujer. —¡Ha tendido las manos para matarlo! ¡Es un tigre! ¡Matémosle en seguida, antes que él mate a nuestros hijos!<sup>7</sup>

Así dijo la mujer. Y de este modo se cumplía la profecía de la serpiente: Juan Darién moriría cuando una madre de los hombres le exigiera la vida y el corazón de hombre que otra madre le había dado con su pecho.

No era necesaria otra acusación para decidir a las gentes enfurecidas. Y veinte brazos con piedras en la mano se levantaban ya para aplastar a Juan Darién cuando el domador ordenó desde atrás con voz ronca:

—¡Marquémoslo con rayas de fuego! ¡Quemémoslo en los fuegos artificiales!

Ya comenzaba a oscurecer, y cuando llegaron a la plaza era noche cerrada. En la plaza habían levantado un castillo de fuegos de artificio, con ruedas, coronas y luces de bengala. Ataron en lo alto del centro a Juan Darién, y prendieron la mecha desde un extremo. El hilo de fuego corrió velozmente subiendo y bajando, y encendió el castillo entero. Y entre las estrellas fijas y las ruedas gigantes de todas colores, se vio allí arriba a Juan Darién sacrificado.

¡Es tu último día de hombre, Juan Darién! —clamaban todos. —¡Muestra las rayas!

—¡Perdón, cardán! —gritaba la criatura, retorciéndose entre las chispas y las nubes de humo. Las ruedas amarillas, rojas y verdes giraban vertiginosamente, unas a la derecha y otras a la izquierda. Los chorros de fuego tangente trazaban grandes circunferencias; y en el medio, quemado por los regueros de chispas que le cruzaban el cuerpo, se retorció Juan Darién.

—¡ Muestra las rayas! —rugían aún de abajo.

—¡No, perdón! ¡Yo soy hombre! —tuvo aún tiempo de clamar la infeliz criatura. Y tras un nuevo surco de fuego, se pudo ver que su cuerpo se sacudía convulsivamente; que sus gemidos adquirían un timbre profundo y ronco, y que su cuerpo cambiaba poco a poco de forma. Y la muchedumbre, con un grito salvaje de triunfo, pudo ver surgir por

## NARRATIVA

fin, bajo la piel del hombre, las rayas negras, paralelas y fatales del tigre.<sup>8</sup>

La atroz obra de crueldad se habían cumplido; habían conseguido lo que querían. En vez de la criatura inocente de toda culpa allá arriba no había sino un cuerpo de tigre que agonizaba rugiendo.

Las luces de bengala se iban también apagando. Un último chorro de chispas con que moría una rueda alcanzó la soga atada a las muñecas (no: a las patas del tigre, pues Juan Darién había concluido), y el cuerpo cayó pesadamente al suelo. Las gentes lo arrastraron hasta la linde del bosque, abandonándolo allí para que los chacales devoraran su cadáver y su corazón de fiera.

Pero el tigre no había muerto con la frescura nocturna volvió en sí, y arrastrándose presa de horribles tormentos se interno en la selva. Durante un mes entero no abandonó su guarida en lo más tupido del bosque, esperando con sombría paciencia de fiera que sus heridas curaran. Todas cicatrizaron por fin, menos una, una profunda quemadura en el costado, que no cerraba, y que el tigre vendó con grandes hojas.

Porque había conservado de su forma recién perdida tres cosas: el recuerdo vivo del pasado, la habilidad de sus manos, que manejaba como un hombre, y el lenguaje. Pero en el resto, absolutamente en todo, era tina fiera, que no se distinguía en lo más mínimo de los otros tigres.

Cuando se sintió por fin curado, pasó la voz a los demás tigres de la selva para que esa misma noche se reunieran delante del gran cañaveral que lindaba con los cultivos. Y al entrar la noche se encamino silenciosamente al pueblo. Trepó a un árbol de los alrededores y esperó largo tiempo inmóvil. Vio pasar bajo él sin inquietarse a mirar siquiera, pobres mujeres y labradores fatigados, de aspecto miserable; hasta que al fin vio avanzar por el camino a un hombre de grandas botas y levita roja.

El tigre no movió una sola ramita al recogerse para saltar. Saltó sobre el domador; de una manotada lo derribó desmayado, y cogiéndolo entre los dientes por la cintura, lo llevó sin hacerle dapo hasta el juncal.

Allí, al pie de las inmensas cañas que se alzaban invisibles, estaban los tigres de la selva moviéndose en la oscuridad, y sus ojos brillaban como luces que van de un lado para otro. El hombre proseguía desmayado. El tigre dijo entonces:

—Hermanos: Yo viví doce años entre los hombres, como un hombre mismo. Y yo soy un tigre. Tal vez pueda con mi proceder borrar más tarde esta mancha. Hermanos: esta noche rompo el último lazo que me liga al pasado.

Y después de hablar así, recogió en la boca al hombre, que proseguía desmayado, y trepó con él a lo más alto del cañaveral, donde lo dejó atado entre dos bambúes. Luego prendió fuego a las hojas secas del suelo, y pronto una llamarada crujiente ascendió. Los tigres retrocedían espantados ante el fuego. Pero el tigre les dijo: “¡Paz, hermanos!” y aquéllos se apaciguaron, sentándose de vientre con las patas cruzadas a mirar.

El juncal ardía como un inmenso castillo de artificio. Las cañas estallaban como bombas, y sus gases se cruzaban en agudas flechas de color. Las llamaradas ascendían en bruscas y sordas bocanadas, dejando bajo ellas lívidos huecos; y en la cúspide, donde aún no llegaba el fuego, las cañas se balanceaban crispadas por el calor.

Pero el hombre, tocado por las llamas, había vuelto en sí. Vio allá abajo a los tigres con los ojos cárdenos alzados a él, y lo comprendió todo.

—¡Perdón, perdóname! —aulló retorciéndose. —¡ Pido perdón por todo!

Nadie contestó. El hombre se sintió entonces abandonado de Dios, y gritó con toda su alma:

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

—¡Perdón, Juan Darién!

Al oír esto, Juan Darién alzó la cabeza y dijo fríamente:

—Aquí no hay nadie que se llame Juan Darién. No conozco a Juan Darién. Este es un nombre de hombre, y aquí somos todos tigres.

Y volviéndose a sus compañeros, como si no comprendiera, preguntó:

—¿Alguno de ustedes se llama Juan Darién?

Pero ya las llamas habían abrasado el castillo hasta el cielo. Y entre las agudas luces de bengala que entrecruzaban la pared ardiente, se pudo ver allá arriba un cuerpo negro que se quemaba humeando.

—Ya estoy pronto, hermanos —dijo el tigre. —Pero aún me queda algo por hacer.

Y se encaminó de nuevo al pueblo, seguido por los tigres sin que él lo notara. Se detuvo ante un pobre y triste jardín, saltó la pared, y pasando al costado de muchas cruces y lápidas, fue a detenerse ante un pedazo de tierra sin ningún adorno, donde estaba enterrada la mujer a quien había llamado madre ocho años. Se arrodilló —se arrodillo como un hombre—, y durante un rato no se oyó nada.

—¡Madre! —murmuró por fin el tigre con profunda ternura. —Tú sola supiste, entre todos los hombres, los sagrados derechos a la vida de todos los seres del Universo. Tú sola comprendiste que el hombre y el tigre se diferencian únicamente por el corazón. Y tú me enseñaste a amar, a comprender, a perdonar. ¡Madre! estoy seguro de que me oyes. Soy tu hijo siempre, a pesar de lo que pase en adelante pero de ti sólo. ¡Adiós, madre mía!

Y viendo al incorporarse los ojos cárdenos de sus hermanos que lo observaban tras la tapia, se unió otra vez a ellos.

El viento cálido les trajo en ese momento, desde el fondo de la noche, el estampido de un tiro.

—Es en la selva —dijo el tigre—. Son los hombres. Están cazando, matando, degollando.

Volviéndose entonces hacia el pueblo que iluminaba el reflejo de la selva encendida, exclamó:

—¡Raza sin redención! ¡Ahora me toca a mí!

Y retornando a la tumba en que acababa de orar, arrancóse de un manotón la venda de la herida y escribió en la cruz con su propia sangre, en grandes caracteres, debajo del nombre de su madre:

Y

JUAN DARIÉN

Ya estamos en paz —dijo. Y enviando con sus hermanos un rugido de desafío al pueblo aterrado, concluyó:

—Ahora, a la selva. ¡Y tigre para siempre! (74-80)

### NOTAS

<sup>1</sup> El cuento empieza con un breve resumen a la manera del cuento popular.

<sup>2</sup> El amor maternal no tiene fronteras.

<sup>3</sup> La voz profética de la serpiente avisa por lo que va a suceder en el futuro.

<sup>4</sup> Juan Darién es un hijo ejemplar.

<sup>5</sup> Juan Darién involuntariamente descubre su origen de tigre afirmando que siente la humedad “en los bigotes”.

<sup>6</sup> La crueldad del hombre se compara con la de los animales feroces.

<sup>7</sup> Ya se cumple la profecía de la serpiente.

## NARRATIVA

<sup>8</sup> El narrador describe detalladamente la crueldad del hombre.

### ACTIVIDADES

1. ¿Cuál es el tema de Juan Darién?
2. Comente la actitud de la madre hacia Juan Darién.
3. Comente la actitud de los hombres hacia Juan Darién.
4. ¿Cómo Ud. puede interpretar el final del cuento?

### Ana María Matute (Barcelona, 1926-)

Ana María Matute, miembro de la Real Academia Española, es escritora de novelas y cuentos. Ha obtenido el Premio Nacional de las Letras Españolas, el Premio Nadal, el Premio Nacional de Literatura Infantil y otros. El ambiente histórico, político y social de su infancia y adolescencia y especialmente la Guerra Civil Española han dejado huellas en su obra narrativa, que se caracteriza por realismo, lirismo y cierto pesimismo. Entre sus obras destacan *Los Abel* (1948), *Fiesta de Noroeste* (1952), *Los niños tontos* (1956), *En esta tierra* (1958), *Los hijos muertos* (1959), *Historias de Artámila* (1961) y *Los soldados lloran de noche* (1963). Ana María Matute se considera la mejor escritora de prosa de la época de la posguerra.

#### *El árbol de oro*

Asistí durante un otoño a la escuela de la señorita Leocadia, en la aldea, porque mi salud no andaba bien y el abuelo retrasó mi vuelta a la ciudad. Como era el tiempo frío y estaban los suelos embarrados y no se veía rastro de muchachos, me aburría dentro de la casa, y pedí al abuelo asistir a la escuela. El abuelo consintió, y acudí a aquella casita alargada y blanca de cal, con el tejado pajizo y quemado por el sol y las nieves, a las afueras del pueblo.<sup>1</sup>

La señorita Leocadia era alta y gruesa, tenía el carácter más bien áspero y grandes juanetes en los pies, que la obligaban a andar como quien arrastra cadenas. Las clases en la escuela, con la lluvia rebotando en el tejado y en los cristales, con las moscas pegajosas de la tormenta y persiguiéndose alrededor de la bombilla, tenían su atractivo. Recuerdo especialmente a un muchacho de unos diez años, hijo de un aparcerero muy pobre, llamado Ivo. Era un muchacho delgado, de ojos azules, que bizqueaba ligeramente al hablar. Todos los muchachos y muchachas de la escuela admiraban y envidiaban un poco a Ivo, por el don que poseía de atraer la atención sobre sí, en todo momento. No es que fuera ni inteligente ni gracioso, y, sin embargo, había algo en él, en su voz quizás, en las cosas que contaba, que conseguía cautivar a quien le escuchase. También la señorita Leocadia se dejaba prender de aquella red de plata que Ivo tendía a cuantos atendían sus enrevesadas conversaciones, y –yo creo que muchas veces contra su voluntad– la señorita Leocadia, le confiaba a Ivo tareas deseadas por todos, o distinciones que merecían alumnos más estudiosos y aplicados.

Quizá lo que más se envidiaba de Ivo era la posesión de la codiciada llave de la torre-cita. Ésta era, en efecto, una pequeña torre situada en un ángulo de la escuela, en cuyo interior se guardaban los libros de lectura. Allí entraba Ivo a buscarlos, y allí volvía a

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

dejarlos, al terminar la clase. La señorita Leocadia se lo encomendó a él, nadie sabía en realidad por qué.

Ivo estaba muy orgulloso de esta distinción, y por nada del mundo la hubiera cedido. Un día, Mateo Heredia, el más aplicado y estudioso de la escuela, pidió encargarse de la tarea –a todos nos fascinaba el misterioso interior de la torrecita, donde no entramos nunca–, y la señorita Leocadia pareció acceder. Pero Ivo se levantó, y acercándose a la maestra empezó a hablarle en su voz baja, bizqueando los ojos y moviendo mucho las manos, como tenía por costumbre. La maestra dudó un poco, y al fin dijo:

–Quede todo como estaba. Que siga encargándose Ivo de la torrecita.

A la salida de la escuela le pregunté:

–¿Qué le has dicho a la maestra?

Ivo me miró de través y vi relampaguear sus ojos azules.

–Le hablé del árbol de oro.

Sentí una gran curiosidad.

–¿Qué árbol?

Hacía frío y el camino estaba húmedo, con grandes charcos que brillaban al sol pálido de la tarde. Ivo empezó a chapotear en ellos, sonriendo con misterio.

–Si no se lo cuentas a nadie...

–Te lo juro, que a nadie se lo diré.

Entonces Ivo me explicó:

–Veo un árbol de oro. Un árbol completamente de oro: ramas, tronco, hojas... ¿sabes? Las hojas no se caen nunca. En verano, en invierno, siempre. Resplandece mucho; tanto, que tengo que cerrar los ojos para que no me duelan.

–¿Qué embustero eres! –dije, aunque con algo de zozobra. Ivo me miró con desprecio.

–No te lo creas –contestó–. Me es completamente igual que te lo creas o no... ¡Nadie entrará nunca en la torrecita y a nadie dejaré ver mi árbol de oro! ¡Es mío! La señorita Leocadia lo sabe, y no se atreve a darle la llave a Mateo Heredia, ni a nadie... ¡Mientras yo viva, nadie podrá entrar allí y ver mi árbol!

Lo dijo de tal forma que no pude evitar preguntarle:

–¿Y cómo lo ves...?

–Ah, no es fácil –dijo, con aire misterioso–. Cualquiera no podría verlo.

Yo sé la rendija exacta.

–¿Rendija... ?

–Sí, una rendija de la pared. Una que hay corriendo el cajón de la derecha: me agacho y me paso horas... ¡Cómo brilla el árbol! ¡Cómo brilla! Fíjate que si algún pájaro se le pone encima también se vuelve de oro. Eso me digo yo: si me subiera a una rama. ¿me volvería acaso de oro también?

No supe qué decirle, pero, desde aquel momento, mi deseo de ver el árbol creció de tal forma que me desasosegaba. Todos los días, acabar la clase de lectura, Ivo se acercaba al cajón de la maestra, sacaba la llave y se dirigía a la torrecita. Cuando volvía, le preguntaba:

–¿Lo has visto?

–Sí –me contestaba. Y, a veces, explicaba alguna novedad:

–Me han salido unas flores raras. Mira: así de grandes, como mi mano lo memos, y con los pétalos alargados. Me parece que esa flor es parecida al arzadú.

–¡La flor del frío! –decía yo, con asombro–. ¡Pero el arzadú es encarnado!

–Muy bien –asentía él, con gesto de paciencia. –Pero en mi árbol es oro puro.

## NARRATIVA

–Además, el arzadú crece al borde de los caminos... y no es un árbol.

No se podía discutir con él. Siempre tenía razón, o por lo menos lo parecía.

Ocurrió entonces algo que secretamente yo deseaba; me avergonzaba sentirlo, pero así era: Ivo enfermó, y la señorita Leocadia encargó a otro la llave de la torrecita. Primeramente, la disfrutó Mateo Heredia. Yo espí su regreso, el primer día, y le dije:

–¿Has visto un árbol de oro?

–¿Qué andas graznando? –me contestó de malos modos, porque no era simpático, y menos conmigo. Quise dárselo a entender, pero no me hizo caso.<sup>2</sup>

Unos días después, me dijo:

–Si me das algo a cambio, te dejo un ratito la llave y vas durante el recreo. Nadie te verá...

Vací mi hucha, y, por fin, conseguí la codiciada llave. Mis manos temblaban de emoción cuando entré en el cuartito de la torre. Allí estaba el cajón. Lo aparté y vi brillar la rendija en la oscuridad. Me agaché y miré.

Cuando la luz dejó cegarme, mi ojo derecho sólo descubrió una cosa: la seca tierra de la llanura alargándose hacia el cielo. Nada más. Lo mismo que se veía desde las ventanas altas. La tierra desnuda y yerma, y nada más que la tierra. Tuve una gran decepción y la seguridad de que me habían estafado. No sabía cómo ni de qué manera, pero me habían estafado.<sup>3</sup>

Olvidé la llave y el árbol de oro. Antes de que llegaran las nieves regresé a la ciudad.

Dos veranos más tarde volví a las montañas. Un día, pasando por el cementerio –era ya tarde y se anunciaba la noche en el cielo: el sol, como una bola roja, caía a lo lejos, hacia la carrera terrible y sosegada de la llanura–, vi algo extraño. De la tierra grasienta y pedregosa, entre las cruces caídas, nació un árbol grande y hermoso, con las hojas anchas de oro: encendido y brillante todo él, cegador. Algo me vino a la memoria, como un sueño, y pensé: «Es un árbol de oro». Busqué al pie del árbol, y no tardé en dar con una crucecilla de hierro negro, mohosa por la lluvia. Mientras la enderezaba, leí: IVO MÁRQUEZ, DE DIEZ AÑOS DE EDAD.

Y no daba tristeza alguna, sino, tal vez, una extraña y muy grande alegría. (2005:157-61)

## NOTAS

<sup>1</sup> El narrador ofrece una descripción lacónica pero representativa de la escuela de un pequeño pueblo de su época.

<sup>2</sup> Aparentemente de todos los alumnos de la escuela, sólo Ivo tiene el privilegio de poder ver –imaginar– el árbol de oro.

<sup>3</sup> El narrador expresa su decepción cuando consigue la llave de la torre y no logra ver el árbol que tanto Ivo admiraba.

## ACTIVIDADES

1. Comente la importancia del ambiente en “El árbol de oro”.
2. ¿Cómo Ud. puede interpretar el final del cuento?
3. ¿Qué simboliza el árbol de oro?
4. Comente la importancia de la imaginación en el cuento.
5. ¿Cómo empieza el cuento?

3.

### ESTRUCTURA DEL CUENTO

La estructura define la manera de acuerdo con la cual se forma la historia / el argumento; es la técnica con la que el autor arregla su material para que esté de acuerdo con el propósito general de la obra. Los autores utilizan varias maneras (técnicas) para desarrollar sus historias. Cada cuento tiene una estructura única concebida por su autor.

#### Elementos de la estructura

Los elementos que conforman la estructura de una narración son:

- la exposición
- el desarrollo
- el suspense
- el punto decisivo
- el clímax y
- el desenlace.

**Exposición** es la presentación del material que forma la historia; es decir, son las informaciones indispensables para entender la acción de la obra, las relaciones entre los personajes más importantes –sus características, sus intereses y sus potencialidades o el nombre del protagonista–, la descripción del ambiente, el tiempo y el espacio. La exposición puede encontrarse en el comienzo o en cualquier parte del cuento.

**Desarrollo** es la introducción y elaboración de las acciones de los personajes y sus motivos, que forman la historia.

**Suspense** es la tensión dramática, que define los hechos que se desarrollan, y la anticipación de los hechos que siguen.

**Punto decisivo** es el elemento o punto (acción, palabra o palabras) en el cual hay un cambio de dirección (orientación) de los hechos que se han presentado. Es el momento del máximo nivel de curiosidad y tensión. Frecuentemente, después del punto decisivo sigue el clímax.

**Clímax** es la culminación inevitable, el impacto inmediato o la consecuencia de este cambio en la dirección narrativa; es el resultado del punto decisivo.

**Desenlace** es la presentación de las últimas consecuencias del punto decisivo y del clímax.

### **Ana María Matute (1926-)**

*Rafael*

Rafael era un muchacho rubio, de ojos azules, hijo de unos acomodados labradores del pueblo. Tenía los otros hermanos, mayores y menores que él, que vivían y trabajaban en el campo, como la mayoría de los habitantes. Pero Rafael era distinto, y por ello resultaba un estorbo para la familia. En consecuencia, lo mandaron a las montañas, con el rebaño, y muy raramente bajaba al pueblo.

Yo recuerdo muy bien a Rafael... atravesando el Sestil, tras nuestra casa, con su rebaño. Nosotros queríamos a Rafael porque era dulce, amable, y decía cosas muy especiales. A causa de estas cosas especiales que hacía y decía, le apartaban sus hermanos y sus padres. Pero, por ello mismo, se atraía nuestro afecto. No acabábamos de entender del todo lo que pasaba a Rafael, cuya vista siempre nos alegraba. Cuando se recortaba su menuda figurilla sobre las rocas del barranco, nosotros salíamos, y, haciendo bocina con las manos, le llamábamos. Entonces él cantaba. Según decían las personas mayores, lo hacía muy mal, y las criadas lloraban de risa oyéndole. Pero a nosotros nos gustaba, e, incluso, a veces, nos conmovía...

Rafael quería mucho a mi padre. Únicamente con él tenía confianza, y le comunicaba secretos. A nosotros nos gustaba verle llegar, con su gesto huidizo, y decimos:

—¿Está vuestro padre? Tengo que hablarle.

Mi padre le escuchaba con paciencia. Rafael tenía una obsesión: casarse. Ninguna chica del pueblo le quería, y él se fabricó novias, a su gusto. Recuerdo que, una vez, se hizo un anillo con papel de estaño.

—¿Ve? —dijo con una sonrisa medio pícara, medio inocente.

Es muy bonito —comentó mi padre. El pedazo de papel de plata brillaba al sol, en el dedo rugoso y oscuro. Rafael bajó la voz... luego echó mano de una cartera viejísima, y enseñó las fotografías de sus novias. Eran actrices de cine, recortadas de periódicos y revistas. Todos alabamos su buen gusto, y, confieso, que nosotros, los niños, creíamos vagamente, pero con mucha satisfacción, en aquellos amores tan hermosos.

Pasaron los años y llegó la guerra. Cuando volvimos a Mansilla, todo había cambiado, menos Rafael. Las gentes eran menos ingenuas, menos corteses, menos desinteresadas. Sólo Rafael, ya sin juventud, continuaba como antes. Seguía conduciendo su rebaño, por sobre el Sestil, a través del césped de septiembre. Hablaba menos, quizá, y sus ojos tenían una tristeza que nunca le habíamos conocido.

Un día la cocinera nos dijo:

—A Rafael se le ha metido en la cabeza que todos los niños rubios del pueblo, son hijos suyos.

A menudo se le veía espiando a los niños... Había, en especial, dos niños muy rubios, a los que adoraba. Les llevaba almendras, caramelos, les fabricaba flautas de cañas

(silbatos). Un día les trajo un mirlo, en una jaula (toscamente fabricada por él), y al día siguiente nos dijeron:

—¡Pobre Rafael! El padre de Alfredín y Mateo se ha cansado ya de esa historia. Le esperó escondido. Le agarró por una oreja, y le molió a palos, con una estaca así de gorda. Luego pateó la jaula, y el mirlo salió volando que era una gloria.

—¿Y qué le ha pasado a Rafael?

—¿Qué le va a pasar? Con las narices sangrando, molido, se sentó junto a la tapia; y lloraba.

El mirlo había huido, y Rafael no encontró nunca su amor. No le volvimos a ver por las montañas. Cayó enfermo, permanecía encerrado en su casa, y sólo los días de la Cruz, cuando pasaba la procesión, se asomaba a la ventana. Su rostro, cenizoso y triste, era como el de un desconocido. (115-18)

### **La estructura de “Rafael”**

Es fácil de seguir la narración del cuento “Rafael” de Ana María Matute. Los hechos ocurren en secuencia temporal. El protagonista, Rafael, es “un muchacho rubio, de ojos azules”. Expulsado por su familia, que reside en un pueblo cercano, vive en la montaña con su rebaño, porque siendo deshabilitado mentalmente, no puede aceptar su estado. Todo lo que se presenta en el cuento sucede en tres momentos temporales, que corresponden a tres etapas de la vida del protagonista: juventud, madurez y vejez. La acción, que gira alrededor de la marginación de Rafael a causa de su estado mental, ha sido estructurada de forma que ha producido un buen cuento. Tanto la mentalidad de sus padres y de las personas de su ambiente, como la tensión y el misterio que se crean por su obsesión de casarse y de tener hijos, muestran el alto nivel de la estructura del cuento.

El espacio físico de la montaña y el ambiente social de la época (la mentalidad de las personas de su medio ambiente) crean y aumentan las dificultades que Rafael enfrenta. La primera, y la más obvia de las dificultades que enfrenta Rafael, viene de la conducta de su familia hacia él. A causa de ésta, vive solo al margen de la pequeña comunidad de la montaña, sin calor familiar, sin comunicarse prácticamente con otros seres humanos, en medio de la naturaleza. En la montaña él substituye el cariño familiar por el cariño del narrador y de su padre (que son personajes secundarios del cuento). Sin embargo, esta marginación de Rafael, que empieza por sus propios padres, se hace más grave con el transcurso de los años y su estado mental contribuye a esto. Así, cuando él es ya maduro y muestra una simpatía especial hacia unos niños rubios, el padre de ellos lo maltrata de tal manera que lo obliga a encerrarse en su casa por voluntad propia. Estas oposiciones crean el mayor conflicto en la trama

y, por supuesto, coinciden con unas escenas (el estado mental de Rafael, la falta de cariño, él y el padre del narrador, su obsesión de que todos los niños rubios del pueblo son suyos, la paliza del padre de los dos niños rubios), que subrayan las fuertes fuerzas que se oponen a Rafael.

La mayor de estas fuerzas, la revelación de la causa de la marginación de Rafael, produce un impacto en el lector, cuyo interés en la historia había sido mantenido por el misterio de la marginación. Los detalles de esta marginación se dan casi al final del cuento, cuando un padre de los niños rubios le pega a Rafael, por lo que lo obliga a encerrarse en su casa para siempre: “El padre de Alfredín y Mateo se ha cansado ya de esta historia. Le esperó escondido, le agarró por la oreja, y le molió a palos...Rafael no encontró nunca su amor. No le volvimos a ver por las montañas.”

Así los pocos detalles sobre la causa de la marginación de Rafael hacen la historia más misteriosa durante su desarrollo creando interés. El lector se da cuenta de que todos los esfuerzos de Rafael de vivir armoniosamente entre las personas de su comunidad son inútiles. Su estado mental lo obliga a imaginar obsesivamente cosas absurdas, que la gente alrededor de él no puede soportar, por eso al final del cuento Rafael se obliga a vivir totalmente aislado, marginado y triste, encerrado en su casa hasta su vejez: “No le volvimos ver por las montañas. Cayó enfermo, permanecía encerrado en su casa y sólo los días de la Cruz, cuando pasaba la procesión, se asombraba a la ventana. Su rostro, cenizoso y triste, era como el de un desconocido”.

El cuento “Rafael” es simple y está bien estructurado. Algunos detalles importantes, que forman parte del desarrollo, como el maltrato de Rafael por parte del padre de los dos niños rubios, Alfredín y Mateo, a causa del cariño exagerado de Rafael por ellos, se exponen hacia el final del desarrollo y coinciden con el clímax. Toda la conducta de Rafael, guiada por la obsesión de casarse, de tener hijos, de creer que todos los niños rubios del pueblo son suyos, va creando un suspense continuo que conduce al clímax durante la paliza. Aunque Rafael tiene todas estas obsesiones, porque no puede pensar de manera razonable, la falta de cariño por parte de su familia y de la mayoría de la gente de su ambiente (en particular después de la guerra) y la marginación en la que es obligado a vivir, la cual destaca desde el principio del cuento, forman el hilo que ata los elementos de la estructura del cuento y lo hacen interesante.

## CUENTOS PARA ESTUDIO COMPLEMENTARIO

**Ana María Matute (1926-)***El pastor niño*

El pastor niño tiene ocho años.<sup>1</sup> Cuando supe que se levantaba a las cinco de la mañana para hacer un camino de muchas leguas, por terrenos de lobos, entre brezos y robles, me pareció imposible. A eso de las doce de la mañana o algo más tarde, volvía. Durante aquel tiempo, iba a reemplazar o ayudar al padre, que, con el ganado, pasaba el día entero.

A veces le veía volver por el camino de la Umbría, despacio, la mano agarrada a la correa del zurrón. El pastor niño es pensativo, más bien callado. Va a la escuela, cuando no tiene cosas más urgentes que hacer. En el otoño, cuando las lluvias son frecuentes, el pastor niño llega mojado, los largos mechones de su pelo negro pegados a la frente. No parece tener frío, ni calor, ni sed, ni hambre. Es una criatura distinta, lejana.

Muchas veces al oscurecer, íbamos los niños y yo a contar cuentos. Mientras hizo buen tiempo, nos sentábamos bajo el cielo, cuando empezaban las primeras estrellas. Al llegar el frío, dentro de la casa, al calor del fuego. El niño pastor se acercaba suavemente, con sus pisadas sin ruido. Escuchaba los cuentos, pero no *participaba*, por así decirlo, de ellos. Casi siempre le sorprendía una sonrisa leve, medio irónica, medio incrédula.

—¿No te gustan los cuentos?

Se encogía levemente de hombros, y a veces, una risa breve, apagada como un hervor, salía de sus labios. Era lo mismo que si se le preguntaba:

—¿No tienes miedo de ir solo, tan temprano, tan oscuro, por las montañas?

Nunca supe de cierto si le gustaban los cuentos, ni si tenía miedo. Un día le pregunté a la maestra si era un niño estudioso o inteligente.

—¡Falta tanto! —dijo—. No se sabe nunca lo que piensa. Pero, desde luego, interés no siente. No es tonto, pero no siente interés por nada.

Más de una vez tuve curiosidad por conocer qué mundo habitaba dentro de aquella cabeza pequeña, morena; dentro de aquellos grandes ojos negros. El corazón de un niño es siempre misterioso: pero ninguno como el niño pastor. El niño pastor no tiene interés por los juegos, por los cuentos, por los estudios. No pregunta, como los demás niños del pueblo:

—¿Cómo es la playa? ¿Cómo es un negro? ¿Negro hasta lo blanco de los ojos, y las uñas, y los dientes?

Pero yo sé que el niño pastor podría contarme infinidad de cosas. Porque él se queda a menudo pensativo, mordiéndose el labio inferior de un modo peculiar, las manos en los bolsillos, la mirada perdida. A veces levanta la cabeza y escucha algo. Algo que es el viento, el rumor de las hojas, o un eco de voces que sólo él entiende. Un eco que va y viene, entre los troncos de las hayas, en el río del barranco, en los gritos de esos pájaros sin nombre que vuelan oscuramente sobre su cerrada cabeza de muchacho cuando el cielo empieza a dorarse. Algo como una antigua y misteriosa conversación que hubiera entablado a solas con la naturaleza, y no quisiera ver interrumpida por otras voces, otras palabras que no le interesan ni le descubren, todavía, un mundo mejor. (1963: 69-71)

## NOTAS

<sup>1</sup> El niño es uno de los temas más recurrentes en la cuentística de Ana María Matute.

## NARRATIVA

<sup>2</sup> A través de una lacónica descripción física y psicológica, Matute, en sus cuentos, presenta una figura típica del niño, que habla poco o está callado, pero piensa y tiene esperanzas por una vida mejor.

### ACTIVIDADES

1. ¿Quién es el protagonista de “El pastor niño”? ¿Por qué?
2. ¿Cómo interpreta Ud. la actitud del niño hacia los adultos?
3. Comente el último párrafo del cuento.

### Armando Romero (Colombia, 1944-)

Armando Romero, Ph.D. en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburg, es actualmente profesor de la Universidad de Cincinnati. Fue miembro fundador del movimiento nadaísta. Es escritor de novelas, cuentos, poesía y ensayo. Ha publicado, entre otros, *El poeta de vidrio* (1979), *Las combinaciones debidas* ((1989), *Hagion Oros – El monte sacro* (2002), poesía; *La casa de los verpetillos* (1982) y *La esquina del movimiento* (1993), cuentos; *Un día entre las cruces* (1993), *La piel por la piel* (1997) y *La rueda de Chicago* (2004), novelas; y *Las palabras están en situación* (1985), *El dadaísmo o la búsqueda de una vanguardia* (1986) y *Gente de pluma* (1989), ensayos.

*Versión completa y verídica de la historia de la cacería del gigante  
por Croar, Croir, Crou*

a Nilka

1

Bien, esta noche es la cacería del gigante que viene apagando los fuegos de todo el planeta y chupando con sus dientes golosos las plumas de aves y almohadas, que corta las plantas y seca los cactus.<sup>1</sup>

Croar, Croir, Crou, han tomado de un salto sus vestidos claros como la leche, y salen por los bosques en su búsqueda.

Pies ardientes chapotean en el barro de las enseñadas creando huecos que una monstruosa casualidad va taponando en forma de insectos petrificados; pies quemantes golpean las ramas abriéndoles un agujero dulce que luego se cerrará como la boca de una flor en primavera; pies estallantes forman un camino claro para las antenas de ciertos peces que por las noches salen de vagabundeo por los bosques; pies de Croar, Croir, Crou, detrás del gigante que viene apagando los fuegos de todo el planeta.<sup>2</sup>

Hojas grandes, hojas pequeñas. En todas resbala la gotera fresca. Palmas aceradas hasta la cumbre del cielo: los monos golpean el aire con manos blancas y garfios. Buganvillas o trinitarias o enredaderas por entre las ceibas describiendo el hermoso cuerpo de una naturaleza abierta. Y, allí, el palo alto abriéndose verde en paraguas que esconden rostros que semejan mujeres ocupando el espacio con ojos de tormenta grande. La pequeña laguna, escondida dentro de las tiritantes fiestas de larvas que despiden un calor oscuro y opresivo, es el escenario de la elocuente pelea entre el siluro rompeolas y el bacalao rompedores: pero esta pelea no alcanza a mover las quietas aguas de la laguna, y sólo un enorme hueco de cristal en un costado permite ver su interior: paralizado como el pájaro de otra historia. El tronco puede ser serpiente, porque se mueve de vez en cuando cansada de obstruir el paso, de crear reposo de sueños sobre la misma rama, de la tierra que la absorbe lentamente. Animales de una descripción muy extensa comen ávidamente hongos y setas

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

que crecen entre el cagajón húmedo. Luego se tiende sobre el césped a observar esa transparencia que conservan los objetos y, ellos mismos, son la radiografía moviente de todo ese cosmos entrándoles por un solo agujero sin mover la superficie que los cubre. Rocas de diferentes tamaños, tan pesadas como estrellas enanas pero que se inflan con los gases que produce el vaho de una tierra amarilla.<sup>3</sup>

Todos estos son los bosques que recorren Croar, Croir, Crouer, apretando sus pies contra el cinturón de la tierra.

Al gigante lo antecede una calma asombrosa.

Croar definió así el paso del gigante cuando vio sus pies desde la palomera que hay en el tejado:

Croar: Desde la punta de los dedos de sus pies, cuando el los pone lentamente sobre la tierra, la arena o la hierba, todo queda hacia atrás pintado con un color gris ceniza. El gigante es la muerte de todo lo que arde y de todo lo que fuega.

Croir definió así al gigante cuando vio su boca desde el monte que aparece y desaparece frente a la casa:

Croir: Cuando el abre su boca, que es el arrullo metálico de una fiesta de colmillos, toda las aves que pasan por los cielos pierden de inmediato sus plumas, y ya no es posible tener almohadas porque éstas también vuelan como fantasmas delirantes: tanto plumas de aves como almohadas van directamente a su garganta y ese estallido blanco es su delicia. El gigante es la muerte de todo lo que vuela y de todo lo que suena.

Crouer definió así al gigante cuando vio sus manos desde la pradera que surge y se sumerge por detrás de la casa:

Crouer: Sus manos son negros caminos por donde se mueven en diferentes direcciones lucecitas, relámpagos; están coronadas por inmensos anillos repletos de ventanas y avisos; de sus uñas sale un liquido espeso que corroe todo lo que toca; cuando abre sus manos corta las plantas, cuando las cierra seca los cactus. El gigante es la muerte de todo lo que florece y de todo lo que fructifica.

Pero ni Croar, ni Croir, ni Crouer, habían visto todavía sus ojos.

### 2

Ahora los tenemos en el centro de los bosques imitando ligeros sonidos de insectos y pájaros para entenderse mientras saltan desde las ramas hasta los troncos y desde el suelo hasta las hojas. No saben hacia dónde seguir y tiran hacia arriba una Suerte grande como una moneda antigua de piratas, pero una araña que teje y araña sin cesar la retiene en lo alto con sus patas y la envuelve dentro de una tela espejeante. Los mira detenidamente mientras realiza su tarea.

La acción de la araña les permite sacar tres conclusiones: la araña es una ladrona; la Suerte le pertenecía; es allí donde deben esperar. Aunque no están convencidos de que esto sea cierto.

Decididos a ello se extienden sobre el suelo, y como ésta es una noche fulgurante, repiten la canción de los caballitos del diablo.

Lo hacen con tal perfección que los caballitos vienen hasta el centro de los bosques para oírse. Se detienen frente a ellos en un éxtasis de zumbidos.

Terminada la canción hay un aplauso traducible en destellos multicolores de colas encendidas.

Los caballitos del diablo preguntan curiosos que hacen allí a esas horas de la noche, y ellos les responden que han decidido cazar al gigante que apaga los fuegos. Ante esto

## NARRATIVA

los caballitos del diablo se miran asombrados y les preguntan:

–Pero... ¿han visto sus ojos?

–¿Los nuestros? –responden preguntando ellos.

–No. Los de él: ¡los del gigante!

–No, no los hemos visto; no pensamos ni siquiera que tuviera ojos.

–Oh, oh, oh! Perdonen, perdonen, pero no los podemos ayudar.

Y los caballitos del diablo se fueron silenciosos por donde habían venido.

Croar, Croir, Crou, se miraron sorprendidos y decidieron bajar una uva de los racimos negros que todavía tenían sobre sus cabezas para poder meditar.

En esto la araña, que aún guarda entre sus hilos la Suerte, se dirige a ellos con voz pastosa para decirles:

–Los comprendo, los comprendo bien. Trataré de ayudarles en lo que pueda salvo que no voy a decirles nada con respecto a los ojos del gigante.

Le dieron las gracias de antemano y le pidieron que dejara caer la Suerte para poder estar seguros de si este era el sitio donde deberían esperar.

La araña se resistió un poco al principio pero terminó por aceptar. Cortó de un solo tajo con sus poderosas tenazas la tela espejeante que cubría la Suerte y la dejó caer sobre la tierra.

Tendrían que caminar a su encuentro, dijo la Suerte.

Partieron de inmediato. Oh, salto de liana a soga enmohecida, camino de tres que se enrolla en una sola trenza, algarabía de escudo sonoro en trote medieval de caballo, crespones luminosos por entre los arbustos. Oh, la pelea sería dura, Croar, Croir, Crou; oh, el gigante tenía ojos, Croar, Croir, Crou.<sup>4</sup>

### 3

El primero en sentir la presencia del gigante fue Croar quien como es de suponerse marchaba a la cabeza de los tres por un estrecho sendero que formaban árboles y flores. Se detuvo. Pronto un ruido chirriante comenzó a hacerse más fuerte, un olor a cenizas de objetos y seres los invadió todo. Se repartieron estratégicamente para comprobar si estaban demasiado cerca, procurando no quedar al alcance de sus pies, de su boca ni de sus manos. Cuando estuvieron trepados en las copas de los árboles distinguieron un amplio valle hacia donde el ruido y hedor del gigante se dirigían. Esperaron allí pacientemente hasta que lo vieron aparecer con sus pies tronadores de escoria, su boca devoradora de plumas, sus manos contra las plantas. El resplandor de las manos con sus luces y ventanas impedía precisar el rostro. Se movían como aspas de un molino enloquecido por vientos contrarios. Pero en el centro del valle se detuvo y se dispuso a descansar sentándose sobre el suelo como un enorme, enorme monte inmenso. Decidieron, pues, salir a su encuentro lo más pronto posible. Era necesario capturarlo fuera como fuera. Croar salió por el centro, mientras Croir ocupaba el lado izquierdo y Crou el derecho. El valle daba una sensación mortal de vacío y soledad que contrastaba con el hervidero de sonidos y objetos que rodeaban al gigante.

Apenas aparecieron, él los vio, o ellos lo sospecharon así, porque comenzó a moverse en su puesto agitadamente. Sus manos recobraban el brío de remolinos anteriores y sus pies pateaban la tierra con ferocidad. Croar, Croir, Crou, temiendo un choque muy violento no se atrevían a mirar hacia el cielo donde sus ojos aparecían entre el rebullicio de las manos. Pero tenían que hacerlo... tarde o temprano.

De pronto, sin precisar una orden, los tres miraron al mismo tiempo en busca de los

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

ojos del Gigante. De sus bocas se escapó un aullido porque al ver los ojos del gigante vieron los ojos más hermosos que nunca habían visto, los más tristes.

Eran unos grandes ojos verdes como esmeraldas que fueran la petrificación de mares frescos, bahías, ensenadas. Enormes pestañas los cubrían arrullando viejas palmeras de trópico de cristal. Cejas como el comienzo de una nube preciosamente enfurecida. Y estos grandes ojos verdes lloraban continuamente, con lágrimas de miles de colores que eran grandes goteras que descendían con la suavidad de pompas de jabón hirviendo en luces que se expanden como el fuego de una conciencia abierta.<sup>5</sup>

—¿Qué hacer? —se preguntaron Croar, Croir, Crouer, mientras no salían de su estupor. Tomaron cada uno su respectiva uva negra del racimo que descansaba sobre sus cabezas y comenzaron a meditar.

El gigante los miraba ahora con suma atención y ellos habían bajado la vista para no tener que recurrir de la misma manera que él a las lágrimas. ¿Qué hacer?

4

Crouer salió de la meditación colocando un huevo, de apariencia de mármol y compacto sobre la hierba. El huevo dio tres brinco como un frijol vivo y se quedó quieto; luego se partió en ramificaciones progresivas, lentas. Crouer extrajo con sus manos algo del interior y tirándolo al aire dijo:

—Siendo cazadores debemos construir una jaula. Por lo tanto la construiremos.

Y tomando un designio, una reflexión, una sentencia, un juicio y una razón, los colocó en forma de barrotes. Luego puso un pensamiento como techo y una idea como base. Hecho esto descansó.

Croir miró directamente al cielo, buscó la posición de las estrellas y dijo:

—Siendo cazadores debemos tratar de capturar al gigante. Intentémoslo por primera vez. Siguiendo a Croir comenzaron a acosar al gigante en una batalla sorda de miradas indirectas. Como espejos que reflejan tres imágenes agrupando diferentes ángulos, Croar, Croir, Crouer, corrieron por el valle consintiendo que el gigante los siguiera con alelada atención. Pronto consiguieron que todo girara tan velozmente que las estrellas y luceros enloquecidos no sabían en qué lugar estaban. Cuando lo consideraron justo detuvieron la vorágine de los espejos y las miradas y un estruendo en seco se escuchó por todos lados. Pero el gigante seguía en su puesto con sus molinos de luces y sus estallidos de plumas y almohadas. La ceniza avanzaba hacia Croar, Croir, Crouer, que se miraron extrañados.

Croar lanzó, sin meditar, sin hablar, la fuerza de los espíritus volátiles que había ido acumulando por días en su interior. Estos eran una multitud de pájaros que prescindían de las plumas y cargaban un espeso pelaje de color violeta nocturno. Ojos no tenían, pero ciegos lanzaban agudos chillidos como murciélagos a fin de orientarse. Miles de formas podían utilizar para combatir a quien se les indicara. Desde chorros radiactivos de corrosión instantánea para metales imposibles, hasta melodías identificables por almas ultrasensibles que sucumbirían ante tanto placer, tanta delicia.

Ya cercanos al gigante, bajo la mirada atenta de Croar, Croir, Crouer, a punto de una lucha bestial en el cielo de la noche del valle entre los bosques, los espíritus volátiles dieron marcha atrás y regresaron desobedeciendo todas las ordenes de pelea que Croar les enviaba.

La ceniza continuaba avanzando.

Súbitamente una Necesidad cada vez más creciente los invadió y los tres salieron corriendo por el centro del valle -desafiando los ojos del gigante que llenaban de lágrimas

## NARRATIVA

los suyos: riachuelos nacientes iban formando en su carrera- hasta llegar a los pies del gigante. El penetrante olor de todos los olores sacudía sus pulmones.

Pero Croar besó los pies del gigante ante la mirada asustada de este.

Croir, como un gato de cola esponjada, trepó hasta su boca y allí le dejó su beso ante la mirada pánica del gigante.

Crou, como una mosca zumbante, llegó hasta sus manos y allí abandonó un beso largo y tierno. De adentro del gigante se escapó un grito espeluznante de horror. Croar, Croir, Crou, regresaron de inmediato a su lugar al borde del valle y desde allí contemplaron la disolución paulatina del gigante en sus propias cenizas y escorias. Una gran montaña se deshacía entre humos y estallidos.

Todo fue silencio al concluir la destrucción del gigante. Croar, Croir, Crou, se acercaron a presenciar el montón, de los restos; y así que estaban bien cerca vieron emerger del interior del último rescoldo, una lengua de fuego que comenzó a revolotear y a iluminar el valle por completo.

Entonces Crou, que había traído la jaula en sus manos, la alzó permitiendo que la lengua de fuego pasara por un barrote y saliera por los otros, habitando por escasos segundos el interior de la jaula.

### 5

Con la jaula regresaron Croar, Croir, Crou, cantando la canción de los caballitos del diablo, y la colocaron en la puerta de la casa que está al lado.

Esta madrugada, si ustedes pasan por allí, podrán contemplar la jaula que contiene al gigante que viene apagando los fuegos de todo el planeta y chupando con sus dientes golosos las plumas de aves y almohadas, que corta las plantas y seca los cactus. (81-8)

## NOTAS

<sup>1</sup> El cuento empieza con el resumen de la obra como el cuento popular.

<sup>2</sup> Desde el comienzo del cuento se nota el elemento sobrenatural.

<sup>3</sup> A través de un estilo poético el autor presenta un ambiente sobrenatural.

<sup>4</sup> Los personajes del cuento pertenecen en el reino animal o en el mundo de la fantasía (el Gigante, los caballitos del diablo etc.).

## ACTIVIDADES

1. Comente el comienzo de “Versión completa y verídica de la historia de la caería del gigante por Croar, Croir, Crou”.
2. Comente la estructura del cuento.
3. ¿Cómo interpreta Ud. la función de las imágenes en el cuento?
4. ¿Cuál es el tema del cuento?
5. Comente el elemento sobrenatural del cuento.

4.

**PERSONAJE**

El personaje es “el elemento estructural que organiza el relato, mueve la acción y parece ser humano, aunque no lo es” (Ayuso de Vicente y otros 291). Puede tener todas las características físicas y psicológicas de la persona real, a pesar de que es una representación verbal y ficticia de ésta. El personaje se mueve y actúa en un ambiente específico rodeado por otros personajes.

**Tipos de personajes**

Según Foster, los personajes en el cuento son:

- a) *redondos o esféricos* y
- b) *planos* (74-75).

El *personaje redondo o esférico* es complejo e imprevisible. Es dinámico, se desarrolla, cambia o se ajusta de acuerdo con las circunstancias. El personaje redondo, por lo general, es la figura más importante del cuento.

El *personaje plano* no se desarrolla y no cambia. Termina de la misma manera que empieza; es estático (no dinámico). Puede ser principal o secundario. El personaje plano se encuentra frecuentemente en los cuentos policíacos o en los cuentos en los cuales la acción tiene más importancia que el personaje.

**Gabriel García Márquez (Colombia, 1928-)**

Gabriel García Márquez es un escritor colombiano de reconocimiento internacional en particular por su novela *Cien años de soledad* (1967). Es gran representante del realismo mágico. *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *El otoño de Patriarca* (1975), *El amor en los tiempos de cólera* (1985) son las novelas más importantes de García Márquez. Relevantes también son sus libros de cuentos como *Los funerales de la Mamá Grande* (1961), *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y su abuela desalmada* (1972) y *El verano feliz de la señora Forbes* (1986). En 1983 recibió el Premio Nobel.

## NARRATIVA

### *La prodigiosa tarde de Baltazar*

La jaula estaba terminada. Baltazar la colgó en el alero, por la fuerza de la costumbre, y cuando acabó de almorzar ya se decía por todos lados que era la jaula más bella del mundo. Tanta gente vino a verla, que se formó un tumulto frente a la casa, y Baltazar tuvo que descolgarla y cerrar la carpintería.

–Tienes que afeitarte –le dijo Úrsula, su mujer–. Pareces un capuchino.

–Es malo afeitarse después del almuerzo –dijo Baltazar.

Tenía una barba de dos semanas, un cabello corto, duro y parado como las crines de un mulo, y una expresión general de muchacho asustado. Pero era una expresión falsa. En febrero había cumplido 30 años, vivía con Úrsula desde hacía cuatro, sin casarse y sin tener hijos, y la vida le había dado muchos motivos para estar alerta, pero ninguno para estar asustado. Ni siquiera sabía que para algunas personas, la jaula que acababa de hacer era la más bella del mundo. Para él, acostumbrado a hacer jaulas desde niño, aquél había sido apenas un trabajo más arduo que los otros.

–Entonces repósate un rato –dijo la mujer–. Con esa barba no puedes presentarte en ninguna parte.

Mientras reposaba tuvo que abandonar la hamaca varias veces para mostrar la jaula a los vecinos. Úrsula no le había prestado atención hasta entonces. Estaba disgustada porque su marido había descuidado el trabajo de la carpintería para dedicarse por entero a la jaula, y durante dos semanas había dormido mal, dando tumbos y hablando disparates, y no había vuelto a pensar en afeitarse. Pero el disgusto se disipó ante la jaula terminada. Cuando Baltazar despertó de la siesta, ella le había planchado los pantalones y una camisa, los había puesto en un asiento junto a la hamaca, y había llevado la jaula a la mesa del comedor. La contemplaba en silencio.

–¿Cuánto vas a cobrar? –preguntó.

–No sé –contestó Baltazar–. Voy a pedir treinta pesos para ver si me dan veinte.

–Pide cincuenta –dijo Úrsula–. Te has trasnochado mucho en estos quince días. Además, es bien grande. Creo que es la jaula más grande que he visto en mi vida.

Baltazar empezó a afeitarse.

–¿Crees que me darán los cincuenta pesos?

–Eso no es nada para don Chepe Montiel, y la jaula los vale –dijo Úrsula–. Debías pedir sesenta.

La casa yacía en una penumbra sofocante. Era la primera semana de abril y el calor parecía menos soportable por el pito de las chicharras. Cuando acabó de vestirse, Baltazar abrió la puerta del patio para refrescar la casa, y un grupo de niños entró en el comedor.

La noticia se había extendido. El doctor Octavio Giraldo, un médico viejo, contento de la vida pero cansado de la profesión, pensaba en la jaula de Baltazar mientras almorzaba con su esposa inválida. En la terraza interior donde ponían la mesa en los días de calor, había muchas macetas con flores y dos jaulas con canarios.

A su esposa le gustaban los pájaros, y le gustaban tanto que odiaba a los gatos porque eran capaces de comérselos. Pensando en ella, el doctor Giraldo fue esa tarde a visitar a un enfermo, y al regreso pasó por la casa de Baltazar a conocer la jaula.

Había mucha gente en el comedor. Puesta en exhibición sobre la mesa, la enorme cúpula de alambre con tres pisos interiores, con pasadizos y compartimientos especiales para comer y dormir, y trapecios en el espacio reservado al recreo de los pájaros, parecía el modelo reducido de una gigantesca fábrica de hielo. El médico la examinó cuidadosamente, sin tocarla, pensando que en efecto aquella jaula era superior a su propio

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

prestigio, y mucho más bella de lo que había soñado jamás para su mujer.

—Esto es una aventura de la imaginación —dijo. Buscó a Baltazar en el grupo, y agregó, fijos en él sus ojos maternos—: Hubieras sido un extraordinario arquitecto.

Baltazar se ruborizó.

—Gracias —dijo.

—Es verdad —dijo el médico. Tenía una gordura lisa y tierna como la de una mujer que fue hermosa en su juventud, y unas manos delicadas. Su voz parecía la de un cura hablando en latín—. Ni siquiera será necesario ponerle pájaros —dijo, haciendo girar la jaula frente a los ojos del público, como si la estuviera vendiendo—. Bastará con colgarla entre los árboles para que cante sola. —Volvió a ponerla en la mesa, pensó un momento, mirando la jaula, y dijo:

—Bueno, pues me la llevo.

—Está vendida —dijo Úrsula.

—Es del hijo de don Chepe Montiel —dijo Baltazar—. La mandó a hacer expresamente. El médico asumió una actitud respetable.

—¿Te dio el modelo?

—No —dijo Baltazar—. Dijo que quería una jaula grande, como ésa para una pareja de turpiales.

El médico miró la jaula.

—Pero ésta no es para turpiales.

—Claro que sí, doctor —dijo Baltazar, acercándose a la mesa. Los niños lo rodearon—. Las medidas están bien calculadas —dijo, señalando con el índice los diferentes compartimientos. Luego golpeó la cúpula con los nudillos, y la jaula se llenó de acordes profundos.

—Es el alambre más resistente que se puede encontrar, y cada juntura está soldada por dentro y por fuera.—dijo.

—Sirve hasta para un loro —intervino uno de los niños.

—Así es —dijo Baltazar.

El médico movió la cabeza.

—Bueno, pero no te dio el modelo —dijo—. No te hizo ningún encargo preciso, aparte de que fuera una jaula grande para turpiales. ¿No es así?

—Así es —dijo Baltazar.

—Entonces no hay problema —dijo el médico—. Una cosa es una jaula grande para turpiales y otra cosa es esta jaula. No hay pruebas de que sea ésta la que te mandaron hacer. —

—Es esta misma —dijo Baltazar, ofuscado—. Por eso la hice.

El médico hizo un gesto de impaciencia.

—Podrías hacer otra —dijo Úrsula, mirando a su marido. Y después, hacia el médico—: Usted no tiene apuro.

—Se la prometí a mi mujer para esta tarde —dijo el médico.

—Lo siento mucho, doctor —dijo Baltazar—, pero no se puede vender una cosa que ya está vendida

El médico se encogió de hombros. Secándose el sudor del cuello con un pañuelo, contempló la jaula en silencio, sin mover la mirada de un mismo punto indefinido, como se mira un barco que se va.

—¿Cuánto te dieron por ella?

Baltazar buscó a Úrsula sin responder.

## NARRATIVA

–Sesenta pesos –dijo ella.

El médico siguió mirando la jaula.

–Es muy bonita –suspiró. Sumamente bonita.

Luego, moviéndose hacia la puerta, empezó a abanicarse con energía, sonriente, y el recuerdo de aquel episodio desapareció para siempre de su memoria.

–Montiel es muy rico –dijo.

En verdad, José Montiel no era tan rico como parecía, pero había sido capaz de todo por llegar a serlo. A pocas cuadras de allí, en una casa atiborrada de arneses donde nunca se había sentido un olor que no se pudiera vender, permanecía indiferente a la novedad de la jaula. Su esposa, torturada por la obsesión de la muerte, cerró puertas y ventanas después del almuerzo y yació dos horas con los ojos abiertos en la penumbra del cuarto, mientras José Montiel hacía la siesta. Así la sorprendió un alboroto de muchas voces. Entonces abrió la puerta de la sala y vio un tumulto frente a la casa, y a Baltazar con la jaula en medio del tumulto, vestido de blanco y acabado de afeitarse, con esa expresión de decoroso candor con que los pobres llegan a la casa de los ricos.

–Qué cosa tan maravillosa –exclamó la esposa de José Montiel, con una expresión radiante, conduciendo a Baltazar hacia el interior–. No había visto nada igual en mi vida –dijo, y agregó, indignada con la multitud que se agolpaba en la puerta–: Pero llévesela para adentro que nos van a convertir la sala en una gallera.

Baltazar no era un extraño en la casa de José Montiel. En distintas ocasiones, por su eficacia y buen cumplimiento, había sido llamado para hacer trabajos de carpintería menor. Pero nunca se sintió bien entre los ricos. Solía pensar en ellos, en sus mujeres feas y conflictivas, en sus tremendas operaciones quirúrgicas, y experimentaba siempre un sentimiento de piedad. Cuando entraba en sus casas no podía moverse sin arrastrar los pies.

–¿Está Pepe? –preguntó.

Había puesto la jaula en la mesa del comedor.

–Está en la escuela –dijo la mujer de José Montiel–. Pero ya no debe demorar. –Y agregó–: Montiel se está bañando.

En realidad José Montiel no había tenido tiempo de bañarse. Se estaba dando una urgente fricción de alcohol alcanforado para salir a ver lo que pasaba. Era un hombre tan prevenido, que dormía sin ventilador eléctrico para vigilar durante el sueño los ruidos de la casa.

–Ven a ver qué cosa tan maravillosa –gritó su mujer.

José Montiel –corpulento y peludo, la toalla colgada en la nuca– se asomó por la ventana del dormitorio.

–¿Qué es eso?

–La jaula de Pepe –dijo Baltazar.

La mujer lo miró perpleja.

–¿De quién?

–De Pepe –confirmó Baltazar. Y después dirigiéndose a José Montiel–: Pepe me la mandó a hacer.

Nada ocurrió en aquel instante, pero Baltazar se sintió como si le hubieran abierto la puerta del baño. José Montiel salió en calzoncillos del dormitorio.

–Pepe –gritó.

–No ha llegado –murmuró su esposa, inmóvil.

Pepe apareció en el vano de la puerta. Tenía unos doce años y las mismas pestañas rizadas y el quieto patetismo de su madre.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

–Ven acá –le dijo José Montiel–. ¿Tú mandaste a hacer esto?

El niño bajó la cabeza. Agarrándolo por el cabello, José Montiel lo obligó a mirarlo a los ojos.

–Contesta.

El niño se mordió los labios sin responder.

–Montiel –susurró la esposa.

José Montiel soltó al niño y se volvió hacia Baltazar con una expresión exaltada.

–Lo siento mucho, Baltazar –dijo–. Pero has debido consultarlo conmigo antes de proceder. Solo a ti se te ocurre contratar con un menor. –A medida que hablaba, su rostro fue recobrando la serenidad. Levantó la jaula sin mirarla y se la dio a Baltazar–. Llévatela en seguida y trata de vendérsela a quien puedas –dijo–. Sobre todo, te ruego que no me discutas. –Le dio una palmadita en la espalda, y explicó–: El médico me ha prohibido coger rabia.

El niño había permanecido inmóvil, sin parpadear, hasta que Baltazar lo miró perplejo con la jaula en la mano. Entonces emitió un sonido gutural, como el ronquido de un perro, y se lanzó al suelo dando gritos.

José Montiel lo miraba impacible, mientras la madre trataba de apaciguarlo.

–No lo levantes –dijo–. Déjalo que se rompa la cabeza contra el suelo y después le echas sal y limón para que rabie con gusto.

El niño chillaba sin lágrimas, mientras su madre lo sostenía por las muñecas.

–Déjalo –insistió José Montiel.

Baltazar observó al niño como hubiera observado la agonía de un animal contagioso. Eran casi las cuatro.

A esa hora, en su casa, Úrsula cantaba una canción muy antigua, mientras cortaba rebanadas de cebolla.

–Pepe –dijo Baltazar.

Se acercó al niño, sonriendo, y le tendió la jaula. El niño se incorporó de un salto, abrazó la jaula, que era casi tan grande como él, y se quedó mirando a Baltazar a través del tejido metálico, sin saber qué decir. No había derramado una lágrima.

–Baltazar –dijo Montiel, suavemente–. Ya te dije que te la lleves.

–Devuélvela –ordenó la mujer al niño.

–Quédate con ella –dijo Baltazar. Y luego, a José Montiel–: Al fin y al cabo, para eso la hice.

José Montiel lo persiguió hasta la sala.

–No seas tonto, Baltazar –decía, cerrándole el paso–. Llévate tu trasto para la casa y no hagas más tonterías. No pienso pagarte ni un centavo.

–No importa –dijo Baltazar–. La hice expresamente para regalársela a Pepe. No pensaba cobrar nada.

Cuando Baltazar se abrió paso a través de los curiosos que bloqueaban la puerta, José Montiel daba gritos en el centro de la sala. Estaba muy pálido y sus ojos empezaban a enrojecer.

–Estúpido –gritaba–. Llévate tu cacharro. Lo último que faltaba es que un cualquiera venga a dar órdenes en mi casa. ¡Carajo!

En el salón de billar recibieron a Baltazar con una ovación. Hasta ese momento, pensaba que había hecho una jaula mejor que las otras, que había tenido que regalársela al hijo de José Montiel para que no siguiera llorando, y que ninguna de esas cosas tenía nada de particular.

## NARRATIVA

Pero luego se dio cuenta de que todo eso tenía una cierta importancia para muchas personas, y se sintió un poco excitado.

–De manera que te dieron cincuenta pesos por la jaula.

–Sesenta –dijo Baltazar.

–Hay que hacer una raya en el cielo –dijo alguien–. Eres el único que ha logrado sacarle ese montón de plata a don Chepe Montiel. Esto hay que celebrarlo.

Le ofrecieron una cerveza, y Baltazar correspondió con una tanda para todos. Como era la primera vez que bebía, al anochecer estaba completamente borracho, y hablaba de un fabuloso proyecto de mil jaulas de a sesenta pesos, y después de un millón de jaulas hasta completar sesenta millones de pesos.

–Hay que hacer muchas cosas para vendérselas a los ricos antes que se mueran –decía, ciego de la borrachera–. Todos están enfermos y se van a morir. Cómo estarán de jodidos que ya ni siquiera pueden coger rabia.

Durante dos horas el tocadiscos automático estuvo por su cuenta tocando sin parar. Todos brindaron por la salud de Baltazar, por su suerte y su fortuna, y por la muerte de los ricos, pero a la hora de la comida lo dejaron solo en el salón.

Úrsula lo había esperado hasta las ocho, con un plato de carne fría cubierto de rebanadas de cebolla. Alguien le dijo que su marido estaba en el salón de billar, loco de felicidad, brindando cerveza a todo el mundo, pero no lo creyó porque Baltazar no se había emborrachado jamás. Cuando se acostó, casi a la medianoche, Baltazar estaba en un salón iluminado, donde había mesitas de cuatro puestos con sillas alrededor, y una pista de baile al aire libre, por donde se paseaban los alcaravanes. Tenía la cara embadurnada de colorete, y como no podía dar un paso más, pensaba que quería acostarse con dos mujeres en la misma cama. Había gastado tanto, que tuvo que dejar el reloj como garantía, con el compromiso de pagar al día siguiente. Un momento después, despatarrado por la calle, se dio cuenta de que le estaban quitando los zapatos, pero no quiso abandonar el sueño más feliz de su vida. Las mujeres que pasaron para la misa de cinco no se atrevieron a mirarlo, creyendo que estaba muerto. (65-76)

### **El personaje de Baltazar en “La prodigiosa tarde de Baltazar”**

Baltazar es el personaje principal en el cuento de Gabriel García Márquez “La prodigiosa tarde de Baltazar”. El lector conoce las informaciones acerca de la personalidad y el comportamiento de él más a través de las acciones, los pensamientos y los comentarios de los otros personajes que participan en el cuento que a través de sus actos y diálogos con los otros personajes. Úrsula, la mujer de Baltazar, es su fiel compañera, que lo cuida, lo aconseja en cuanto al precio de la jaula y lo ayuda en sus relaciones con la gente del pueblo. Ella lo critica porque se dedica tanto a su trabajo que ni se afeita: “Tienes que afeitarse [...] Pareces un capuchino [...] Con esta barba no puedes presentarte en ninguna parte.” El doctor Octavio Giraldo, fascinado por la arquitectura de la jaula que hizo Baltazar para el niño, Pepe Montiel, exalta su belleza y trata de convencerlo de que se la vende porque se la había prometido a su esposa: “Ni siquiera

será necesario ponerle pájaros [...] Bastará con colgarla entre los árboles para que cante sola.” La mamá de Pepe Montiel queda maravillada por la belleza de la jaula de Baltazar. Chepe Montiel, el padre del niño, se niega a pagar la jaula que Baltazar hizo para su hijo, y lo regaña porque hizo caso a un menor de edad. El niño, Pepe, quiere mucho esta jaula y se pone histérico cuando su padre se niega a comprársela. Todas estas informaciones dan una imagen cabal de la personalidad de Baltazar. Él en el desarrollo de la historia cambia y de un hombre sensato y tranquilo se convierte en una figura que no hace caso a nadie y se divierte sin dar cuenta a nadie. El cambio de su personalidad se nota en el cambio de su presencia en la casa de Chepe Montiel y su huida al salón de billar y la bebida.

Baltazar va a la casa de Montiel, vestido de blanco y bien arreglado, con la jaula que le pidió el niño Pepe. Esto muestra a una persona buena y humilde que respeta a su prójimo independientemente de su edad. La mamá de Pepe, cuando ve a Baltazar cargando la jaula, queda sorprendida por su belleza. Al contrario, el padre del niño, que pronto se incorpora, se pone furioso con su hijo y con Baltazar por supuesto, que hizo caso a un menor de edad, y se niega a pagarle. Entonces Baltazar conmovido por el niño, que la quería desesperadamente, se la regala incondicionalmente, sin hacer caso al padre, que no quería aceptarla. El hombre tranquilo y respetuoso que entró a la casa de los Montiel, cambia después del comportamiento del padre incomprensivo y autoritario, y sale violentamente despreciando el mundo de los ricos que carece de sentimientos humanos hacia sus propios hijos y hacia el prójimo en general. Este acto subraya la sensibilidad y la generosidad del carpintero, que a pesar de ser pobre, regala el producto de su trabajo a una persona que se encuentra en una situación económica muchísimo mejor, simplemente porque respeta el deseo del niño.

Después de lo sucedido en la casa de Montiel, Baltazar va directamente a un salón de billar. Esto muestra su necesidad de alejarse de las personas que integran la llamada “buena sociedad”, con los que se asociaba hasta entonces por razones de trabajo, y hablar con gente desconocida de las capas sociales bajas y hasta con marginados socialmente, como las prostitutas. Baltazar llevaba una vida tranquila; trabajaba incansablemente hasta olvidarse de afeitarse, no salía de su casa, respetaba a sus semejantes y ellos lo respetaban también. Sentía disconformidad con los ricos pero se llevaba bien con ellos. Después de lo sucedido en la casa de Chepe Montiel y su recepción en el salón de billar, Baltazar empezó a despreciar más a los acomodados y apreciar la importancia de su trabajo.

## NARRATIVA

Al hallarse entre personas desconocidas y sintiéndose mal por la conducta de Montiel, Baltazar acepta la cerveza que le ofrecen. Desacostumbrado al alcohol pronto se emborracha y, por primera vez en su vida, deja la realidad cotidiana y entra al mundo del sueño. Baltazar estaba acostumbrado a vivir en una rutina diaria de trabajo continuo. Honesto y desinteresado por el dinero construyó una maravillosa jaula para una pareja de turpiales, que le pidió un niño. La manera con la que Montiel trató tanto a su hijo como a él hirió su sensibilidad. Por primera vez en su vida entró en un salón de billar y tomó cerveza hasta emborracharse. Bajo la influencia del alcohol, Baltazar, por primera vez en sus treinta años, se deja llevar por la fantasía y el sueño, y se siente verdaderamente feliz: “Un momento después, despatarrado por la calle, se dio cuenta que le estaban quitando los zapatos, pero no quiso abandonar el sueño más feliz de su vida.”

Baltazar es un personaje redondo porque cambia durante el desarrollo de la historia del cuento. Al principio se presenta como un hombre tranquilo, honesto, desinteresado, fiel compañero, que trabaja duro para ganarse la vida. A continuación, después de la insultante conducta de Montiel, además de sensible y comprensivo, se muestra generoso y regala al niño la jaula que él hizo con mucho esfuerzo y que su padre se niega a comprar. Así, hace lo que cree correcto, rechaza a los ricos y se deja libre de ser llevado por el alcohol al mundo de los sueños para disfrutar lo hasta entonces prohibido, aunque sea en su imaginación (“acostarse con dos mujeres en la misma cama”).

## CUENTOS PARA ESTUDIO COMPLEMENTARIO

### **Inés Arredondo (México 1928-1989)**

#### *La extranjera*

Todos la llamaban Minou y nadie se ocupó de averiguar su verdadero nombre, seguramente Ilse o Ingeborg. El padre era un hombre alto y muy callado que le acariciaba torpemente los cabellos al pasar y nunca le habló de sí mismo.<sup>1</sup>

Habían llegado una tarde en medio de un revuelo de un revuelo de baúles, cajas, paquetes y gritos, un remolino en medio del cual Minou y su padre parecían ausentes, hasta un poco borrosos. Era madame Henriette la que braceaba alegremente para sobrenadar en la confusión. Se instalaron en una casa de dos pisos cercana a la toma de agua, recientemente encalada y con todas las puerta-persianas pintadas al aceite de color verde hoja.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

El padre era un ingeniero que venía a dirigir la nueva instalación para la refinería de azúcar, pero después se quedó como jefe de máquinas. Para entonces su esposa francesa ocupaba ya un lugar destacado en la pequeña sociedad del ingenio y estaba encantada con su prestigio de dama elegante. Desde el principio coqueteó con una supuesta dificultad para aprender el idioma y todos se acostumbraron a su particular manera de hablar, menos debido a su encanto, como ella creía, que al poco interés que ponían en sus charlas, aunque aparentaran lo contrario. En cambio Minou consiguió expresarse correctamente en español muy pronto, pero eso no interesó a nadie.

Era una niña callada, solitaria, que montaba a caballo y recibía lecciones de su padre y de la institutriz de los Rincón. No fue a fiestas o paseos ni aun después de cumplir los quince años.<sup>2</sup> “¡Ah, Minou, es *difícil, difícil*”, decía la francesa deplorando que la muchacha no fuera hija suya, porque en ese caso con toda certeza hubiera sido simpática, inteligente y colaboraría con su madre para hacer más estimulante la vida de los amigos.

Cuando el ingeniero murió al estallar una caldera, la tragedia conmocionó a miles de personas que jamás lo habían visto, pero era natural que pocas semanas después todos hubieran olvidado al alemán callado que no hacía falta a nadie. Vino otro ingeniero con su familia y eso distrajo la atención del pueblo. Como por otra parte Minou y su madrastra siguieron viviendo como siempre, ahora de la pensión vitalicia que la gerencia acordó, puede decirse que no hubo cambio alguno.

Compadecemos de su orfandad y viéndola tan callada, entre todos hicieron un pequeño *complot* para conseguir que la chica tuviera más trato con gente joven, pero se logró muy poco, casi nada, apenas una fugaz amistad con Pablo Ibáñez que era tan tímido como ella, pero con el cual tampoco se logró entender.

La madrastra la encontraba distraída, en cierto sentido inabordable y eso la irritaba en extremo. Siempre que quería encauzarla y haciendo un esfuerzo le hablaba con comedimiento sobre un tema importante, el matrimonio, por ejemplo, Minou la escuchaba sin decir una palabra, y cuando había terminado se quedaba abstraída mirando el patio con unos ojos que de tan serenos parecían vacíos. También cuando la reprendía vigorosamente, o le imponía un castigo necesario, y aun en los días en que había llorado por su padre, hacía siempre lo mismo: salía al patio, levantaba la cara al cielo con los ojos cerrados, y en el breve tiempo en que el sol sorbía sus lágrimas, Minou se transformaba y parecía consolada. Sin duda sus sentimientos no eran muy profundos.

Minou no sufría de soledad, estudiaba, bordaba y hacía algunos quehaceres livianos en la casa. Como todas las muchachas de su edad tenía para consigo misma complacencias que nadie sabía, placeres íntimos de un carácter peculiar. Por ejemplo, paseaba largas horas con la cabeza descubierta y luego se metía en su alcoba, cerraba los postigos, tapaba los resquicios y se quedaba quieta en la sombra, sonriendo. Después entreabría un poco las persianas y dejaba entrar unos rayos de sol, los acariciaba y decía en voz alta: “También como un perro fiel.”

Pidió viajar por el país y madame Henriette dijo que sí, sí seguramente se parecía a su padre en ese gusto por los viajes, y escribió a familias de su relación en tres o cuatro ciudades importantes para que alojaran en sus casas a Minou durante un tiempo prudente. Le dio dinero y le estuvo diciendo a lo largo de varios días que era una chica muy atractiva. Pero para gran desilusión suya la chica no conquistó ningún partido durante su viaje y además se instaló tercamente durante casi dos meses en un pueblecito de la sierra de Puebla que, aparte de un convento muy antiguo, no tenía ningún interés. Escribió que le gustaría estudiar

## NARRATIVA

historia y antropología, lo cual terminó con la paciencia de madame Henriette, que odiaba esas extravagancias en las mujeres. La hizo regresar.

Como su vocación por las cosas pasadas, por ciertas cosas pasadas, no era bastante general, las personas que hubieran podido ayudarla confundieron la falta de amplitud con carencia de visión y la abandonaron a los deseos de madame Henriette. Pero Minou había sentido al sol atravesar el frío de las montañas en medio de un cielo vibrante; lo había visto sobre la nieve impecable de los volcanes. Ahora estaba segura de que reinaba siempre, por encima de los nublados y las tormentas, t a pesar de las circunstancias volvió fortificada.

Al principio, cuando, niña, llegó a México, la presencia constante del sol le había dado miedo, llegó a obsesionarla. Había sido una torpeza tratar de hablar con alguien de eso.

—¿Qué piensas del sol? —le preguntó un día inopinadamente a Pablo Ibáñez. Como era natural él se quedó confuso y apenas atinó a responder: ¿Qué se puede pensar? Que está allí.

—Sí, eso mismo, que está allí, siempre allí, ¿no es extraño? En Europa es de otra manera, y cuando se dice *el sol* no se habla de éste, sino de una cosa muy diferente, de otra cosa e3n verdad.

—Yo nací aquí y nunca he estado en Europa. El sol es el sol y ya.

Pablito creyó que ella quería presumir demostrándole su superioridad europea, y además la encontró tonta, así que procuró no volverle a hablar más de lo obligado por la educación.

Perdió así al único que parecía querer ser su amigo, pero tan sola como estaba se fue abandonando lentamente a la fuerza extraña, a la sugestión que el sol le producía. Se trataba sin duda alguna de una presencia masculina y ya nunca pudo entender que en su lengua el sol fuera *la*, una especie de mujer, eso le daba risa.

—Hay un error en los sacrificios humanos de los aztecas: los sacrificados debían haber sido los sacerdotes, los que sentían el misterio —dijo una vez a la institutriz inglesa, pero ésta no prestó atención.

La institutriz decía que era mucho mejor una luz tenue, opalescente, para ver los matices de verdad, con ojos de pintor. Además sentía nostalgia de los cambios, de las estaciones, de la niebla. Minou la escuchaba con gusto cuando hablaba de su país, pero un día que a su vez quiso explicarle que ella sentía la presencia del sol como una columna vertebral que lo sostenía todo, el mundo entero, y a ella de paso, la institutriz se rió y dijo: “Eso es como necesitar a Dios, cosa de débiles”, y Minou no volvió a hablar del asunto, aunque meditó mucho tiempo esas palabras de Miss Parker.

Madame Henriette decidió que volviera a Europa, ella a París y la muchacha a Alemania, con los parientes de su padre.

Minou encontró que en su patria tampoco había nadie con quien hablar; si el sol sabía o no, era apenas una cuestión de buen o mal tiempo, y además, aun en pleno verano, a pesar del calor y las vacaciones junto al mar, no pudo encontrar al amigo varonil que sostiene, apenas a un mozalbete agobiante, alocado, funcional y decorativo que se parecía bastante a una mujer.<sup>3</sup> Al encontrarse de nuevo con las estaciones entró en ella la angustia de lo efímero: estamos de paso y de prisa, todo desaparece antes de que lo hayamos mirado bien, nada nos llega a pertenecer. El sol perpetuo, el tiempo en éxtasis y la muerte, no están disociados y se dejan contemplar. Le parecieron más piadosos que esta conciencia implacable de estar agonizando ahora mismo, en todo momento. La sensación de deslizarse visiblemente y sin poder asirse a nada por entre el tiempo escurridi-

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

zo, hacia la fecha final, no la abandonaba y anulaba todos sus actos. Pensó en Dios, quiso creer en un Dios abstracto, más para el alma, pero no pudo entender claramente lo que los suyos llamaban el alma. Intentó elevar sus pensamientos en las iglesias hermosas y sombrías, frente a los melancólicos paisajes abandonados a sí mismos. Presentía que detrás de todo eso había algo definitivo, quizá el reposo en la soledad sin resquicios, heroicamente aceptada. Pero en el fondo de su ser nació la certeza de que esa búsqueda era una traición, y que no sería eso lo que podría satisfacerla. Terminó por negarse rotundamente a ese ascetismo alto y helado.

Terca en su rebeldía inútil, desechó dentro de sí misma la idea de que una enfermedad minaba su cuerpo, y hasta el último momento mantuvo orgullosa la certeza de que se trataba de otra cosas: sin herida aparente su sangre se fue debilitando hasta que el corazón se estrujó en una última palpitación y quedó quieto. Murió de un mal que entonces no tenía nombre. Sus parientes hicieron piadosos esfuerzos inútiles para llorarla, y en el lejano país en que vivió algunos años ninguno se enteró de su muerte, aunque tampoco hubiera importado, pues su borroso recuerdo apenas existía ya. (45-8)

### NOTAS

<sup>1</sup> El cuento empieza situando al lector en el meollo del cuento; introduce a la protagonista y presenta su relación con la gente que la rodea.

<sup>2</sup> Arredondo, a pesar de la descripción lacónica de la protagonista, Minou, logra presentar la esencia de su personalidad.

<sup>3</sup> La protagonista sufre de soledad.

### ACTIVIDADES

1. ¿Cuál es el tema de “La extranjera”?
2. Comente la función de los personajes en el cuento.
3. ¿Qué simboliza “el sol”?
4. ¿Cómo interpreta Ud. el final del cuento?
5. Comente la función del tiempo en el cuento.

### Juan Bosch (República Dominicana 1909-)

Juan Bosch, cuentista dominicano, es conocido también por sus consideraciones sobre el cuento: “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”. Bosch vivió por veinticinco años lejos de su país como exiliado político. El 1963 fue presidente electo de su país, pero pronto fue derrocado a causa de un golpe militar y siguió metido en la política hasta la década de los ochenta. Ha escrito varios libros de cuentos entre los cuales sobresalen *Camino real* (1933), *Indios* (1936), *Dos pesos de agua* (1944), *Cuentos escritos en el exilio* (1962) y *Más cuentos en el exilio* (1964). Bosch ha escrito también obras políticas históricas como *Crisis de la democracia de América en la República Dominicana* (1965).

#### *Los amos*

Cuando ya Cristino no servía ni para ordeñar una vaca, don Pío lo llamó y le dijo que iba a hacer un regalo.

—Le voy a dar medio peso para el camino. Usted está muy mal y no puede seguir trabajando.<sup>1</sup> Si se mejora, vuelva.

Cristino extendió una mano amarilla, que le temblaba.

## NARRATIVA

–Mucha gracia, don. Quisiera coger el camino ya, pero tengo calentura.

–Puede quedarse aquí esta noche, si quiere, y hasta hacerse una tisana de cabrita. Eso es bueno.

Cristino se había quitado el sombrero, y el pelo abundante, largo y negro le caía sobre el pescuezo. La barba escasa parecía ensuciarle el rostro, de pómulos salientes.

–Ta bien, don Pío –dijo; que Dio se lo pague.<sup>2</sup>

Bajó lentamente los escalones, mientras se cubría de nuevo la cabeza con el viejo sombrero de fieltro negro. Al llegar al último escalón se detuvo un rato y se puso a mirar las vacas y los críos.

–Qué animao ta el becerrito –comentó en voz baja.

Se trataba de uno que él había curado días antes. Había tenido gusanos en el ombligo y ahora correteaba y saltaba alegremente.

Don Pío salió a la galería y también se detuvo a ver las reses. Don Pío era bajo, rechoncho, de ojos pequeños y rápidos.<sup>3</sup> Cristino tenía tres años trabajando con él. Le pagaba un peso semanal por el ordeño, que se hacía de madrugada, las atenciones de la casa y el cuidado de los terrenos. Le había salido trabajador y tranquilo aquel hombre, pero había enfermado y don Pío no quería mantener gente enferma en su casa.

Don Pío tendió la vista. A la distancia estaban los matorrales que cubrían el paso del arroyo, y sobre los matorrales las nubes de mosquitos. Don Pío había mandado poner tela metálica en todas las puertas y ventanas de la casa, pero el rancho de los peones no tenía puertas ni ventanas; no tenía ni siquiera setos. Cristino se movió allá abajo, en el primer escalón, y don Pío quiso hacerle una última recomendación.

–Cuando llegue a su casa póngase en cura, Cristino.

–Ah, sí, cómo no, don. Mucha gracia –oyó responder.

El sol hervía en cada diminuta hoja de la sabana. Desde las lomas de Terreno hasta las de San Francisco, perdidas hacia el norte, todo fulgía bajo el sol. Al borde de los potreros, bien lejos, había dos vacas. Apenas se las distinguía, pero Cristino conocía una por una todas las reses.

–Vea, don –dijo–, aquella pinta que se aguaita allá debe haber parío anoche o por la mañana, porque no le veo barriga.

Don Pío caminó arriba.

–¿Usted cree, Cristino? Yo no la veo bien.

–Arrímese pa aquel lao y la verá.

Cristino tenía frío y la cabeza empezaba a dolerle, pero siguió con la vista al animal.

–Dése una caminadita y me la arrea, Cristino –oyó decir a don Pío.

–Yo fuera a buscarla, pero me doy sintiendo mal.

–¿La calentura?

–Unjú. Me ta subiendo.

–Eso no hace. Ya usted está acostumbrado, Cristino. Vaya y tráigamela.

Cristino se sujetaba el pecho con los dos brazos descarnados. Sentía que el frío iba dominándolo. Levantaba la frente. Todo aquel sol, el becerrito...

–¿Va a traémela? –insistió la voz.

Con todo ese sol y las piernas temblándose, y los pies descalzos llenos de polvo.

–¿Va a buscármela, Cristino?

Tenía que responder, pero la lengua le pesaba. Se apretaba más los brazos sobre el pecho. Vestía una camisa de listado sucia y de tela tan delgada que no le abrigaba.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Resonaron pisadas arriba y Cristino pensó que don Pío iba a bajar. Eso asustó a Cristino.

—Ello sí, don, —dijo—; voy a dir. Deje que me pase el frío.

—Con el sol se le quita. Hágame el favor, Cristino. Mire que esa vaca se me va y puedo perder el becerro.

Cristino seguía temblando, pero comenzó a ponerse de pie.

—Sí, ya voy, don, —dijo.

—Cogió ahora por la vuelta del arroyo —explicó desde la galería don Pío.

Paso a paso, con los brazos sobre el pecho, encorvado para no perder el calor, el peón empezó a cruzar la sabana. Don Pío le veía de espaldas. Una mujer se deslizó por la galería y se puso junto a don Pío.

—¡Qué día tan bonito, Pío! —comentó con voz cantarina.

—El hombre no contestó. Señaló hacia Cristino, que se alejaba con paso torpe como si fuera tropezando.

—No quería ir a buscarme la vaca pinta, que parió anoche. Y ahorita mismo le di medio peso para el camino.

Calló medio minuto y miró a la mujer, que parecía demandar una explicación.

—Malagradecidos que son, Herminia —dijo. —De nada vale tratarlos bien.

Ella asintió con la mirad.

—Te lo ha dicho mil veces, Pío —comentó.

Y ambos se quedaron mirando a Cristino, que ya era apenas una mancha sobre el verde de la sabana. (38-42)

### NOTAS

<sup>1</sup> Bosch denuncia la explotación de los campesinos de su país.

<sup>2</sup> Bosch en los diálogos utiliza el lenguaje de los campesinos para lograr cierto efecto de oralidad en el discurso narrativo y más alto nivel de realidad.

<sup>3</sup> Como el propio Bosch señala en sus “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, describe a sus personajes con economía y precisión.

### ACTIVIDADES

1. ¿Qué sugiere el título “Los amos”?
2. ¿Cuál es el tema del cuento?
3. ¿Cómo interpreta Ud. la actitud de los personajes en el cuento?
4. Comente el comienzo y el final del cuento.
5. Comente el papel que juega la naturaleza en el cuento.

5.

**PUNTO DE VISTA**

El punto de vista se refiere a la posición y a la postura de la voz que los autores adoptan en sus obras. Esto supone un narrador que cuenta historias, presenta argumentos o expresa sentimientos.

Punto de vista es el ángulo de visión, el punto óptico en que se sitúa el hablante para contar su historia.

El punto de vista depende de dos factores: a) de la situación del narrador como observador (¿qué, cuántas cosas sabe y hasta qué punto? ¿es preciso en cuanto a sus observaciones?) y b) de la distancia y la participación del narrador en la acción (¿de qué posición psicológica y fisiológica el narrador observa la acción? ¿el narrador es algo más que observador?).

**Tipos de puntos de vista**

a) *Punto de vista en 1ª persona*

El punto de vista en 1ª persona es el más independiente del autor. En este caso el hablante tiene una identidad única: con nombre, trabajo y posición social y económica. Sin embargo, a veces el autor puede crear un narrador relativamente neutral, un narrador que no interviene en la acción.

El narrador en 1ª persona interviene de alguna manera en la acción de la obra, por lo menos. Este narrador puede tener:

1. entendimiento completo
2. entendimiento parcial o incorrecto
3. ningún entendimiento

Así el narrador en 1ª persona puede ser:

a. Participante principal que

- cuenta su propia historia y pensamientos,
- cuenta la historia de otros y su propia historia también, como un personaje principal,
- cuenta la historia de los otros haciendo solamente referencias a su propia historia.

b. Participante secundario que cuenta una historia que ha vivido como testigo presencial.

c. Alguien insignificante que no participa en la historia. Este cuenta cosas de las que se ha enterado por otros. Este narrador cuenta la historia como un reportaje.

b) *Punto de vista en 2ª persona*

Con el empleo de la segunda persona auto reflexiva el narrador protagonista se dirige a sí mismo como si estuviera ante un espejo. Tiene una larga de auto reproche. Se emplea punto de vista en 2ª persona:

a) cuando el hablante sabe más sobre el personaje que el personaje mismo o b) cuando el hablante explica a alguien (= tú) las acciones de un personaje.

c) *Punto de vista en 3ª persona*

En este caso el hablante está fuera de la acción y presenta las palabras y los gestos de los personajes como en un reportaje.

Tenemos cuatro tipos de puntos de vista en 3ª persona:

a. *Punto de vista en 3ª persona objetivo o dramático:*

El narrador en el punto de vista dramático no se identifica y cuenta todo lo que ha visto y ha oído como una cámara cinematográfica. El narrador está siempre presente en las habitaciones, en los pueblos, en las selvas, en el espacio, etc., para contar las palabras y las acciones (gestos) de los personajes.

La presentación dramática se limita solamente a lo que se ha dicho y a lo que ha sucedido, sin sacar conclusiones o sin hacer interpretaciones. Solamente el lector puede sacar conclusiones.

b. *Punto de vista en 3ª persona omnisciente:*

Es cuando el hablante no presenta simplemente gestos o diálogos sino presenta los pensamientos de los personajes. El hablante omnisciente ve todo, presenta todo, sabe y explica todo, cuando es necesario, hasta los pensamientos más íntimos de los personajes. Así el hablante da la oportunidad al lector de sacar conclusiones acerca de los pensamientos de los personajes. Los autores utilizan este punto de vista para explicar reacciones, pensamientos, sentimientos y planes de los personajes. Mediante estas explicaciones se desarrolla más el personaje.

*c. Punto de vista en 3ª persona limitado u omnisciencia limitada:*

Con este punto de vista el autor limita su atención al personaje principal. El enfoque está en los gestos, las reacciones, los pensamientos y los sentimientos solamente de un personaje principal. La narración presenta los gestos del personaje pero puede también indagar en la conciencia del personaje.

*d. Puntos de vista mixtos*

A veces el autor cambia el punto de vista para mantener vivo el interés del lector o para crear mayor suspense.

**Mario Benedetti (Uruguay, 1920-)**

Mario Benedetti es escritor de novelas, cuentos, ensayos literarios y políticos y teatros. Es un representante sobresaliente del cuento realista hispanoamericano. Exiliado de su país, a causa de la dictadura militar, ha vivido en España, Argentina, Cuba, México y en otros países. Después de esas experiencias Benedetti se convirtió en escritor latinoamericano y defensor fiel de la Revolución Cubana. Su obra cuentística, recopilada en varios libros, se editó en 1994 con el título *Cuentos completos (1947-1994)*. Sus personajes son tipos representativos de la clase media urbana y su lenguaje se caracteriza por acentos coloquiales. El amor, el odio, el poder, el miedo, la frustración, el dinero y la amistad son algunos de los temas recurrentes del escritor.

*La noche de los feos*

1

Ambos somos feos. Ni siquiera vulgarmente feos. Ella tiene un pómulo hundido. Desde los ocho años, cuando le hicieron la operación. Mi asquerosa marca junto a la boca viene de una quemadura feroz, ocurrida a comienzos de mi adolescencia.

Tampoco puede decirse que tengamos ojos tiernos, esa suerte de faros de justificación por los que a veces los horribles consiguen arrimarse a la belleza. No, de ningún modo. Tanto los de ella como los míos son ojos llenos de resentimiento, que solo reflejan la poca o ninguna resignación con que enfrentamos nuestro infortunio. Quizá eso nos haya unido. Tal vez unido no sea la palabra más apropiada. Me refiero al odio implacable que cada uno de nosotros siente por su propio rostro.

Nos conocimos a la entrada del cine, haciendo cola para ver en la pantalla a dos hermosos cualesquiera. Allí fue donde por primera vez nos examinamos sin simpatía, pero con oscura solidaridad; allí fue donde registramos, ya desde la primera ojeada, nuestras respectivas soledades. En la cola todos estaban de a dos, pero además eran auténticas parejas: esposos, novios, amantes, abuelitos, vaya uno a saber. Todos —de la mano o del brazo— tenían a alguien. Sólo ella y yo teníamos las manos sueltas y crispadas.

Nos miramos las respectivas fealdades con detenimiento, con insolencia, sin curiosidad. Recorrí la hendidura de su pómulo con la garantía de desparpajo que me otorgaba mi mejilla encogida. Ella no se sonrojó. Me gustó que fuera dura, que devolviera mi inspección con una ojeada minuciosa a la zona lisa, brillante, sin barba, de mi vieja quemadura.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Por fin entramos. Nos sentamos en filas distintas, pero contiguas. Ella no podía mirarme, pero yo, aun en la penumbra, podía distinguir su nuca de pelos rubios, su oreja fresca, bien formada. Era la oreja de su lado normal.

Durante una hora y cuarenta minutos admiramos las respectivas bellezas del rudo héroe y la suave heroína. Por lo menos yo he sido siempre capaz de admirar lo lindo. Mi animadversión la reservo para mi rostro, y a veces para Dios. También para el rostro de otros feos, de otros espantajos. Quizá debería sentir piedad, pero no puedo. La verdad es que son algo así como espejos. A veces me pregunto qué suerte habría corrido el mito si Narciso hubiera tenido un pómulo hundido, o el ácido le hubiera quemado la mejilla, o le faltara media nariz, o tuviera una costura en la frente.

La esperé a la salida. Caminé unos metros junto a ella, y luego le hablé. Cuando se detuvo y me miró, tuve la impresión de que vacilaba. La invité a que charláramos un rato en un café o en una confitería. De pronto aceptó.

La confitería estaba llena, pero en ese momento se desocupó una mesa. A medida que pasábamos entre la gente, quedaban a nuestras espaldas las señas, los gestos de asombro. Mis antenas están particularmente adiestradas para captar esa curiosidad enfermiza, ese inconsciente sadismo de los que tienen un rostro corriente, milagrosamente simétrico. Pero esta vez ni siquiera era necesaria mi adiestrada intuición, ya que mis oídos alcanzaban a registrar murmullos, tosecitas, falsas carrasperas. Un rostro horrible y aislado tiene evidentemente su interés; pero dos fealdades juntas constituyen en sí mismas un espectáculo mayor, poco menos que coordinado; algo que se debe mirar en compañía, junto a uno (o una) de esos bien parecidos con quienes merece compartirse el mundo.

Nos sentamos, pedimos dos helados, y ella tuvo coraje (eso también me gustó) para sacar del bolso su espejito y arreglarse el pelo. Su lindo pelo.

¿Qué está pensando? –pregunté.

Ella guardó el espejo y sonrió. El pozo de la mejilla cambió de forma.

Un lugar común –dijo–. Tal para cual. Hablamos largamente. A la hora y media hubo que pedir dos cafés para justificar la prolongada permanencia. De pronto me di cuenta de que tanto ella como yo estábamos hablando con una franqueza tan hiriente que amenazaba traspasar la sinceridad y convertirse en un casi equivalente de la hipocresía. Decidí tirarme a fondo.

Usted se siente excluida del mundo, ¿verdad? –Sí –dijo, todavía mirándome.

Usted admira a los hermosos, a los normales. Usted quisiera tener un rostro tan equilibrado como esa muchachita que está a su derecha, a pesar de que usted es inteligente, y ella, a juzgar por su risa, irremisiblemente estúpida,

Sí.

Por primera vez no pudo sostener mi mirada.

Yo también quisiera eso. Pero hay una posibilidad, ¿sabe?, de que usted y yo lleguemos a algo.

¿Algo como qué?

Como querernos, caramba. O simplemente congeniar. Llámeme como quiera, pero hay una posibilidad.

Ella frunció el ceño. No quería concebir esperanzas.

Prométame no tomarme por un chiflado.

Prometo.

La posibilidad es meternos en la noche. En la noche íntegra. En lo oscuro total. ¿Me entiende?

No.

¡Tiene que entenderme! Lo oscuro total. Donde usted no me vea, donde yo no la vea. Su cuerpo es lindo, ¿no lo sabía?

Se sonrojé, y la hendidura de la mejilla se volvió súbitamente escarlata.

Vivo solo, en un apartamento, y queda cerca.

Levantó la cabeza y ahora sí me miró preguntándome, averiguando sobre mí, tratando desesperadamente de llegar a un diagnóstico.

Vamos –dijo.

2

No sólo apagué la luz, sino que además corrí la doble cortina. A mi lado ella respiraba. Y no era una respiración afanosa. No quiso que la ayudara a desvestirse.

Yo no veía nada, nada. Pero igual pude darme cuenta de que ahora estaba inmóvil, a la espera. Estiré cautelosamente una mano, hasta hallar su pecho. Mi tacto me transmitió una versión estimulante, poderosa. Así vi su vientre, su sexo. Sus manos también me vieron.

En ese instante comprendí que debía arrancarme (y arrancarla) de aquella mentira que yo mismo había fabricado. O intentado fabricar. Fue como un relámpago. No éramos eso. No éramos eso.

Tuve que recurrir a todas mis reservas de coraje, pero lo hice. Mi mano ascendió lentamente hasta su rostro, encontró el surco de horror, y empezó una lenta, convincente y convencida caricia. En realidad, mis dedos (al principio un poco temblorosos, luego progresivamente serenos) pasaron muchas veces sobre sus lágrimas.

Entonces, cuando yo menos lo esperaba, su mano también llegó a mi cara, y pasó y repasó el costurón y el pellejo liso, esa isla sin barba, de mi marca siniestra.

Lloramos hasta el alba. Desgraciados, felices. Luego me levanté y descorrí la cortina doble. (234-36)

### **El punto de vista en “La noche de los feos”**

En el cuento “La noche de los feos”, Mario Benedetti presenta tanto el prejuicio como la marginación y la soledad a través de un punto de vista en primera persona; es decir que hay focalización interna, por su totalidad de efectos. El narrador en primera persona, protagonista anónimo que cuenta su propia historia, generaliza el prejuicio, la marginación y la soledad que sufre el ser humano por su fealdad (porque no está de acuerdo con las normas establecidas). Además, la narración en primera persona anónima sirve como una forma de confesión de pensamientos íntimos. Esta expresión de la intimidad del narrador / protagonista logra su mayor acercamiento al lector / oyente. De esta manera las ideas predominantes e inseparables del cuento, el prejuicio por la persona “diferente” y consecuentemente su marginación y soledad, se subrayan cuando se filtran por los ojos del narrador.

La amargura, la desesperación y el dolor que marcan las reacciones del narrador se notan desde las primeras líneas del texto: “Ambos somos

feos. Ni siquiera vulgarmente feos [...] Mi asquerosa marca junto a la boca.... Tampoco puede decirse que tengamos ojos tiernos, esa suerte de faros de justificación por los que a veces los horribles consiguen arrimarse a la belleza. No, de ningún modo. Tanto los de ella como los míos son ojos llenos de resentimiento, que solo reflejan la poca o ninguna resignación con que enfrentamos nuestro infortunio [...] Me refiero al odio implacable que cada uno de nosotros siente por su propio rostro.”

El narrador describe cuidadosamente la situación para exponer al lector / oyente los hechos que tienen que ver con sus propios prejuicios. Cuando él afirma que “Por lo menos yo he sido siempre capaz de admirar lo lindo. Mi animadversión la reservo para mi rostro, y a veces para Dios. También para el rostro de otros feos, de otros espantajos.”, el narrador, con estas palabras, hace claro su prejuicio al lector / oyente.

La inseguridad del narrador y sus prejuicios por la fealdad del rostro humano se logra cuando, esperando en la entrada del cine, se da cuenta de que las dos caras feas están allí para ver otras caras hermosas. El punto culminante de sus prejuicios se nota cuando se refiere a “la señas” y “gestos de asombro” de la gente que vio “dos fealdades juntas” entrar a la confitería. Sin embargo, él no puede enfrentar su fealdad de la misma forma que la enfrenta la muchacha, la otra fealdad, que él acompaña, por eso siente satisfacción y admiración a la vez cuando ella pudo “sacar del bolsillo su espejito y arreglarse el pelo”.

En la confitería, entre gente desconocida, los dos feos hablan con sinceridad, se acercan a tal punto que el narrador exclama: “Como querernos, caramba. O simplemente congeniar. Llámale como quiera, pero hay una posibilidad. ¡Tiene que entenderme! Lo oscuro total. Donde usted no me vea, donde yo no la vea [...]”.

Para la exposición del narrador, el tiempo es importante. Las dos personas que sufren por la marginación y la soledad que sus respectivas fealdades les producen se encuentran por la tarde / noche en el cine / confitería / casa. La tarde / noche es cuando por la carencia de luz, hay oscuridad y los cosas no se ven. Por eso, cuando los dos feos van a la casa del narrador, él apaga la luz y cierra la cortina también, creando así una oscuridad completa: “Yo no veía nada, nada.” El lector / oyente siente el clímax en la confesión del narrador cuando logra acariciar la cicatrizada cara de la muchacha: “Tuve que recurrir a todas mis reservas de coraje, pero lo hice. Mi mano ascendió lentamente hasta su rostro [...]”. Con esta acción el lector / oyente entiende, que los dos personajes superan su marginación y su soledad. Por eso el narrador concluye que “Lloramos hasta el alba. Desgraciados, feli-

ces. Luego me levanté y descorrí la cortina doble.” Los dos personajes feos, liberados del peso de su fealdad física, pueden vivir.

La iniciativa de Benedetti de utilizar un narrador protagonista anónimo deja al lector / oyente la impresión clara de que la felicidad es uno de los bienes que pertenece a todos. El encuentro de los dos feos en el cine y después en la confitería, lugares *por* los que pasa mucha gente, indica que en el mundo las cosas se pueden ver de ángulos diferentes. La narración en primera persona cierra: “Lloramos hasta el alba. Desgraciados, felices. Luego me levanté y descorrí la cortina doble”, insinuando que los prejuicios, la marginación y la soledad habían sido superados, al menos por el narrador.

## CUENTOS PARA ESTUDIO COMPLEMENTARIO

### **Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984)**

Julio Cortázar, es una de las mejores y más representativas figuras de la nueva narrativa hispanoamericana. Vivió por muchos años en París, autoexiliado por razones políticas. Escribió novelas, entre las cuales destaca su obra maestra *Rayuela* (1963), conocida por su impacto inmediato en el desarrollo del género y reconocida como obra de alta madurez estética. Es considerado también como uno de los maestros del cuento al lado de Chekov, Poe, Maupassant, Hawthorn y Borges, tanto por su extensa obra cuentística como por sus reflexiones sobre el género expresadas en “Algunos aspectos del cuento” (1962) y “Del cuento breve y sus alrededores” (1969). Entre sus libros de cuentos están *Bestiario* (1951), *El final del fuego* (1956), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Alguien que anda por ahí* (1979) y *Las armas secretas* (1964).

#### *Axolotl*

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.<sup>1</sup>

El azar me llevó hasta ellos una mañana de primavera en que París abría su cola de pavorreal después de la lenta invernada. Bajé por el bulevar de Port-Royal, tomé St. Marcel y L'Hôpital, vi los verdes entre tanto gris y me acordé de los leones. Era amigo de los leones y las panteras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios. Dejé mi bicicleta contra las rejas y fui a ver los tulipanes. Los leones estaban feos y tristes y mi pantera dormía. Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa.

En la biblioteca Sainte-Geneviève consulté un diccionario y supe que los axolotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género *amblisoma*. Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas y el cartel en lo alto del acuario. Leí que se han encontrado ejemplares en África capaces de vivir en tierra durante los periodos de sequía, y que continúan su vida en el agua al llegar la estación de las lluvias. Encontré su nombre español, ajolote, la

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

mención de que son comestibles y que su aceite se usaba (se diría que no se usa más) como el de hígado de bacalao.<sup>2</sup>

No quise consultar obras especializadas, pero volví al día siguiente al Jardín des Plantes. Empecé a ir todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde. El guardián de los acuarios sonreía perplejo al recibir el billete. Me apoyaba en la barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos. No hay nada de extraño en esto, porque desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos.<sup>3</sup> Me había bastado detenerme aquella primera mañana ante el cristal donde unas burbujas corrían en el agua. Los axolotl se amontonaban en el mezquino y angosto (sólo yo puedo saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario. Había nueve ejemplares, y la mayoría apoyaba la cabeza contra el cristal, mirando con sus ojos de oro a los que se acercaban, Turbado, casi avergonzado, sentí como una impudicia asomarme a esas figuras silenciosas e inmóviles aglomeradas en el fondo del acuario. Aislé mentalmente una, situada a la derecha y algo separada de las otras, para estudiarla mejor. Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso), semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo. Por el lomo le corría una aleta transparente que se fusionaba con la cola, pero lo que me obsesionó fueron las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas. Y entonces descubrí sus ojos, su cara. Un rostro inexpressivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior. Un delgadísimo halo negro rodeaba el ojo y lo inscribía en la carne rosa, en la piedra rosa de la cabeza vagamente triangular pero con lados curvos e irregulares, que le daban una total semejanza con una estatuilla corroída por el tiempo. La boca estaba disimulada por el plano triangular de la cara, sólo de perfil se adivinaba su tamaño considerable; de frente una fina hendedura rasgaba apenas la piedra sin vida. A ambos lados de la cabeza, donde hubieran debido estar las orejas, le crecían tres ramitas rojas como de coral, una excrecencia vegetal, las branquias, supongo. Y era lo único vivo en él, cada diez o quince segundos las ramitas se enderezaban rígidamente y volvían a bajarse. A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos.<sup>4</sup>

Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente. Después supe mejor, la contracción de las branquias, el tanteo de las finas patas en las piedras, la repentina natación (algunos de ellos nadan con la simple ondulación del cuerpo) me probó que eran capaces de evadirse de ese sopor mineral en que pasaban horas enteras. Sus ojos, sobre todo, me obsesionaban. Al lado de ellos, en los restantes acuarios, diversos peces me mostraban la simple estupidez de sus hermosos ojos semejantes a los nuestros. Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar. Pegando mi cara al vidrio (a veces el guardián tosía, inquieto) buscaba ver mejor los diminutos puntos áureos, esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas. Era inútil golpear con el dedo en el cristal, delante de sus caras; jamás se advertía la menor reacción. Los ojos de oro seguían ar-

diendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo.

Y sin embargo estaban cerca. Lo supe antes de esto, antes de ser un axolotl. Lo supe el día en que me acerqué a ellos por primera vez. Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. Sólo las manecitas... Pero una lagartija tiene también manos así, y en nada se nos parece. Yo creo que era la cabeza de los axolotl, esa forma triangular rosada con los ojillos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales*.

Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología. Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal, a una reflexión desesperada. Su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje: “Sálvanos, sálvanos”. Me sorprendía musitando palabras de consuelo, transmitiendo pueriles esperanzas. Ellos seguían mirándome, inmóviles; de pronto las ramillas rosadas de las branquias se enderezaban. En ese instante yo sentía como un dolor sordo; tal vez me veían, captaban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas. No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. Me sentía innoble frente a ellos; había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes. Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma. Detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora?

Les temía. Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiese atrevido a quedarme solo con ellos. “Usted se los come con los ojos”, me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro. Lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia. Llegué a ir todos los días, y de noche los imaginaba inmóviles en la oscuridad, adelantando lentamente una mano que de pronto encontraba la de otro. Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente. Los ojos de los axolotl no tienen párpados.

Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir. Cada mañana, al inclinarme sobre el acuario, el reconocimiento era mayor. Sufrían, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sufrimiento amordazado, esa tortura rígida en el fondo del agua. Espiaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl. No era posible que una expresión tan terrible que alcanzaba a vencer la inexpresividad forzada de sus rostros de piedra, no portara un mensaje de dolor, la prueba de esa condena eterna, de ese infierno líquido que padecían. Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba en los axolotl una conciencia inexistente. Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila.<sup>5</sup> Veía muy de cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber. Darme cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino. Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. El horror venía –lo supe en el mismo momento– de verme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles. Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente. O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario.

Él volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente. Me pareció que no se interesaba tanto por nosotros, que obedecía a una costumbre. Como lo único que hago es pensar, pude pensar mucho en él. Se me ocurre que al principio continuamos comunicados, que él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba. Pero los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre. Creo que al principio yo era capaz de volver en cierto modo a él –ah, sólo en cierto modo– y mantener alerta su deseo de conocernos mejor. Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa.<sup>6</sup> Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él.<sup>7</sup> Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl. (1987: 149-56)

### NOTAS

<sup>1</sup> El narrador fascinado por el mundo de los axolotl, se convierte en axolotl.

<sup>2</sup> En este párrafo se da toda la información enciclopédica acerca del axolotl.

<sup>3</sup> El narrador siente una atracción muy natural hacia el maravilloso mundo de los axolotl.

<sup>4</sup> El protagonista sufre una metamorfosis mental y se convierte en axolotl, por eso actúa como éste.

<sup>5</sup> En varias ocasiones el narrador recurre a descripciones detalladas tanto del aspecto físico como del mundo de los axolotl.

<sup>6</sup> El narrador se identifica con el axolotl.

<sup>7</sup> El punto de vista en 1ª persona señala la profundización en el mundo interior del protagonista.

### ACTIVIDADES

1. Comente el final del cuento.
2. ¿Cómo interpreta Ud. el comienzo del cuento?
3. ¿Cuál es el tema del este cuento?
4. Comente la actitud del narrador hacia el axolotl.

**Mercedes Bellesteros (España, 1913-)**

Mercedes Bellesteros, hija de una familia acomodada, estudió Filosofía y Letras. Casada con el escritor y editor Claudio de la Torre, trabajó como periodista y escritora. Escribió novelas entre las cuales están *Eclipse de tierra* (1954), *La sed* (1965) y *El chico* (1967). Escribió también cuentos de naturaleza autobiográfica, como *Pasaron por aquí* (1985) y otros. Ganó el Premio de la novela del Sábado por su novela *Eclipse de tierra* y otros premios de periodismo y de cuentos.

*Gregorio*

–Gregorio vendrá a pasar el verano con nosotros.<sup>1</sup>

–¿Quién es Gregorio?

–Un sobrino del tío Miguel, por parte de los Campuzano.

Sabíamos de sobra que el tío Miguel, piel lado de los Campuzano, no nos *tocaba* nada. El tal Gregorio, en consecuencia, no era nada nuestro.

–¿Y por qué ese chico asqueroso tiene que veranear con nosotros?

De nada valió que nos explicasen que Gregorio no era en modo alguno un chico asqueroso, sino, por el contrario, un muchacho muy estudioso y educado, cuya compañía más bien podía servirnos de ejemplo y estímulo.

–Verás como es bizco.

–Y cejjunto.

–Y, sobre todo, malvado.

Todo cuanto mi hermano y yo habíamos leído a nuestra edad –que andaría entonces alrededor de los diez años– sobre sujetos siniestros, se lo achacamos de inmediato a Gregorio.

–Nos cogerá las bicicletas.

–Y los patines.

–Y pegará al gato.

–No tenemos gato.

–Pero si lo tuviésemos, Gregorio le pegaría.

–Eso sí.<sup>2</sup>

Su familia vivía en Santander; padres, hermanos, primos; una retahíla inacabable de parentela, conocida en casa por “los Campuzano”, a los que se trataba con una confianza intermedia entre la que se usa con los amigos y con la familia, porque en realidad eran sólo contraparentes.

–¿Por qué los desalmados de los Campuzano repudian a uno de los suyos y nos lo largan a nosotros?

Tendría que haber una razón que lo justificara.

–Porque no lo pueden tragar.

–Porque ni los suyos lo aguantan.

–Porque es un cretino.<sup>3</sup>

Aquella misteriosa razón se nos escamoteaba. Tantas veces como quisimos averiguarla nos contestaron con evasivas. Pero al fin logramos enterarnos. Fue por María Zarco, la costurera, que comúnmente construía nuestra fuente de información secreta para todos aquellos asuntos que nos ocultaban en casa; algo así como nuestra Mata Hari particular. “Si se enterasen, la fusilarían.” Pero ella afrontaba el riesgo con entereza y fue la encargada de decirnos que los odiados Campuzano padecían todos una horrible

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

enfermedad, de la que milagrosamente se iba librando Gregorio, y querían apartarlo para ponerlo a salvo.

—Serán leprosos.

Tardamos en saber que no era lepra, sino la tuberculosis, la enfermedad que azotaba a aquella desdichada familia. Pero cuando lo supimos ya era tarde. Ya era tarde, sobre todo, para el pobre Gregorio.

El sabotaje dispuesto para recibir al huésped consistió, en primer lugar, en esconder todos los juguetes que calculamos que le pudieran tentar. Los patines, al desván; el ping-pong y el cine Pathe Baby, también. “¡Ah, desde luego, el cine ni lo huele!” Dejamos a su alcance únicamente los puzzles descabalados y el juego de la Oca. En cuanto a las bicicletas, nos proponíamos usarlas de la mañana a la noche, sin dar ocasión de que “ese bestia” nos las reventase.<sup>4</sup>

Tanto y tanto pensamos en Gregorio que nos parecía conocerlo. Hasta su metal de voz, nasal y destemplado, nos fue familiar. Hablábamos entre nosotros, mi hermano y yo, con “voz de Gregorio”, una voz antipática que sólo decía majaderías e impertinencias.

Y así se iba acercando el día de su llegada. Teníamos el ánimo tan tenso como el tigre que se dispone a saltar sobre su presa.

Pero nunca conocimos a Gregorio.

Primero fue una carta dando largos. Luego una conferencia telefónica cancelando el viaje.

—¿Por qué no viene Gregorio?

—¡Nos habíais prometido que vendría Gregorio!

—Con Gregorio tendríamos un chico con quien jugar este verano.

—¡Sin Gregorio nos vamos a aburrir!

—¿Y no podría venir aunque fuese para el final de las vacaciones?

Gregorio no habría de venir nunca.

Porque el desventurado Gregorio sucumbió al contagio de la tremenda enfermedad y, mientras sus otros hermanos salieron con bien y pasaron la infancia, y se hicieron mayores y hoy son viejos, al infeliz muchacho se lo llevó Dios en menos de dos meses.

Cuando recibimos la noticia lloramos a lágrima viva.

—¿Por qué no jugáis?

—¿Por qué no montáis en bicicleta?

—¿Qué habéis hecho de los patines?

—¿Y del ping-pong?

—No tenemos ganas de jugar.

En todo el verano no usamos ni una sola vez los patines, y las bicicletas sólo para ir a recados.<sup>5</sup> No lo dijimos; no lo dijimos sino a María Zarco, que lo hacíamos por Gregorio. En memoria suya, en memoria de aquel chico que nunca íbamos a conocer. (62-5)

### NOTAS

<sup>1</sup> “Gregorio” es un cuento, muy característico de la cuentística de Bellesteros. Sus personajes son niños y el tema es el niño, uno de los más recurrentes en la obra de la escritora. La narradora desde un punto de vista en primera persona cuenta la historia de dos niños que no quieren aceptar la visita de un pariente lejano, Gregorio, porque creen que el chico va a destruir sus juguetes. Sin embargo, cuando se enteran que el viaje de

## NARRATIVA

Gregorio nunca se iba a realizar, porque se enfermó y murió, sintieron una verdadera tristeza que duró todo el verano.

<sup>2</sup> A través del diálogo, Bellesteros describe la actitud de los niños.

<sup>3</sup> Los niños utilizan su imaginación para atribuir a Gregorio todo lo negativo.

<sup>4</sup> Los dos niños reaccionan con crueldad hacia Gregorio, su pariente desconocido.

<sup>5</sup> La sensibilidad de la niñez siempre triunfa; así cuando los hermanos se enteraron de que Gregorio murió, a pesar de sus sentimientos anteriormente negativos hacia él, no jugaron durante el verano honrando de esta manera su muerte prematura.

## ACTIVIDADES

1. Comente la función de los personajes en “Gregorio”.
2. Comente la función del punto de vista en el cuento.
3. ¿Cómo interpreta Ud. el final del cuento?

6.

**MARCO ESCÉNICO (O AMBIENTE)**

Marco escénico es el espacio o ambiente local, social e histórico en el cual viven y actúan los personajes de la obra narrativa. Los escritores usan el ambiente para crear significado, para presentar ideas. Generalmente, el marco escénico (o ambiente) incluye también el tiempo, establece verosimilitud y realismo, puede ser de suma importancia en la organización de los hechos, en la definición de los personajes y puede servir como símbolo mediante el cual el autor expresa sus ideas.

El escritor puede utilizar como marco escénico (o ambiente) en su obra:

**Naturaleza:** el ambiente natural forma el espacio en el cual viven y actúan los personajes en una obra narrativa. Este ambiente puede influir en la personalidad de los personajes.

**Objetos hechos por el ser humano:** frecuentemente los escritores, para definir sus personajes y dar verosimilitud a sus obras, presentan objetos hechos por personas, como casas, calles, etc.

**Situaciones sociales, históricas y culturales:** las situaciones históricas y sociales, a veces, pueden definir los personajes de una obra.

**Horacio Quiroga (Uruguay 1879-Argentina 1937)**

*El almohadón de plumas*

Su luna de miel fue un largo escalofrío. Rubia, angelical y tímida, el carácter de su marido heló sus soñadas niñerías de novia. Ella lo quería mucho, sin embargo, aunque a veces con un ligero estremecimiento, cuando, volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora. El, por su parte, la amaba profundamente, sin darlo a conocer.

Durante tres meses –se habían casado en abril–, vivieron una dicha especial. Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor; más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre.

## NARRATIVA

La casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso –frisos, columnas y estatuas de mármol– producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia.

En ese extraño nido de amor, Alicia pasó todo el otoño. Había concluido, no obstante, por echar un velo sobre sus antiguos sueños, y aun vivía dormida en la casa hostil, sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido.

No es raro que adelgazara. Tuvo un ligero ataque de influenza que se arrastró insidiosamente días y días; Alicia no se reponía nunca. Al fin una tarde pudo salir al jardín apoyada en el brazo de su marido. Miraba indiferente a uno y otro lado. De pronto Jordán, con honda ternura, le pasó muy lento la mano por la cabeza, y Alicia rompió en seguida en sollozos, echándole los brazos al cuello. Lloró largamente todo su espanto callado, redoblando el llanto a la más leve caricia de Jordán. Luego los sollozos fueron retardándose, y aun quedó largo rato escondida en su cuello, sin moverse ni pronunciar palabra.

Fue ése el último día que Alicia estuvo levantada. Al día siguiente amaneció desvanecida. El médico de Jordán la examinó con suma atención, ordenándole calma y descanso absolutos.

No sé –le dijo a Jordán en la puerta de calle–. Tiene una gran debilidad que no me explico. Y sin vómitos, nada... si mañana se despierta como hoy, llámeme en seguida.

Al día siguiente Alicia amanecía peor. Hubo consulta. Constatóse una anemia de marcha agudísima, completamente inexplicable. Alicia no tuvo más desmayos, pero se iba visiblemente a la muerte. Todo el día el dormitorio estaba con las luces prendidas y en pleno silencio. Pasábanse horas sin que se oyera el menor ruido. Alicia dormitaba. Jordán vivía casi en la sala, también con toda la luz encendida. Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con incansable obstinación. La alfombra ahogaba sus pasos. A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su mudo vaivén a lo largo de la cama, deteniéndose un instante en cada extremo a mirar a su mujer.

Pronto Alicia comenzó a tener alucinaciones confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras del sueño. La joven, con los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar la alfombra a uno y otro lado del respaldo de la cama. Una noche quedó de repente con los ojos fijos. Al rato abrió la boca para gritar, y sus nances y labios se pelaron de sudor.

–¡Jordán! ¡Jordán! –clamó, rígida de espanto, sin dejar de mirar la alfombra.

Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia lanzó un alarido de horror.

–¡Soy yo, Alicia, soy yo!

Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de largo rato de estupefacta confrontación, volvió en sí. Sonrió y tomó entre las suyas la mano de su marido, acariciándola por media hora temblando.

Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un antropoide apoyado en la alfombra sobre los dedos que tenía fijos en ella los ojos.

Los médicos volvieron inútilmente. Había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo. En la última consulta Alicia yacía en estupor mientras ellos la pulsaban, pasándose de uno a otro la muñeca inerte. La observaron largo rato en silencio, y siguieron al comedor.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

–Pst... –se encogió de hombros desalentado el médico de cabecera. –Es un caso inexplicable... Poco hay que hacer...

–¡Sólo eso me faltaba! –resopló Jordán. Y tamborileó bruscamente la mesa.

Alicia fue extinguiéndose en subdelirio de anemia, agravado de tarde, pero que remitía siempre en las primeras horas. Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre. Tenía siempre al despertar la sensación de estar desplomada en la cama con un millón de kilos encima. Desde el tercer día este hundimiento no la abandonó más. Apenas podía mover la cabeza. No quiso que le tocaran la cama, ni aun que le arreglaran el almohadón. Sus terrores crepusculares avanzaban ahora en forma de monstruos que se arrastraban hasta la cama, y trepaban dificultosamente por la colcha.

Perdió luego el conocimiento. Los dos días finales deliró sin cesar a media voz. Las luces continuaban fúnebremente encendidas en el dormitorio y la sala. En el silencio agónico de la casa no se oía más que el delirio monótono que salía de la cama, y el sordo retumbo de los eternos pasos de Jordán.

Alicia murió, por fin. La sirvienta, cuando entró después de deshacer la cama, sola ya, miró un rato extrañada el almohadón.

–¡Señor! –llamó a Jordán en voz baja–. En el almohadón hay manchas que parecen de sangre.

Jordán se acercó rápidamente y se dobló sobre aquél. Efectivamente, sobre la funda, a ambos lados del hueco que había dejado la cabeza de Alicia, se veían manchitas oscuras.

–Parece picaduras –murmuró la sirvienta después de un rato de inmóvil observación

–Levántalo a la luz –le dijo Jordán.

La sirvienta lo levantó; pero enseguida lo dejó caer, y se quedó mirando a aquél, lívida y temblando. Sin saber por qué, Jordán sintió que los cabellos se le erizaban.

–¿Qué hay? –murmuró con la voz ronca.

–Pesa mucho –articuló la sirvienta, sin dejar de temblar.

Jordán lo levantó; pesaba extraordinariamente. Salieron con él, y sobre la mesa del comedor Jordán cortó funda y envoltura de un tajo. Las plumas superiores volaron, y la sirvienta dio un grito de horror con toda la boca abierta, llevándose las manos crispadas a los bandos: –sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca.

Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca –su trompa, mejor dicho– a las sienas de aquélla, chupándole la sangre. La picadura era casi imperceptible. La remoción diaria del almohadón sin duda había impedido al principio su desarrollo; pero desde que la joven no pudo moverse, la succión fue vertiginosa. En cinco días, en cinco noches, había el monstruo vaciado a Alicia.

Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma. (1-3)

### **El marco escénico en “El almohadón de plumas”**

En “El almohadón de plumas”, Quiroga da muchos detalles del marco escénico o ambiente para crear una atmósfera de melancolía, angustia, terror y suspense. La historia o argumento es una detallada narración del estado físico (enfermedad) de Alicia que es la protagonista del cuento y del comportamiento de su esposo Jordán. Ella acepta todo, su casamiento y su enfermedad también, con paciencia y resignación. La atmósfera es creada a través de las descripciones de la casa de la pareja, del espacio, del tiempo y de los ruidos.

La descripción física que hace Quiroga del patio y de la casa evoca una sensación de melancolía, de escalofrío y de muerte: “La blancura del patio silencioso –frisos, columnas y estatuas de mármol– producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia”. El silencio que predomina tanto en el patio como en toda la casa, la presencia de “columnas y estatuas de mármol” y el frío y la monotonía del interior de la casa, aluden a un ambiente que se asocia con la melancolía y la muerte. Esta sensación de melancolía y de angustia que caracteriza el ambiente de la casa, en la que Alicia pasa sus días enteros desde que se casó con Jordán, se subraya más cuando se describe como “extraño nido de amor”. Además, el llanto de Alicia, cuando Jordán la acaricia con afecto, y la declaración del narrador que Alicia “Lloró largamente todo su espanto callado”, sugieren la presencia de la angustia y del terror.

El dormitorio de Alicia y la sala en la que pasa la mayor parte de su tiempo Jordán durante la enfermedad de su esposa, no solo provoca terror sino también aluden a la muerte. En las dos recámaras la luz se mantiene encendida, como si hubiera miedo de la oscuridad y además existe un silencio absoluto “Pasaban horas sin que se oyera el menor ruido”, “La alfombra ahogaba sus pasos”. Los gritos de Alicia durante sus alucinaciones muestran angustia y terror. Además los incesantes paseos de Jordán también se relacionan con la angustia, producida por la enfermedad no diagnosticada e incurable de Alicia.

Quiroga usa el llanto, los gritos, las alucinaciones y el delirio de Alicia para dar énfasis en la atmósfera de terror y de muerte, la cual llega a su punto culminante cuando ella pierde el conocimiento: “Las luces continuaban fúnebremente encendidas en el dormitorio y la sala. En el silencio agónico de la casa no se oía más que el delirio monótono

que salía de la cama, y el sordo retumbo de los eternos pasos de Jordán”. Con estas palabras el narrador preanuncia la muerte de la protagonista. Alicia murió de anemia, porque “un animal monstruoso” le chupó toda la sangre. Tal vez este animal tuvo alguna relación con el antropoide que aparecía en sus alucinaciones y la espantaba.

El marco escénico que crea Quiroga, fuera y dentro de la casa, es a la vez descriptivo y evocativo. La mayor parte de la acción se realiza en el dormitorio de Alicia, donde muere. Así, Quiroga utiliza el marco escénico para acentuar la angustia, el terror y la muerte, que son consecuencia de una enfermedad inexplicable.

## CUENTOS PARA ESTUDIO COMPLEMENTARIO

### Horacio Quiroga (Uruguay 1879 – Argentina 1937)

#### *A la deriva*

El hombre pisó algo blanduzco, y en seguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse, con un juramento, vio a una yararacusú que, arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque.<sup>1</sup>

El hombre echó una veloz oleada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente, y sacó el machete de la cintura. La víbora vio la amenaza y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de plano, dislocándole las vértebras.

El hombre se bajó hasta la mordedura, quitó las gotitas de sangre y durante un instante contempló. Un dolor agudo nacía de los dos puntitos violeta y comenzaba a invadir todo el pie. Apresuradamente se ligó el tobillo con su pañuelo y siguió por la picada hacia su rancho.

El dolor en el pie aumentaba, con sensación de tirante abultamiento, y de pronto el hombre sintió dos o tres fulgurantes puntadas que, como relámpagos, habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla. Movía la pierna con dificultad; una metálica sequedad de garganta, seguida de sed quemante, le arrancó un nuevo juramento.

Llegó por fin al rancho y se echó de brazos sobre la rueda de un trapiche. Los dos puntitos violetas des. aparecían ahora en una monstruosa hinchazón del pie entero. La piel parecía adelgazada y a punto de ceder, de tensa. Quiso llamar a su mujer, y la voz se quebró en un ronco arrastre de garganta reseca. La sed lo devoraba.

–¡Dorotea! –alcanzó a lanzar en un estertor–. ¡Dame caña!

Su mujer corrió con un vaso lleno, que el hombre sorbió en tres tragos. Pero no había sentido gusto alguno.

–¡Te pedí caña, no agua! –rugió de nuevo–. ¡Dame caña!

–¡Pero es caña. Paulino! –protestó la mujer, espantada.

–¡No, me diste agua! ¡Quiero caña, te digo!<sup>2</sup>

## NARRATIVA

La mujer corrió otra vez, volviendo con la damajuana. El hombre tragó uno tras otros dos vasos, pero no sintió nada en la garganta.

—Bueno; esto se pone feo —murmuró entonces, mirando su pie, lívido y ya con lustre gangrenoso. Sobre la honda ligadura del pañuelo la carne desbordaba como una monstruosa morcilla.

Los dolores fulgurantes se sucedían en continuos relampagueos y llegaban ahora hasta la ingle. La atroz sequedad de garganta, que el aliento parecía caldear más, aumentaba a la par. Cuando pretendió incorporarse un fulminante vómito lo mantuvo medio minuto con la frente apoyada en la rueda de palo.

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú Pacú.

El hombre, con sombría energía, pudo efectivamente llegar hasta el medio del río; pero allí sus manos dormidas dejaron caer la pala en la canoa, y tras un nuevo vómito — de sangre esta vez— dirigió una mirada al sol, que ya trasponía el monte.

La pierna entera, hasta medio muslo, era un bloque deforme y durísimo que reventaba la ropa. El hombre cortó la ligadura y abrió el pantalón con su cuchillo: el bajo vientre desbordó hinchado, con grandes manchas lívidas y terriblemente doloroso. El hombre pensó que no podría jamás llegar él solo a Tacutú-Pacú y se decidió a pedir ayuda a su compadre Alves, aunque hacía mucho tiempo que estaban disgustados.

La corriente del río se precipitaba ahora hacia la costa brasileña, y el hombre pudo fácilmente atracar. Se arrastró por la picada en cuesta arriba; pero a los veinte metros, exhausto, quedó tendido de pecho.

—¡Alves! —gritó con cuanta fuerza pudo; y prestó oído en vano.

—¡Compadre Alves! ¡No me niegue este favor! —clamó de nuevo, alzando la cabeza del suelo.

En el silencio de la selva no se oyó un sólo rumor. El hombre tuvo aún valor para llegar hasta su canoa, y la corriente, cogiéndola de nuevo, la llevó velozmente a la deriva.<sup>3</sup>

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costado, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbotones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobran una majestad única.

El sol había caído ya, cuando el hombre, semitendido, en el fondo de la canoa, tuvo un violento escalofrío. Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza: se sentía mejor. La pierna le dolía apenas, la sed disminuía, y su pecho, libre ya, se abría en lenta inspiración.

El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo. Calculó que antes de tres horas estaría en Tacurú-Pacú.

El bienestar avanzaba, y con él una somnolencia llena de recuerdos. No sentía ya nada ni en la pierna ni en el vientre. ¿Viviría aún su compadre Gaona en Tacurú-Pacú? Acaso viera también a su ex patrón mister Dougald y al recibidor del obraje.

¿Llegaría pronto? El cielo, al Poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

caer sobre el río su frescura crepuscular en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay.

Allá abajo sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma, ante el borbollón de un remolino. El hombre que iba en ella se sentía cada vez mejor, y pensaba entre tanto en el tiempo justo que había pasado sin ver a su ex patrón Dougald. ¿Tres años? Tal vez no, no tanto. ¿Dos años y nueve meses? Acaso. ¿Ocho meses y medio? Eso sí, seguramente.

De pronto sintió que estaba helado hasta el pecho. ¿Qué sería? Y la respiración también.

Al recibidor de maderas de mñster Dougald, Lorenzo Cubilla, lo había conocido en Puerto Esperanza un Viernes Santo... ¿Viernes? Sí, o jueves...

El hombre estiró lentamente los dedos de la mano.

Un jueves.

Y cesó de respirar. (14-5)

### NOTAS

<sup>1</sup> El cuento comienza cuando la víbora muerde al hombre; este incidente prepara al lector para lo que va a pasar después.

<sup>2</sup> El hombre, a causa del veneno, empieza a perder funciones elementales de su cuerpo.

<sup>3</sup> El hombre no quiere morir y por eso lucha desesperadamente contra la invasión del veneno.

### ACTIVIDADES

1. ¿Cuál es el tema de “A la deriva”?
2. ¿Cómo puede interpretar Ud. el papel que juega el marco escénico en este cuento?
3. ¿Cómo interpreta Ud. el comienzo del cuento?
4. ¿Cómo se mantiene la tensión en el cuento?
5. ¿Cuál es el punto culminante del cuento?

### Onelio Jorge Cardoso (Cuba, 1914-1986)

#### *En la Ciénaga*

*Con la falta que le hace a uno  
echar un tercer brazo cuando es  
pobre.*

EL GALLEGO

Ella pudo venir de cualquier punto del redondo horizonte de cortaderas.<sup>1</sup>

Pero de donde realmente vino no lo advirtió el Gallego en el primer momento, sino después cuando la tuvo enfrente, así como era: pequeña, seca y con el hijo en los brazos.

El Gallego, pues, la miró preguntándose de dónde había salido aquella figura con hijo, y ella dijo humildemente lo que iba a decir:

—Me hace falta sacar el niño a Jagüey.

El Gallego bajó entonces la cabeza y mirándose el trapo manchado de sangre y cieno que le envolvía el dedo herido, contestó:

## NARRATIVA

—Para Jagüey Grande no hay Dios que llegue. Ha estado lloviendo nueve días.

La mujer arropó el muchacho más aún, bajo una especie de manta de saco de harina percudida que le rodeaba a ella misma el cuello y le bajaba hasta los brazos cubriéndole el hijo.

—Está con fiebre hace doce días y mañana hará trece.<sup>2</sup>

Entonces el Gallego acabó de salir de la zanja con los pantalones remangados hasta el muslo, el agua chorreándole por las fuertes piernas blancas y soltando una palabra:

—¡Carijo!, ¿yo voy a ser aquí el padre de todo el mundo?

Ella no contestó; miró por dentro de la manta, por el costado de su pecho, donde sin duda había una criatura más pequeña que el cielo, más pequeña que la ciénaga, quizás del tamaño del antebrazo del carbonero, quien la miraba, pero una criatura viva y suya con fiebre.

—Aquí se muere uno, el que nace y el que está nacido. ¿Entonces para qué sacarle el cuerpo a las cosas?

Ella no tenía nada que contestar y por eso estuvieron callados un momento hasta que el Gallego se volvió y agachándose al borde de la zanja metió en el agua turbia la mano del dedo herido.

Hacía cuatro días que se había dado aquel mal tajo por cortar una yana y esto es lo que más le molestaba, por ambición, por qué sé yo; o porque la yana luce linda y se sabe que da el mejor carbón del monte. Por un palo de más para el horno cuando ya no hacía falta, cuando ya estaba pensando en ponerle al horno la cruz encima.

—Pedro está para el mar haciendo la marea —dijo la mujer, y el Gallego siguió callado como sin oírla, pero sus ojos estaban fijos ahora en el bote que cabeceaba en la playa.

—Cuando Pedro se fue, el niño no estaba malito o quizás Pedro no se dio cuenta.<sup>3</sup>

El carbonero sacó la mano del agua y con la cara tostada se volvió a la mujer. Iba a preguntarle quién era Pedro, pero no había porqué. Además, sabía que esa pregunta era como cortar una yana de más.

—La gente que tiene hijos debe tener una pata en la lancha y otra pata en la casa.

La mujer no contestó por más que el Gallego se quedó esperando su respuesta:

—No ve que por tierra no se puede. Da al pecho, a la quijada el agua y son leguas que andar. Además se moja el muchacho.

La mujer tampoco contestó. Comprendía todo lo que dicen los hombres de la Ciénaga, porque ella misma era de allí, amasaba con la propia turba del suelo, falsa tierra como ellos, formada por la podredumbre de los años muertos, de los vegetales que no pudieron serlo, de la gente que no pudo serlo. Además, nada dijo porque comprendía que las cosas más duras son las que llevan menos palabras. Esto pareció irritar más al Gallego, hasta que estalló completo, manoteando el aire y con la voz a gritos:

—¡Bonito buscar remedio con otro cuando el marido sabe Dios...! ¿Y por qué se fue a pescar? ¿No sabe que nadie sale con un tiempo que no se entiende? ¿No tiene una bestia, un trillo, una vereda para sacar los suyos cuando lo necesitan? ¡Lindo irse pensando que hay otros en la Ciénaga y que voceando o caminando se encuentra la gente que remedie!

La mujer movió los labios pero apenas si se le oyeron las palabras:

—¿Y yo qué puedo hacer?

El Gallego quiso responder pero se le volvió un resoplido todo el aire de los pulmones, y de pronto con el pie cuadrado y descalzo le dio una patada a una lata vacía que fue a caer a la zanja y allí se quedó bamboleándose en medio del agua. Luego echó a andar sin acordarse de la mujer y rumbo a la playa. Llevaba dos días sin dormir y esperando a Ser-

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

vando, el compañero. Servando debía arribar con la lancha de los víveres para quince días y el dinerito del último carbón que se sacó a vender. ¿Cómo iba él ahora a perderse de pronto, salir en el botecito con dos remos cortos y uno rajado? Pero sobre todo..., ¿qué tiene uno que ver con la gente que anda por la Ciénaga? ¡Que no tengan hijos, que no tengan fiebres y si tienen hijos y fiebres pues que tengan padres también! Además..., además, ¿cómo un carbonero puede abandonar un horno que se está quemando rumorosamente bajo su capa de ciscos y cenizas? Un horno es un trabajo de muchos días de cortar, tirar y parar, y después que se enciende necesita un hombre ahí, día y noche, vigilándole su disimulo de buen fuego, porque de pronto abre una boca y adiós todo el trabajo pasado y el dinerito futuro. Además, el horno no lo había hecho él solo; la mitad del trabajo compartido era de Servando y la mitad del dinerito futuro también.<sup>4</sup> No, hay cosas que no se pueden hacer, y quiso volverse buscando la mujer, pero antes de girar sobre sus pies un llanto débil brotó a su espalda y casi le da con los antebrazos a la madre.

—¿Usted es boba? ¿Con el niño malo y no sabe dónde se para?

Ella no contestó. Estaba como esperanzada de algo mirando al hijo bajo el trapo. Pero poco a poco se quedó dudando de sus pensamientos y al fin miró al Gallego.

—Si llora es que está mejor, ¿verdad?

El Gallego levantó los hombros con brusquedad.

—Yo lo que sé es que no puedo moverme de aquí. Eso es lo que yo sé. ¿Por qué?, porque no puedo; porque uno tiene sus obligaciones y ninguna más. Además, nadie tiene que sudar calenturas ajenas.

Y se le trababa en la garganta la mejor de sus razones. Bastaba con que dijera que se le volaba el horno. Una mujer de la Ciénaga entiende eso, porque hasta la leche en el pecho de una madre tiene que ver con el humo manso de un horno. Sin embargo, el Gallego no hallaba qué decir y en eso la mujer se fue escurriendo al suelo como si quisiera sentarse o estuviera desmayándose. El carbonero la siguió con la vista, dispuesto a alargar los brazos y sujetarla, pero queriendo que ella no adivinara su intención. Entonces volvió a soltar otra palabra.

—¡Carijo, con ese bote no se va a ninguna parte!

Y se metió en el agua rumbo al bote que cabeceaba.

Media hora más tarde, la mujer, con el hijo en los brazos, estaba sentada en la popa y el Gallego remaba apoyando los pies desnudos en las sucias cuerdas del bote. Empezaba a caer la tarde. Una tarde larga y luminosa con una nube prieta en el horizonte. De los mangles de la costa se veían salir algunas garzas blancas y grises que chillaban en el aire y con pausados golpes de ala volvían a posarse. Por frente a la proa y a ras de mar volaba una formación de alcatraces tan pronto cruzándose con el rumbo del bote como regresando a prudente distancia. La mujer seguía con el hijo en la popa más callada que nunca y mirando a los remos levantar pequeños remolinos turbios en el agua de poco fondo.

—Pídale a Dios que esa nubecita no meta viento por la noche. Este cajón se vuelve de piedra cuando lo pecha el viento por la proa.

Y rechinan resecos los estobos por el amarre de las sogas gastadas.

—Hágase conformidad para seis horas de remo y pídale a la Caridad del Cobre que no pegue a soplar el viento.

Se detuvo un momento queriendo ver el efecto de sus palabras en la mujer y luego añadió:

—¿Usted duerme? ¿Tiene el sueño pesado?

## NARRATIVA

La mujer movió negativamente la cabeza y el Gallego se miró los pies. Nunca le dolían los pies. Eran como raíces. Todo el tiempo sin zapatos; únicamente se sentía mar-tirizado cuando se los calzaba dos o tres días por tener que andar en el pueblo.

—Ahí hay agua en el porrón, cuando quiera, beba.

Esta vez la mujer no se hizo esperar. Se inclinó hacia adelante, cogió el porrón con la mano derecha y con los dedos metidos en la argolla de barro, lo levantó apoyándolo en su antebrazo, con cuidado de que el chorro le cayera en la boca sin mojar el trapo que arrojaba al hijo. El Gallego se quedó mirando cómo temblaba el porrón sobre el ante-brazo seco y hasta dos veces abrió las manos sujetas al remo, pero luego largó un escu-pitajo al mar y se puso a mirar el cielo.

El viento soplaba manso desde el mar, pero el bote no avanzaba. Ése no era viento para retenerlo. Malo el que pudiera venir de aquella terca nube crecida ahora en el hori-zonte. Necesitaba seguir el canalizo que conocía como sus propias manos. El canalizo era un cauce natural que estaba en el fondo del mimar marcando la ruta de los botes para salir un poco más afuera donde la profundidad permitiera navegar sin embarrancar-se. Salirse pues del canalizo era vararse; meter la quilla en el fango y los costados del fondo y quedar como una mosca en un papel de moscas. Pero el Gallego carbonero lo sabía. El Gallego podía navegar con los ojos cerrados sin salirse del canalizo hasta dar con las aguas navegables. Sólo el viento podía echar a perder las cosas, pero el viento estaba haciendo lo que debe hacer el viento al atardecer; empezar a caer para dar paso al terralito que lo sustituía por toda la noche. Además, pasara lo que pasara, en la costa había carboneros siempre, o alguno que otro quizás. Estaban el viejo Lima, Fajardo, los hermanos Benítez y Cheo.

Poco a poco pues, el Gallego se fue sintiendo tranquilo en sus pensamientos. La mu-jer ahora estaba tratando de darle el pecho bajo los trapos al niño, pero por su cara se veía que no adelantaba nada, hasta que el Gallego le dijo:

—Déjelo si él no quiere.

Y la mujer obedeció como si hubiera sido Pedro el que hablara.

El sol estaba hundiéndose ya por alguna parte del mundo. Los alcatraces habían desapa-recido y sólo los caracateyes empezaban a gritar en los mangles. Todo debía salir bien, pero inesperadamente el Gallego soltó los remos y se quedó inmóvil volviendo la cara al mar. Sólo él era capaz de comprender cuándo el viento se detiene y cambia de pensamiento. «Eso nada más faltaba», pensó, pero también podía ser el terralito y se volvió a la costa esperando sentir el aire de frente. Mas, el aire le dio por la nuca y allí mismo, fría y redon-da, se le plantó la primera gota. Pensó que podía ser una salpicadura del remo, pero otra gota vino y otra, hasta que se estableció la lluvia en el bote y el mar.

El Gallego no maldijo esta vez. Esto era como cortar un poco de más. Había que afe-rrarse a los remos, pelear con la lluvia y el viento aunque fuera por no perder el canali-zo, por no quedar pegado al fondo como una mosca en un papel de moscas.

Los remos ya no se sabía si se hundían en la noche o en el mar. La cosa era remar más contra el viento que contra el agua. Quizás la mujer dijo algo o fue el viento. Él no hizo caso; remaba con cuanto podía. Los pies se clavaban ahora contra las cuadernas. La cabe-za de un clavo le empezó a molestar bajo el pie derecho, pero no se podía ceder ni un se-gundo. Además un clavo por la cabeza no entra. Para entrar por la planta curtida de un pie de carbonero tiene que ser un cuchillo o una hala, otra cosa no entra y pierde su tiempo. Y el bote era como un pájaro que ni avanza ni retrocede en el aire, sólo está ahí en el mismo punto golpeando con las alas. Eso es lo que debía hacer, mantenerse en el mismo punto,

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

porque abajo estaba el canalizo y cuando pasara el viento y la lluvia, ganar el tiempo perdido siguiendo el curso del canalizo. Pero el Gallego no se acordaba de la herida hasta que empezó a dolerle cada vez más. «Cochina herida –pensó–, por eso hay que medirse hasta tumbando monte.» Y hubiera seguido pensando si no es que de pronto sintió que la quilla se arrastraba abajo contra algo. Era un rumor suave que sólo él conocía. Entonces se inclinó por la borda y hundiéndose más el remo tocó el lodo espeso.<sup>5</sup>

–¡Maldita sea! –estalló y apretando los remos empezó a remar furiosamente. Quizás con aquel esfuerzo el bote a medio embarrancarse cedería, y hasta empezó a ceder, pero había dos heridas; una en el dedo, que podía olvidarse, y otra en el remo que cedió completamente. La mujer y él, los dos, sintieron un crujido y el remo se partió. Ya no había que hacer nada por el momento. Sólo quedar allí bajo la noche y la lluvia hasta que el cielo dispusiera otra cosa con el viento o la mañana con el sol.

Y estuvo lloviendo largo y rumorosamente. Tres veces tuvo que achicar el bote por el agua de la lluvia y por algunos golpes de ola que saltaban la borda. Tres veces tuvo que achicar, pero al fin el viento cedió primero y luego se quedó la noche destilando gotas como el fondo de una gran vasija negra.

El Gallego fue a decir: «Hemos perdido un remo», pero dijo:

–Hemos perdido una hora –y se puso en pie mirando la costa que era un poco más oscura que la noche.

–¿Ahora qué se puede hacer? –preguntó tímidamente la mujer.

–Siempre hay algo que hacer. Ahí está la costa y hay varas de patabán.

–¿Una palanca?

–Sí –repuso el Gallego, y mirando por los pies de la mujer añadió:

–Por ahí abajo suyo, anda un cuchillo mío; tíremelo para acá.

La mujer estuvo tanteando con una mano y sin ver la cara del carbonero quien por primera vez estaba verdaderamente lleno de preocupación, hasta que se alivió al oírlo:

–¡Aquí está...!, cuidado... –el cuchillo cayó entre los pies del carbonero.

–Ahora quédese tranquila. El bote no se va a mover de aquí.

Y sacando una pierna se hundió en el mar hasta el pecho. Ella lo miró alejarse, perderse entre las sombras arrollando el agua y sin saber que abajo el lodo aprisionaba las piernas del hombre hasta las mismas rodillas.

Hay que saber lo que es un patabán recto y crecido para cortarlo con un cuchillo. Con machete hay que dar no menos de tres golpes, pero con cuchillo no se sabe. Además, no es lo mismo estar cortando un patabán a la luz del sol y con brisa que estarlo cortando al tanteo en la noche y con un enjambre de jejenes.<sup>6</sup> El jején tiene una ventaja sobre el mosquito y es que el mosquito se le ve y se pierde el tiempo matándolo, pero como al jején no se le ve, pues se le deja picar y se sigue haciendo lo que uno está haciendo. Sólo que hay que ser caballo para aguantar una nube amarilla de jejenes...

El Gallego intentó tirarle cuchilladas al patabán, pero ningún cuchillo pesa como un machete y decidió entonces muñequarlo, rodeándole el tallo, al tanteo y con la herida que era ahora como una brasa sobre la mano, estuvo cortando no sé qué tiempo. Al fin crujió el patabán y antes de pelarle las ramas el Gallego se pegó furiosamente tres o cuatro manotazos por el cuello y la cara contra los jejenes. Con esto se saciaba la rabia, pero no el ardiente escozor de las picadas. Luego terminó de pelar el patabán y cuando entró en el mar comprendió que todo aquello era más agradable que la plaga entre los mangles.

Entró chorreando agua y lodo en el bote y clavó el patabán en el fondo a un costado de la embarcación.

## NARRATIVA

—Por lo menos ya no vamos a tener más viento —dijo.

La mujer temblaba de frío, pero él no podía verla. Estaba tomándose un descanso para volver al agua de nuevo. Metió la mano bajo la proa y de alguna parte sacó los cigarros secos. Luego prendió uno y la mujercita en la noche siguió vivamente aquel fulgor que a cada chupada del carbonero se crecía como la única luz del mundo. Al rato él tiró la colilla al agua y se puso en pie:

—Habrà que dar con el canalizo otra vez.

Ella no quería hablar. Las palabras le hubieran salido castañeteándole entre los dientes y eso era pedir lo que no había.

—Con los remos hubiéramos llegado de noche, ahora será al amanecer.

Y de nuevo se quedó inútilmente esperando su respuesta. Pensó que la mujer se había quedado dormida con el hijo en los brazos.

—¿Ha bajado la fiebre? —preguntó.

—No, dijo ella, y a pesar de todo él notó que temblaba.

—Debí traer el aguardiente, las cosas con apuro nunca se hacen bien.

—Sí —dijo ella, y él se puso a buscar algún trapo, algún pedazo de lona que no hubiera sido mojado por el agua, pero no encontró nada. Entonces se apoyó en la borda y saltó al mar. Acostó al patabán a lo largo del bote y aferró las manos a la borda empujando. Todos sus músculos, desde la frente a los talones se pusieron en tensión y poco a poco, casi imperceptiblemente, la embarcación empezó a moverse. Había que buscar el canalizo. Cuando entrara en él, el bote se iba a aligerar inesperadamente y hasta podía írsele de las manos. Esta sería la manera de saberlo, pero el bote seguía arrastrándose por el fondo con sabe Dios cuántas pulgadas de madera metidas en el lodo. Las piernas se le atascaban hasta más arriba de las rodillas, y tan pronto adelantaba la embarcación unas pulgadas como tenía que apoyarse en ella misma para sacar una pierna demasiado hundida en el lodo.

Así estuvo un tiempo largo, un tiempo que se hacía infinitamente trabajoso, hasta que el bote se le fue de pronto entre las manos y él mismo cayó a lo largo hundiéndose todo en el agua y metiendo las manos, abajo en el lodo. Sin embargo, cuando se enderezó chorreante de agua sucia estaba casi sonriendo al ver la embarcación balanceándose ya libremente en medio del canalizo. De cuatro brazas llegó nadando hasta la borda y apoyando los brazos en ella entró en la embarcación.

Estaba rendido, se hubiera tirado allí en el fondo del bote sin importarle nada más. A dormir como un tronco; a entrar en ese oscuro mundo del sueño donde únicamente tenía descanso su cuerpo. Mas el bote podía derivar con alguna corriente y volverse a embarrancar. Por eso se puso en pie, agarró la palanca y echó todo el cuerpo sobre ella afincándose en el fondo. La embarcación se movió ligera hacia adelante, y con un golpe corto y hábil, volvió a encajar la palanca para hundirla de nuevo por estribor. Ahora todo sería así, durante horas y horas; así hasta que saliera el sol, hasta que viera el caserío y el camión junio a la playa donde pensaba llevar la mujer y el niño. Todo sería así con tal de que las dos noches sin dormir no se les sumaran al vientecito que empezó por helarle las ropas. «Y Pedro, ¿qué sería de aquel Pedro? Bueno, pescando.» Después de todo también a Pedro lo cogería allá fuera la turbonada. y más afuera peor, ¿y ella? ¿Qué estaría pensando y por qué no hablaba? Molesta no conocer el pensamiento de alguien que va con uno y sobre todo cuando uno va por culpa de alguien. Parece que con el silencio trata de empujarnos más; y sintió deseos de regresar y decirle francamente a la mujer que un horno no puede abandonarse, pero le dio vergüenza este pensamiento, porque también el niño ardía de fiebre y ni siquiera le había visto la carita todavía.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Respiró profundamente y al volver la cabeza vio que la mujer había subido los pies a la popa porque el agua del bote estaba haciendo navegar la vasija de achicar. Clavó la palanca y amarró el bote a ella. Luego se puso de rodillas, y empuñó la vasija. La mujer sentía la vasija raspando el fondo del bote y luego el chasquido del agua cayendo al mar, pero no dijo nada. Al rato, el nivel del agua había bajado y él volvió a la palanca. Esta vez miró la noche y cerró los ojos porque si un hombre se pone a calcular lo que tiene por delante pierde la mitad de su victoria. Por eso desamarró la embarcación y se juró que iba a largar la vida, pero que no perdería ni un segundo más achicando el bote.

Había una estrella en el cielo que estuvo horas pasando sobre la cabeza. Tres veces en toda la noche oyó toser la mujer, pero no preguntó nada y cuando empezó a romper el día por la punta de los mangles él vio con sus ojos enrojecidos y ardientes, la casa en la playa y el camión. Tenía las manos hinchadas y en el lugar donde estuvo el trapo de la herida había ahora un oscuro costurón de sangre coagulada. Pero allí estaba el caserío y junto a la playa un yate grande y una gente que se preparaba para una pesquería. No dijo nada, no quería decir nada. Era la mujer quien debía de hablar, quien debía alegrarse y no permanecer callada en la popa como él la había dejado estar hacía horas, la última vez que volvió la cabeza atrás. Pero ella parecía haber perdido para siempre las ganas de hablar. Y así fue entonces que llegaron a la costa. Él se tiró al agua y manejando el bote puso la popa cercana a la orilla de modo que ella pudiera bajarse sin una salpicadura que fuera a dar en el bultito oscuro y pequeño, arropado en los brazos de la madre. Pero la mujer no se movió. Lo estaba mirando a él; mientras un hombre de camisa deportiva, desde el yate, se bebía a pico una botella de cerveza mirándolos a los dos.

—Bueno, llegamos, bájese.

La mujer abrió los labios. No tenía una sola lágrima en los ojos. Sin embargo, de todo su ser brotaron las palabras:

—Está muerto —dijo.

Entonces el Gallego se quedó mudo un segundo nada más, porque inesperadamente cerrando el puño y descargándolo contra la proa, no supo lo que decía:

—¡Maldito sea, lo hubiera largado al agua!

E inmediatamente sintió una profunda vergüenza, pero ella lo estaba mirando con nobleza, porque al fin y al cabo un hombre de la Ciénaga es como la propia turba del suelo formada con la podredumbre de los años muertos, de los vegetales que no pudieron serlo, de la gente que no pudo serlo. (202-15)

### NOTAS

<sup>1</sup> La mujer anónima representa a cada madre joven del campo cubano, que vive sola y desamparada, porque su compañero tiene que trabajar lejos para ganarse la vida.

<sup>2</sup> La enfermedad del niño obliga a la mujer a pedir la ayuda de un hombre desconocido.

<sup>3</sup> La mujer entiende y justifica la ausencia de su compañero.

<sup>4</sup> En este párrafo el narrador justifica la actitud brusca del hombre hacia la mujer.

<sup>5</sup> El hombre, a pesar del dolor de la herida que tiene en su dedo, se esfuerza para llevar a la madre con su niño enfermo al otro lado de la Ciénaga, donde hay cuidado médico.

<sup>6</sup> El hombre, con paciencia, enfrenta todas las contrariedades del viaje por la Ciénaga en la noche, como el mal tiempo, la oscuridad y los troncos de los árboles que le impiden el camino.

## NARRATIVA

### ACTIVIDADES

1. Comente la actitud del hombre hacia la mujer desconocida.
2. ¿Cómo puede interpretar Ud. la actitud de la mujer hacia el hombre?
3. ¿Qué papel juega el marco escénico en el cuento?
4. ¿Cómo se mantiene la tensión en el cuento?
5. ¿Cree Ud. que el título “En la Ciénaga” se refiere a la situación social de los personajes?
6. ¿Cuál es el tema del cuento?

7.

**EL ESTILO**

Estilo, según Carreter y Correa Calderón, es “el conjunto de rasgos que caracterizan a un género, a una obra, a un escritor o una época” (89). Así estilo de la obra narrativa son esos rasgos formales que definen el modo particular de la expresión del escritor; es decir, es la elección de las palabras que se ponen al servicio del contenido. El estilo es individual, porque cada autor se expresa de una manera única, por eso hablamos del estilo de Rulfo, de García Márquez, etc.

Para entender mejor el estilo de un autor es útil estudiar la función de la denotación y connotación. La **denotación** se refiere al significado de la palabra tal como se define en el diccionario, “el primero y más elemental nivel semántico del signo, vinculado al código lingüístico de una época determinada [...]” (Marchese y Forradillas 93). La **connotación** se refiere a lo que la palabra sugiere; “indica una serie de valores secundarios, no siempre bien definidos y en algunos casos extralingüísticos [...]” (Marchese y Forradillas 75). Así, la palabra paloma tiene un significado denotativo (ave de alas cortas de plumaje gris, que puede ser domesticada etc.) y un valor connotativo cuando se refiere a la paz, la inocencia, la felicidad etc.

**Lenguaje o dicción de la obra narrativa**

La selección de palabras, que forma el lenguaje, puede ser exacta y directa, para que las ideas, las acciones y la descripción del marco escénico y de los personajes sean claras. Así, cuando un pasaje describe acción, da énfasis en los verbos activos; cuando se describe un paisaje, se da énfasis en los nombres y los adjetivos que presentan lugar, colores, etc.

Hay tres niveles de lenguaje (o dicción):

- a. formal,
- b. neutral y
- c. informal o bajo.

Lenguaje formal o sublime consiste en palabras “standard” y refinadas. Se mantiene el orden correcto de las palabras. Las oraciones son

simples y breves y las palabras son más refinadas de las que se usan generalmente. Por eso hablamos de un lenguaje formal o sublime.

Lenguaje neutral es cuando se emplean palabras del uso común.

Lenguaje informal o bajo es, por lo general, el lenguaje coloquial o lenguaje de cada día. Puede ser el lenguaje de los diálogos o de obras narrativas narradas en primera persona.

El lenguaje puede ser: a) general, b) específico, c) concreto y d) abstracto.

El lenguaje general se refiere a afirmaciones generales (p.e. “Todos prefieren la buena comida”).

El lenguaje específico se refiere a las palabras que presentan imágenes del mundo real (p.e. “El niño llora cuando tiene hambre”).

Lenguaje concreto es cuando las palabras describen condiciones de percepción inmediata (p.e. “El jugo de limón es ácido”: la palabra “ácido” describe una condición que uno puede sentir).

Lenguaje abstracto se refiere a condiciones o cosas abstractas (p.e. “La torta de manzana es buena”: la palabra “buena” es abstracta).

### **Cualidades retóricas de la obra narrativa**

Cuando uno estudia el estilo, estudia también las cualidades retóricas de una obra narrativa, es decir a) contar varios elementos de la oración en la obra y b) analizar los tipos de oración.

a) *Contar varios elementos de la oración* es una manera de realizar un estudio del estilo. El número de las palabras en una oración, el número de los verbos, de los adjetivos, de las preposiciones y de los adverbios en un pasaje, o el número de sílabas en relación con las palabras, pueden ofrecer importante información respecto al estilo.

b) *Analizar los tipos de oraciones*

Para estudiar las cualidades retóricas de una obra, es preciso definir el tipo de las oraciones que la componen. Algunas son cortas o elípticas, especialmente en los diálogos. Generalmente las oraciones pueden clasificarse en:

- oraciones simples (sujeto, verbo y complementos)
- oraciones compuestas (2 o 3 oraciones simples conectadas por conjunciones)
- oraciones complejas (1 oración principal y otras subordinadas)

–oraciones compuestas complejas (unas oraciones principales y unas subordinadas unidas por conectores)

El estilo, concluyendo, es un elemento relevante en el estudio de la obra narrativa, porque se refiere a la manera particular, que el escritor utiliza para expresarse. Es el lenguaje literario que el escritor utiliza en su obra y lo distingue de los otros escritores.

### **Juan Rulfo (México, 1918-1986)**

Juan Rulfo es un representante sobresaliente de la nueva narrativa hispanoamericana. Es escritor de la novela *Pedro Páramo* (1955) y del libro de cuentos *El llano en llamas* (1953). En su obra presenta un mundo conflictivo y demoníaco, habitado por figuras trágicas que viven entre la violencia, el odio, la crueldad y la ternura, el ensueño y el amor a la vez.

*No oyes ladrar los perros*

–Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

–No se ve nada.

–Ya debemos estar cerca.

–Sí, pero no se oye nada.

–Mira bien.

–No se ve nada.

–Pobre de ti, Ignacio.

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante.

La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.

–Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio.

–Sí, pero no veo rastro de nada.

–Me estoy cansando.

–Bájame.

El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.

–¿Cómo te sientes?

–Mal.

Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su pescuezo, le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja.

Él apretaba los dientes para no morderse la lengua y cuando acababa aquello le preguntaba:

## NARRATIVA

—¿Te duele mucho?

—Algo —contestaba él.

Primero le había dicho: «Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco.» Se lo había dicho. Como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía.

Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.

—No veo ya por dónde voy —decía él.

Pero nadie le contestaba.

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo.

—¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien.

Y el otro se quedaba callado.

Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo.

—Este no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca. ¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?

—Bájame, padre.

—¿Te sientes mal?

—Sí.

—Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.

Se tambaleó un poco. Dio dos o tres pasos de lado y volvió a enderezarse.

—Te llevaré a Tonaya.

—Bájame.

Su voz se hizo quedita, apenas murmurada:

—Quiero acostarme un rato.

—Duérmete allá arriba. Al cabo te llevo bien agarrado.

La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo.

—Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.

Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar.

—Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. Ha maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: «¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!» Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: «Ése no puede ser mi hijo.»

—Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo.

—No veo nada.

—Peor para ti, Ignacio.

—Tengo sed.

—¡Aguántate! Ya debemos estar cerca. Lo que pasa es que ya es muy noche y han de haber apagado la luz del pueblo. Pero al menos debías de oír si ladran los perros. Haz por oír.

—Dame agua.

—Aquí no hay agua. No hay más que piedras. Aguántate. Y aunque la hubiera, no te bajaría a tomar agua. Nadie me ayudaría a subirte otra vez y yo solo no puedo.

—Tengo mucha sed y mucho sueño.

Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. Tu madre, que descansa en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas.

Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balaceándolos de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza, allá arriba, se sacudía como si sollozara.

Sobre su cabello sintió que caían gruesas gotas, como de lágrimas.

—¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Que pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: «No tenemos a quién darle nuestra lástima.» ¿Pero usted, Ignacio?

Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer tejaban, se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado.

Destabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros.

—¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza. (145-50)

### El estilo en “No oyes ladrar los perros”

En el cuento “No oyes ladrar los perros” un narrador exterior introduce una situación concreta: un padre carga a su hijo gravemente herido, sobre sus hombros, llevándolo al pueblo más cercano donde hay cuidado

médico. El estilo sencillo, lacónico y bien controlado de Rulfo en este cuento refleja su precisión en la presentación del amor –repudio del padre por el hijo, dado que se trata de un hijo criminal–. La exactitud, el nivel de las palabras, la brevedad y la concisión son elementos que caracterizan la obra.

La economía es la premisa fundamental en el tratamiento de los hechos, los personajes y sus acciones en “No oyes ladrar los perros”. Las primeras líneas forman un diálogo entre los dos personajes: el padre y el hijo:

- Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.
- No se ve nada.
- Ya debemos estar cerca.
- Sí, pero no se oye nada.
- Mira bien.
- No se ve nada.
- Pobre de ti, Ignacio.

que expresa la angustia del padre por llevar pronto a su hijo a Tonaya, por un lado porque le dijeron que allá hay médico y por otro porque siendo viejo está exhausto, a causa del peso del hijo herido que carga sobre sus hombros. Rulfo, en todos los diálogos del cuento, generalmente utiliza limitado número de palabras y oraciones simples o elípticas para remarcar el sufrimiento físico de los dos hombres. Sin embargo, el padre frecuentemente se dirige a su hijo preguntándole si se acercan a Tonaya, porque él no puede ver u oír algo, a causa del cuerpo de su hijo que le impide la vista y el oído. En otras partes el autor utiliza oraciones completas o complejas y un lenguaje humilde y cuidadosamente trabajado, que destacan los sentimientos del padre, que son una mezcla de amor, repulsión y deber. Rulfo presenta sus diálogos con economía pero con destreza para señalar aspectos de su personalidad y sus acciones a través de estos.

El nivel de dicción del cuento es neutral o medio, para lograr mayor objetividad narrativa. Las palabras son simples y fáciles del habla cotidiana: sombra, pueblo, tierra, perros, monte, luna colorada, arriba allí, tropezar, sangre, riñones, etc., describen con un objetivismo lacónico la lucha interior del padre entre fuerzas opuestas como amor-repulsión, honradez-deshonra, ira-piedad:

- Te llevaré a Tonaya [...] Allí encontraré a quien te cuide [...]
- Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted [...] Porque para mí usted ya no es mi hijo. Ha maldecido la

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

sangre que usted tiene de mí [...] He dicho: «¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!» Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente [...]

Durante el desarrollo de la trama el padre se dirige a su hijo tratándolo a veces de “tú” y otras de “usted”, de acuerdo con las circunstancias y los sentimientos del padre hacia su hijo. Se hace claro que el padre utiliza el “tú” en los casos que predomina el amor paterno y la piedad; en otras ocasiones, cuando el padre está agobiado por el cansancio y el estado físico de su hijo, cambia de tono y convirtiéndose en un juez contundente usa el “usted”.

–Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.

Con estas palabras el padre aclara que todo lo que hace lo hace solamente por su difunta esposa; a pesar de su simplicidad campesina tienen un tono trágico. Con la aclaración de que todo lo “hago por su difunta madre” alude al dolor y a la ira que siente por su hijo, que se ha convertido a un bandolero que ha asesinado hasta a su propio padrino, por eso grita que “¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo te di!”, expresando así todo su rechazo por él y sus actos. Sin embargo, a continuación este tono cambia, puesto que el padre, dominado por la determinación de llevar al hijo a Tonaya y por la angustia, cambia de actitud y otra vez trata a su hijo de “tú”: “–Mira a ver si ya ves algo. O si oye algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo.”; el amor y deber paternos vencen todo lo otro.

La mayoría de las palabras son cortas, de una, dos o tres sílabas. Más o menos el 45% tiene una sílaba, 33% tienen dos sílabas, 17% tienen tres sílabas y 5% más de tres sílabas (en total 1270 palabras, 573 1-sílaba, 397 2-sílabas, 208 3-sílabas, 72 4-sílabas, 18 5-sílabas, 2 6-sílabas). El alto porcentaje de las palabras con 1, 2 o 3 sílabas muestra la tendencia del autor de apretar la materia narrativa.

Las palabras del cuento son cortas en su mayoría y comunes pero además son concretas y específicas. La “sombra” de los hombres, “las piedras”, la marcha de los hombres “por la orilla del arroyo”, son lo mismo concretas como el padre con el hijo cargado sobre sus hombros y sus preguntas insistentes si el hijo ve u oye algo que indique su llegada a Tonaya. Tanto los diálogos cortos como los comentarios del padre y las

aclaraciones del narrador se refieren a hechos concretos, por eso Rulfo usa un vocabulario concreto y específico y a veces antiliterario: “—Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua., porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso...”. Sus personajes utilizan un lenguaje que les pertenece, es el lenguaje espontáneo del habla de su región, que da a dicho cuento la sencillez de estilo. Sin embargo, este lenguaje elaborado por Rulfo, humilde, rico en sustantivos y formas y pobre en adjetivos y gerundios, da categoría artística a su obra.

En este cuento Rulfo utiliza las palabras adecuadas en el lugar adecuado. Las palabras están cuidadosamente escogidas. Las oraciones son simples y cortas o complejas cuando es necesario, según lo que el autor quiere expresar. El estilo rulfiano en “No oyes ladrar los perros” se caracteriza por un laconismo que insinúa la falta de precisión en cuanto a lo que sucede a Ignacio. Terminando el cuento el lector no puede saber si él está vivo o muerto, si siente remordimientos por sus acciones o dolor por los reproches de su padre. Las “gruesas gotas, como lágrimas [...]” que caen sobre la cabeza del viejo son lágrimas o sangre. Indudablemente el estilo de este cuento se caracteriza por la máxima economía, tanto en las descripciones de los personajes y del medio escénico como en la exposición de los hechos.

## CUENTOS PARA ESTUDIO COMPLEMENTARIO

### **Miguel Delibes (España, 1920-)**

Miguel Delibes es uno de los más destacados escritores españoles contemporáneos. Dedicado al periodismo y a la literatura, fue escritor de una gran obra narrativa. Entre su obra destacan novelas como *La sombra del ciprés es alargada* (1948), *Los santos inocentes* (1981), *El hereje* (1998) y libros de cuentos como *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964) y *La mortaja* (1970). Es miembro de la Real Academia Española desde 1975 y ha recibido numerosas distinciones y premios como el premio Príncipe de Asturias, el de las Letras Castilla y León, el de las Letras Españolas, el premio Cervantes y otros.

Su obra cuentística reunida en un volumen con el título *Viejas historias y cuentos completos*, incluye cuentos de gran calidad literaria. Entre sus temas más recurrentes son la pobreza, el desamparo, la orfandad, la soledad, la muerte, el niño y el dolor.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

### *El conejo*

Y cada vez que veía al herrador, Juan le decía:

—¿Y cuando me das el conejo, Boni?

Y Boni, el herrador, respondía preguntando:

—¿Sabrás cuidarlo?

Y Juan, el niño, replicaba:<sup>1</sup>

—Claro.

Pero Adolfo, el más pequeño, terciaba, enfocándole su limpia mirada azul:

—¿Qué hace el conejo?

Juan enumeraba pacientemente:

—Pues... comer, dormir, jugar...

—¿Cómo yo? —indagaba Adolfo.

Y el herrador, sin cesar de golpear la herradura, añadía:

—Y cría, además.

Juan agarraba al pequeño de la mano:

—El conejo que nos dé Boni criará conejos pequeños y cuando tengamos muchos le daremos uno a Ficu.

—Sí —decía Adolfo.

Boni, el herrador, aunque miraba para los chicos, siempre acertaba en el clavo.

—¿Es cierto que quieres el conejo?

—Claro —respondió Juan.

—¿Y sabréis cuidarle?

—Sí —dijeron los dos niños a coro.

—Pues mañana a mediodía os aguardo en casa —añadió el herrador.

Y cuando los niños descendían cambera abajo, cogidos de la mano, les voceó:

—Y si le cuidáis bien os daré, además, un pichón.

Y Adolfo le dijo a Juan:

—¿Un pichón? ¿Qué es un pichón?

—Una paloma —contestó Juan.

—¿Y vuela? —dijo Adolfo.<sup>2</sup>

—Todas las palomas vuelan —dijo Juan.

Al entrar en la Plaza, vieron los grupos de gente y a Sebastián y Rubén con los cirios y una mujer que sollozaba. Y Evelio, el de la fonda, dijo:

—Le venía de atrás; si no le dijo nada al médico fue por no enseñarle los pechos.

Esteban, el de molino, se rascó el coquete:

—En una soltera se comprende.

Juan y Adolfo, cogidos de la mano, merodeaban entre los grupos sin que nadie reparara en ellos, hasta que llegó el cura y enhebró una retahíla ininteligible, y las mujeres se santiguaron, y los hombres se quitaron las boinas y las daban vueltas, sin dejarlo, entre los dedos. Y Juan soltó a su hermano y se descubrió y empezó a girar su sombrero tal como veía hacer a los hombres. Y al ver sacar aquello de la casa, le dijo a Adolfo en un cuchicheo:

—Es un muerto.<sup>3</sup>

—¿Dónde está el muerto? —voceó Adolfo.

Y los hombres dijeron:

—¡Chist, chaval!

Y Adolfo abrió aún más sus ojos azules y bajó la voz y le dijo a Juan:

## NARRATIVA

—¿Dónde está el muerto, Juan?

Y Juan respondió:

—Metido en esa caja.

Y Adolfo miró primero a la caja blanca, y luego a su hermano, y luego a la caja blanca otra vez, y, finalmente, alargó su manita y cogió la de su hermano, y ambos arrancaron a andar tras del cortejo, mientras el cura continuaba murmurando frases ininteligibles. Y al cruzar frente al potro, Boni, el herrador, estaba quieto, parado, la boina entre los dedos, mirando pasar la comitiva. Y al ver en último lugar a Juan, le guiñó un ojo y le dijo:

—¿Dónde vais vosostros?

—Al entierro —dijo Juan—. Es un muerto.

—¿Y el conejo?

—Mañana —dijo el niño.

El herrador volvió a calarse la boina, enjaretó el acial, tomó el martillo y le dijo a Juan por entre las patas del macho, indicando con un movimiento de cabeza la curva por donde desaparecía el cortejo:

—A ver si le cuidas bien, no le vaya a ocurrir lo que a la Eulalia.

Adolfo levantó la mirada azul:

—¿Sabía volar Eulalia? —preguntó.

—¡Chist! —respondió Juan, uniéndose al grupo.

La caja yacía en la primera posa y el cura rezongaba frases extrañas en tono de voz muy grave, y los hombres iban, se adelantaban de uno en uno y echaban dinero en la bandeja que sostenía el Melchorín; cada vez más dinero; y las monedas tintineaban sobre el metal, y a Adolfo se le abultaban los ojos y decía:

—¿Juan, por qué le dan perras a Melchorín?

Y Juan le aclaraba:

—Para no morirse como la señora Eulalia.

Y así durante tres posas, hasta que llegaron a lo alto, al alcor, donde se erguían los cipreses del pequeño camposanto. Secun andaba allí, junto al hoyo, con la pala en la mano, y Zósimo, el alguacil, sostenía sobre el hombro un azadón. Entre la tierra removida blanqueaban los huesos mondos, y Adolfo apretó la mano de Juan y preguntó:

—¿Eso qué es?

—¡Chist! —le respondió Juan—. Una calavera, pero no te asustes.

—¿Vuela? —inquirió Adolfo.

Pero Juan no respondió. Miraba atentamente cómo bajaban la caja al hoyo con las cuerdas, y luego cómo Secun y Zoísmo arrastraban la tierra negra y los huesos blancos sobre ella, y luego cómo Melchorín pasaba la bandeja, y luego, finalmente, nada.<sup>4</sup>

Y a la hora de comer Juan dijo a su padre:

—Papá.

Pero su padre no le oyó. Escuchaba las conversaciones de sus hermanos mayores y miraba con evidente simpatía a Adolfo, a quien su madre regañaba porque se había manchado. Así es que Juan repitió “papá” hasta cuatro veces y, a la cuarta, su padre se volvió a él:

—Papá, papá, no se te cae esa palabra de la boca. ¿Qué es lo que quieres?

Juan dijo tímidamente:

—Boni, el herrador, me va a regalar un conejo.

—¿Ah, sí? —dijo distraídamente el padre.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

–Es para Adolfo y para mí –agregó Juan.

–¿Para Adolfo también? –rió el padre–. ¿Y para qué quieres tú un conejo, si puede saberse?

–Para que vuele –dijo Adolfo.

Intervino Juan:

–Para que críe; son las palomas las que vuelan. Boni dice...

–Calla tú; déjale al niño –añadió el padre.

–Los conejos tienen alas –dijo Adolfo.

Y su padre rió. Y su madre rió. Y rieron, asimismo, los hermanos mayores.<sup>5</sup>

Y a la mañana siguiente se presentó Juan con el gazapo, blanco y marrón, en un capacho y dijo:

–Mamá, ¿tienes un cajón?

Mas la madre, se soleaba, adormilada en la hamaca, y no respondió. Juan insistió, penduleando el capacho, hasta que al fin la madre entreabrió los ojos y murmuró:

–Este niño, siempre inoportuno. En la cueva habrá un cajón, creo yo.

Y Juan bajó a la cueva y subió un cajón, y Luís se encaprichó con el conejo y sacó a su vez la caja de herramientas y le puso al cajón un costado de tela metálica y le abrió un portillo para meter y sacar al animal, y Juan, al ver a su hermano afanar con tanto entusiasmo, le decía:

–Aquí criará a gusto, ¿verdad, Luís?

Mas Luís, enfrascado en su tarea, ni siquiera le oía:

–Es bonito el conejo que me ha dado el Bono, ¿verdad, Luís?

Luís decía, al cabo, rutinariamente:

–Es bonito.

Adolfo se aproximó a Juan.

–¿Es la casa del conejo? –preguntó.

–Sí, es la casa del conejo, ¿te gusta? –dijo Juan.

–Sí –dijo Adolfo.

Y tan pronto Luís concluyó su obra, Juan agarró al gazapo cuidadosamente, abrió el portillo y lo metió dentro. El niño miraba al bicho fruncir el hociquito, cambiar de posición, aguzar las orejas, y decía:

–Está contento en esta casa ¿verdad, Luís?

–Sí, está contento –decía Luís.

–¿Y va a volar? –preguntó Adolfo.

Juan inclinó la cabeza a nivel de la de su hermano y le dijo:

–Los conejos no vuelan, Ado. Las que vuelan son las palomas. Y si cuidamos bien al conejo, el Boni nos dará una.

–Sí –dijo Adolfo.

Juan corrió hacia Luís, que se encaminaba a la casa con la caja de herramientas en la mano:

–Luís –le dijo–, ¿me harás otra casa si el Boni me da una paloma?

–¿Otro bicho? –rezongó Luís.

Juan le miraba sonriente, un poco abrumado. Dijo:

–Boni me dará un pichón si crió bien el conejo.

–Bueno, ya veré –dijo Luís.

## NARRATIVA

Y Juan volvió donde el conejo, a mirar cómo fruncía el hociquito rosado y cómo le palpitaba el corazón en los costados. Después cogió a Adolfo de la mano y se llegó donde su padre.

–Papá –dijo–, ¿qué comen los conejos?

El padre se volvió a él, sorprendido.

–¡Qué sé yo! –dijo–. Verde, supongo.

–Sí –dijo Juan atemorizado, y corrió donde su madre y la dijo:

–Mamá, ¿qué es verde?

–Jesús, qué niño tan pesado –dijo la madre–. Verde, pero, ¿verde de qué?

–Papá dice que los conejos comen verde y yo no sé lo que es verde.

–Ah, verde! –respondió la madre–. Pues yerbadito yo que será.

A la tarde, el niño bajó donde el herrador.

–Boni –le dijo–, ¿qué comen tus conejos?

Boni, el herrador, se incorporó pesadamente, oprimiéndoselos riñones con las manos y sin llegar a enderezarse del todo.

–Bueno, bueno –dijo–, los conejos tienen buen apetito. Cualquier cosa. Para empezar puedes darle berza y unos lecherines. Y si se porta bien dale una zanahoria de postre.

Juan tomó a Adolfo de la mano. Adolfo dijo:

–A mi no me gusta eso.

–¿Cuál? –inquirió Juan.

–Eso –dijo Adolfo.

Cada mañana, Juan llevaba al conejo su ración de berza y de lecherines. Algún día le echaba también una zanahoria, pero el conejo apenas roía una esquina y la dejaba.

–No me gusta eso –decía Adolfo. Y Juan le explicaba pacientemente que el conejo tenía la tripa llena de berza y de lecherines y no le quedaba hueco para la zanahoria. Adolfo denegaba obstinadamente con la cabeza:

–No le gusta eso –decía.

En un principio el conejo mostraba alguna desconfianza, pero tan pronto advirtió que los pequeños se aproximaban para llevarse alimentos se ponía de manos para recibir las hojas de berza y aún las comía delante de ellos. Ya no le templaban los costados si los niños le cogían, y le gustaba agazaparse al sol, en un rincón, cuando Juan le sacaba de la cueva para airearse. En todo caso, Juan alejaba al conejo de la casa porque su madre dijo el primer día que “aquel bicho olía queapestaba”.

Al concluir el verano comenzó a llover. Llovía lenta, incasablemente, y Juan burlaba cada día la vigilancia para salir a por lecherines. Cada vez regresaba con una brazada de ellos, y el conejo le aguardaba de manos, impaciente. Juan le decía:

–Tienes hambre, ¿eh?

Y, en tanto comía, añadía:

–Adolfo no viene porque no le dejan, ¿sabes? Está lloviendo. Cuando deje de llover te sacaré al sol.

Y, al cuarto día, cesó, repentinamente, de llover. Juan vio al cielo azul desde la cama, y sin calzarse corrió a la cueva; mas el conejo no le recibió de manos, ni siquiera aculado en un rincón, como acostumbraba a hacer los primeros días, sino tumbado de costado y respirando anhelosamente. El niño introdujo la mano por la tela metálica y le acarició, pero el animalito no abrió los ojos.

–¿Es que estás malo? –preguntó Juan.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Y como el conejo no reaccionaba, abrió precipitadamente el portillo y lo sacó fuera. El animal continuaba relajado, sin vida: apenas un leve hociqueo y una precipitada, arrítmica respiración. Juan lo depositó en el suelo y corrió alocadamente hacia la casa:

–¡Mamá, mamá! –voceó–. El conejo está muy malito.

Su madre le miró irritada:

–Déjate de conejos ahora y cálzate –dijo.

Juan se puso las sandalias y busco a Adolfo:

–Adolfo –le dijo, el conejo se está muriendo.

–A ver –dijo Adolfo.

–Ven –dijo Juan, tomándole de la mano.

El conejo, tendido de costado sobre la yerba, era como un manojito de algodón, apenas animado por un imperceptible estremecimiento:

–¿Tiene sueño? –preguntó Adolfo.

–No –respondió Juan gravemente.

–¿Por qué no abre los ojos? –demandó Adolfo.

–Porque se va a morir –dijo Juan.

Y, repentinamente, soltó la mano de su hermano y corrió donde el herrador:

–Boni –le dijo–, el conejo está muy malo.

Boni, el herrador, se llevó las manos a los riñones antes de incorporarse:

–No será para tanto, digo yo.

–Sí –dijo Juan–. No quiere andar ni tampoco abrir los ojos.

–¡Vaya por Dios! –dijo al Boni–. Pues sí que le has cuidado bien.

El niño no contestó. Tomó la mano encallecida del hombre y le encareció tirando de él:

–Vamos, Boni.

–Vamos, vamos –protestó el herrador–. ¿Y qué va a decir la mamá? Sabes de sobra que a la mamá no le gusta que los del pueblo metamos las narices allí.

Pero siguió al niño cambera abajo; y al llegar a la puerta, advirtió:

–Tráeme el conejo, anda. Yo no paso.

Y cuando el niño regresó con el conejo, Adolfo corría torpemente tras él, y al ver al herrador, le dijo:

–¿Es que va a volar, Boni?

El herrador examinaba atentamente al animal:

–Volar, volar..., sí que está el animalito como para volar –volvió los ojos a Juan–.

¿Le mudas la cama?

–¿Qué cama? –preguntó el niño.

El herrador se fingió irritado:

–¿Es que quieres que el conejo esté tan despabilado como tú si ni siquiera le haces la cama?

–Yo no lo sabía –dijo Juan humildemente.

Aún insistió el herrador:

–Y le habrás dado la comida húmeda, claro.

Juan asintió:

–Como llovía...

–Llovía, llovía –prosiguió el herrador–. ¿Y no tienes una cocina para secarlo? Mira, para que lo sepas, los lecherines mojados son para el animalito lo mismo que veneno.

–¿Veneno? –murmuró Juan aterrado.

## NARRATIVA

–Sí, veneno, eso. Les fermenta en la barriga y se hinchan hasta que se mueren, ya lo sabes.

Se incorporó el herrador. Juan le miraba vacilante. Dijo al fin:

–¿Se podrá curar?

–Curar, curar –dijo el herrador–. Claro que se puede curar, pero no es fácil. Lo más fácil es que se muera.

Juan le atajó:

–Yo no quiero que se muera el conejo, Boni.

–¿Y quién lo quiere, hijo? Estas cosas están escritas –replicó el Boni.

–¿Escritas? ¿Quién las escribe, Boni? –preguntó el chico anhelante.<sup>6</sup>

El herrador se impacientó:

–¡Vaya pregunta! –dijo secamente.

Adolfo miraba de cerca, casi olfateándolo, al conejo. Al cabo, aún encucillado, alzó su mirada azul, muy pálida, casi transparente:

–Tiene sueño –dijo.

–Sí –dijo el herrador–. Mucho sueño. Lo malo es si no despierta.

Se agachó bruscamente y le puso a Juan una manaza en el antebrazo:

–Mira, hijo lo primero que le vas a poner a este bicho es una cama seca.

A Juan se le frunció la frente:

–¿Una cama seca? –indagó.

–Una brazada de paja, vaya.

–Tiene sueño –dijo Adolfo–. El conejo tiene sueño.

–¡Calla tú la boca! –cortó el herrador–. Luego, no le des comer en todo el día, y mañana, si le ves más listo, le das... O, mejor, ya vendré yo. Si mañana le vieras más listo, me mandas razón con la Puri o te acercas tú mismo.

Y cuando el Boni salió a la carretera, Juan cogió al conejo con cuidado, le acostó sobre su antebrazo y franqueó la puerta del jardín. Le dijo a Adolfo, conforme avanzaban por el paseo bordeado de lilas de otoño:

–El conejo se va a poner bueno. El Boni lo ha dicho.

Adolfo le miró:

–¿Y volará? –dijo.

–No –prosiguió Juan–, los conejos no vuelan.

Luego metió la paja en el cajón y depositó al conejo encima, pero Luis le miraba hacer, y cuando Juan cerró el portillo, dijo:

–Ese conejo las está diñando.

–No –protestó Juan–. El Boni dijo que se pondrá bueno.

–Ya –dijo Luis–. Éste no lo cuenta.

En ese momento el conejo se agitó en unas convulsiones extrañas:

–Mira, ¡ya corre! –voceó Adolfo.

–Está mejor –dijo Juan–. Antes no se movía.

–Ya –dijo Luis–. Está en las últimas. Además me da grima ver sufrir a los animales.

Le voy a matar.

Abrió el portillo, y Juan se agarraba a su cuello y gritaba:

–¡No, no, no...!

Se asomó la madre:

–¡Marchamos de aquí con ese conejo!

–Se está muriendo –dijo Luis–. El animal sólo hace que sufrir.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

–Matadle –dijo, piadosamente, la madre.

Luís le sujetó por las patas traseras, la cabeza abajo.

–No –dijo todavía, débilmente, Juan–. Boni dice que se curará.

–Sí, mátale –dijo Adolfo con una prematura dureza en sus ojos azules.

Y Luís, sin más vacilaciones, le golpeó por tres veces con el canto de la mano detrás de las orejas. El conejo se estremeció levemente y, por último, se le dobló la cabeza hacia dentro. Luís le arrojó en la yerba:

–Listo –dijo frotándose una mano con otra, como si se limpiara.

Juan y Adolfo se aproximaron al animal:

–Tiene sueño –dijo Adolfo.

–Sí... está muerto –dijo Juan agachándose y acariciándole suavemente.

Sus ojos estaban húmedos, y continuaba atusándole, cuando su madre le chilló:

–¡Llévadle lejos, que no dé olor! ¡Enterradle!

Juan se incorporó súbitamente:

–Eso. Adolfo –dijo–, vamos a enterrarle.

Le había brotado, de pronto, una gran alegría inmoderada.

–Sí –dijo Adolfo.

–Eso –insistió Juan–. Vamos a hacer el entierro.

Entró en la cueva y salió con la azada al hombro, y luego le entregó a Adolfo una tapa de cartón y le dijo:

–Así se echan las perras, ¿sabes?

–Las perras, eso –dijo Adolfo jubilosamente.

Y Juan suspendió el conejo recelosamente de las patas traseras y caminaba por el paseo de lilas, el bicho en una mano, la azada al hombro, salmodiando una letanía ininteligible. Y Adolfo le seguía a corta distancia con el cartón a guisa de bandeja, y, súbitamente, voceó:

–Se hace pis. El conejo se está haciendo pis.

Juan se detuvo, levantó el conejo y vio el chorrillo turbio que mancillaba la piel blanca del animal y escurría, finalmente, hasta las losetas del paseo. Miró de nuevo incrédulamente, y al cabo chilló, volviendo la cabeza hacia la casa:

–¡Papá, mamá, Puri, Luís, el conejo se ha meado cuando ya estaba muerto!

Pero nadie respondió.

### NOTAS

<sup>1</sup> “El conejo” es un cuento representativo de la cuentística de Delibes, en el que se toca el tema de la niñez a través de un lenguaje, que tiene efectos de la expresión oral, rasgo característico de la obra del escritor.

<sup>2</sup> La obsesión del vuelo que tiene Adolfo se convierte en leitmotif y tiene valor simbólico.

<sup>3</sup> La muerte es un tema recurrente en la cuentística de Delibes.

<sup>4</sup> El niño, Adolfo, por primera vez está presente en un entierro, por eso hace preguntas que muestran curiosidad y espontaneidad a la vez.

<sup>5</sup> Adolfo divierte a sus padres y hermanos mayores con sus preguntas ingenuas y graciosas.

<sup>6</sup> Adolfo, a pesar de su edad, hace una pregunta de naturaleza metafísica.

<sup>7</sup> Los diálogos del niño con los otros son muy características de su edad y oscilan entre madurez e inmadurez.

ACTIVIDADES

1. ¿Cuál es el tema de “El conejo”?
2. Comente el comienzo y el final del cuento.
3. ¿Cómo interactúan el protagonista, Adolfo, y los otros personajes del cuento?
4. ¿Qué simboliza el vuelo en el cuento?
5. Comente la función del narrador en “El conejo”.
6. Comente el estilo del cuento.

**Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916)**

Rubén Darío fue la figura más representativa del modernismo. Innovó la poesía hispanoamericana de su época en la forma y el contenido. Viajó a Chile, España, Argentina y Cuba donde tuvo la oportunidad de ampliar sus conocimientos literarios. A partir de 1886 empieza a publicar cuentos en periódicos y revistas. En 1888 se publica su libro *Azul* en el cual aparecen también cuentos famosos, como “El rey burgués”, “El rubí” y “El pájaro azul” entre otros. Sus cuentos se caracterizan por el estilo poético, los ambientes exóticos, los personajes refinados y aristocráticos y los temas universales. Darío cuida más la forma y el estilo de sus cuentos que el elemento narrativo. Su influencia sobre el cuento hispanoamericano fue decisiva, especialmente en cuanto a la estructura del cuento.

*El rey burgués*

¡Amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Un cuento alegre..., así como para distraer las brumosas y grises melancolías, helo aquí:

Había en una ciudad inmensa y brillante un rey muy poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas, galgos rápidos y monteros con cuernos de bronce, que llenaban el viento con sus fanfarrias. ¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués.

Era muy aficionado a las artes el soberano, y favorecía con largueza a sus músicos, a sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores, boticarios, barberos y maestros de esgrima.

Cuando iba a la floresta, junto al corzo o jabalí herido y sangriento, hacía improvisar a sus profesores de retórica canciones alusivas; los criados llenaban las copas del vino de oro que hierve, y las mujeres batían palmas con movimientos rítmicos y gallardos. Era un rey sol, en su Babilonia llena de músicas, de carcajadas y de ruido de festín. Cuando se hastiaba de la ciudad bullente, iba de caza atronando el bosque con sus tropeles; y hacía salir de sus nidos a las aves asustadas, y el vocerío repercutía en lo más escondido de las cavernas. Los perros de patas elásticas iban rompiendo la maleza en la carrera, y los cazadores, inclinados sobre el pescuezo de los caballos, hacían ondear los mantos purpúreos y llevaban las caras encendidas y las cabelleras al viento.

El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos. Llegaba a él por entre grupos de lilas y extensos estanques, siendo saludado por los cisnes de cuellos blancos, antes que por los lacayos estirados. Buen gusto. Subía por una escalera llena de columnas de alabastro y de esmeraldas, que tenía a los lados leones de mármol como los de los tronos salomónicos. Refinamiento. A más de los cisnes, tenía una vasta pajarera, como amante de la armonía, del arrullo, del trino y cerca de ella iba a ensanchar su espíritu, leyendo novelas de M. Ohnet, o bellos libros

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

sobre cuestiones gramaticales, o críticas hermosillescas. Eso sí: defensor acérrimo de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y de la ortografía.

¡Japoneñas! ¡Chinerías! Por lujo y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Crespo: quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; artesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas.

Por lo demás, había el salón griego, lleno de mármoles: diosas, musas, ninfas y sátiros; el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin; dos, tres, cuatro, ¡cuántos salones!<sup>2</sup>

Y Mecenás se paseaba por todos, con la cara inundada de cierta majestad, el vientre feliz y la corona en la cabeza, como un rey de naipe.

Un día le llevaron una rara especie de hombre ante su trono, donde se hallaba rodeado de cortesanos, de retóricos y de maestros de equitación y de baile.

—¿Qué es esto? —preguntó.

—Señor, es un poeta.

El rey tenía cisnes en el estanque, canarios, gorriones, senzontes en la pajarera; un poeta era algo nuevo y extraño.

—Dejadle aquí.

Y el poeta:

—Señor, no he comido.

Y el rey:

—Habla y comerás.

Comenzó:

—Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir. He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora: busco la raza escogida que debe esperar, con el himno en la boca y la lira en la mano, la salida del gran sol. He abandonado la inspiración de la ciudad malsana, la alcoba llena de perfume, la musa de carne que llena el alma de pequeñez y el rostro de polvos de arroz. He roto el arpa adulona de las cuerdas débiles, contra las copas de Bohemia y las jarras donde espumea el vino que embriaga sin dar fortaleza; he arrojado el manto que me hacía parecer histrión, o mujer, y he vestido de modo salvaje y espléndido: mi harapo es de púrpura. He ido a la selva donde he quedado vigoroso y ahito de leche fecunda y licor de nueva vida; y en la ribera del mar áspero, sacudiendo la cabeza bajo la fuerte y negra tempestad, como un ángel soberbio, o como un semidiós olímpico, he ensayado el yambo dando al olvido el madrigal.

»He acariciado a la gran Naturaleza, y he buscado, al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla de lo profundo del Océano. ¡He querido ser pujante! Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia, y es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor.

## NARRATIVA

»¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet! ¡Señor, el arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone los puntos en todas las íes! El es agosto, tiene mantos de oro, o de llamas, o anda desnudo, y amasa la greda con fiebre, y pinta con luz, y es opulento y da golpes de ala como las águilas, o zarpazos como los leones. Señor, entre un Apolo y un ganso, preferid el Apolo, aunque el uno sea de tierra cocida y el otro del marfil.

»¡Oh, la poesía!

»¡Y bien! Los ritmos se prostituyen, se cantan los lunares de las mujeres y se fabrican jarabes poéticos. Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!... El ideal, el ideal...»

El rey interrumpió:

–Ya habéis oído. ¿Qué hacer?

Y un filósofo al uso:

–Si lo permitís, señor, puede ganarse la comida con una caja de música; podemos colocarle en el jardín, cerca de los cisnes, para cuando os paseéis.

–Sí –dijo el rey; y dirigiéndose al poeta–: Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valsos, cuadrillas y galopas, como no preferiréis moriros de hambre. Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jergonzas, ni de ideales. Id.

Y desde aquel día pudo verse a la orilla del estanque de los cisnes al poeta hambriento que daba vueltas al manubrio: tiririrín, tiririrín..., ¡avergonzado a las miradas del gran sol! ¿Pasaba el rey por las cercanías? ¡Tiririrín, tiririrín!... ¿Había que llenar el estómago? ¡Tiririrín! Todo entre las burlas de los pájaros. Ubres que llegaban a beber rocío en las lilas floridas; entre el zumbido de las abejas que le picaban el rostro y le llenaban los ojos de lágrimas..., ¡lágrimas amargas que rodaban por sus mejillas y que caían a la tierra negra!

Y llegó el invierno, y el pobre sintió frío en el cuerpo y en el alma. Y su cerebro estaba como petrificado, y los grandes himnos estaban en el olvido, y el poeta de la montaña coronada de águilas no era sino un pobre diablo que daba vueltas al manubrio: ¡tiririrín!

Y cuando cayó la nieve se olvidaron de él el rey y sus vasallos; a los pájaros se les abrigó, y a él se le dejó al aire glacial que le mordía las carnes y le azotaba el rostro.

Y una noche en que caía de lo alto la lluvia blanca de plumillas cristalizadas, en el palacio había festín, y la luz de las arañas reía alegre sobre los mármoles, sobre el oro y sobre las túnicas de los mandarines de las viejas porcelanas. Y se aplaudían hasta la locura los brindis del señor profesor de retórica, cuajados de dáctilos, de anapestos y pirriquios, mientras en las copas cristalinas hervía el champaña con su burbujeo luminoso y fugaz. ¡Noche de invierno, noche de fiesta! Y el infeliz, cubierto de nieve, cerca del estanque, daba vueltas al manubrio para calentarse, tembloroso y aterido, insultado por el cierzo, bajo la blancura implacable y helada, en la noche sombría, haciendo resonar entre los árboles sin hojas la música loca de las galopas y cuadrillas; y se quedó muerto, pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal..., y en que el arte no vestiría pantalones sino manto de llamas o de oro... Hasta que al día siguiente lo hallaron el rey y sus cortesanos, al pobre diablo de poeta, como gorrion que mata el hielo, con una sonrisa amarga en los labios, y todavía con la mano en el manubrio.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

¡Oh, mi amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Flotan brumosas y grises melancolías...

Pero ¡cuánto calienta el alma una frase, un apretón de manos a tiempo! Hasta la vista. (29-34)

### NOTAS

<sup>1</sup> El cuento empieza de la manera tradicional del cuento popular.

<sup>2</sup> El marco escénico es muy característico de literatura modernista.

### ACTIVIDADES

1. ¿Cuál es el tema de “El rey burgués”?
2. Comente el comienzo del cuento.
3. Comente el estilo del cuento.
4. Comente el marco escénico del cuento.

## **INTRODUCCIÓN A LA POESÍA**



# I

## LA POESÍA Y SU NATURALEZA



## ¿QUÉ ES POESÍA?

No es fácil dar una definición concreta y completa de lo que es poesía. Desde la Antigüedad hasta nuestros días se vienen dando diversas definiciones de la poesía. En la Grecia clásica la poesía se definía como imitación de la naturaleza. En la época medieval “la teoría expresiva concibe la poesía como la expresión de los sentimientos del poeta” (Ayuso de Vicente *et al.*, 300). En el romanticismo (s. XIX) la poesía es creación. En la época actual las definiciones de la poesía abundan. Sin embargo, en general la mayoría de los críticos reconoce que el poema es producto del poeta, su asunto tiene que ver con el mundo del ser humano y se dirige a un público, es decir a los lectores u oyentes.

## LA NATURALEZA DE LA POESÍA

La poesía abarca una gran variedad de formas y de temas, por eso es difícil dar una definición completa.

Respecto a esta variedad, hay poemas con un número estricto de versos, con ritmo y rima concretos, con un lenguaje fácil o difícil, otros que presentan total libertad en cuanto al número de versos, no siguen un ritmo preestablecido y no poseen rima. Inclusive, existen poemas escritos en prosa; es decir que no presentan versos.

### **Lope de Vega (1562-1635)**

#### *CXCI*

Es la mujer del hombre lo más bueno,  
y locura decir que lo más malo,  
su vida suele ser y su regalo,  
su muerte suele ser y su veneno.

Cielo a los ojos cándido y sereno,  
que muchas veces al infierno igualo,  
por raro al mundo su valor señalo,  
por falso al hombre su rigor condeno.

Ella nos da sangre, ella nos cría,

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

no ha hecho el cielo cosa más ingrata;  
es un ángel, y a veces una arpía.

Quiere, aborrece, trata bien, maltrata,  
y es la mujer, al fin, como sangría,  
que a veces da salud y a veces mata.

El poema citado tiene una forma concreta, es un soneto; cada verso tiene un número establecido de sílabas y ritmo y rima estrictos. Su lenguaje no es difícil. El soneto CXCI (*Rimas humanas*) traza una imagen de la mujer atribuyéndole cualidades contradictorias.

### Anónimo

#### *Romance del conde Arnaldos*

¡Quién hubiese tal ventura  
sobre las aguas del mar,  
como hubo el conde Arnaldos  
la mañana de San Juan!  
Con un falcón en la mano  
la caza iba a cazar;  
vio venir una galera  
que a tierra quiere llegar.  
Las velas traía de seda,  
la ejarcia de un cendal;  
marinero que la manda  
diciendo viene un cantar  
que la mar hacía en calma  
los vientos hace amainar;  
los peces que andan nel hondo  
arriba los hace andar;  
las aves que andan volando  
nel mástil las haz posar.  
Allí fabló el conde Arnaldos,  
bien oiréis lo que dirá:  
—Por Dios te ruego, marinero,  
dígame ora ese cantar.  
Respondióle el marinero,  
tal respuesta le fue a dar:  
—Yo no digo esta canción  
sino a quien conmigo va.

## POESÍA

Este es un poema anónimo que tiene una forma concreta, es un romance; cada verso tiene un número establecido de sílabas y ritmo y rima estrictos. Su lenguaje no es difícil, sólo que aparecen palabras y contracciones propias del español medieval.

### **Juan Ramón Jiménez (1881-1958)**

*Vino, primero, pura*  
Vino, primero, pura,  
vestida de inocencia.  
Y la amé como un niño.  
Luego se fue vistiendo  
de no sé qué ropajes.  
Y la fui odiando, sin saberlo.  
Llegó a ser una reina,  
fastuosa de tesoros...  
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!  
Mas se fue desnudando.  
Y yo le sonreía.  
Se quedó con la túnica  
de su inocencia antigua.  
Creí de nuevo en ella.

Este poema no cabe en alguna forma poética concreta, tampoco tiene un número de sílabas, ritmo y rima estrictos. Su lenguaje no es difícil. “Vino, primero, pura” se refiere a la evolución de la poesía.

### **Enrique González Martínez (1871-1952)**

*Tuércela el cuello al cisne...*  
Tuércela el cuello al cisne de engañoso plumaje  
que da su nota blanca al azul de la fuente;  
él pasea su gracia nomás, pero no siente  
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.  
Huye de toda forma y de todo lenguaje  
que no vayan acordes con el ritmo latente  
de la vida profunda... y adora intensamente  
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.  
Mira el sapiente búho cómo tiende las alas

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

desde el Olimpo, deja el regazo de Palas  
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta  
pupila que se clava en la sombra, interpreta  
el misterioso libro del silencio nocturno.

“Tuércele el cuello al cisne...” tiene una forma concreta, es un soneto; por lo que tiene un número de versos y de sílabas preestablecido, así como un ritmo y una rima estrictos. Su lenguaje es fácil. El poema empieza (1ª estrofa) con una descripción de la actividad del cisne. Pero en la segunda estrofa se aclara que el cisne es el símbolo de la poesía modernista. Luego, se introduce al “búho”, símbolo de la sabiduría y consecuentemente de la poesía que expresa ideas profundas a través de sus versos, y se compara con el cisne y lo que éste representa. Así pues, queda claro que el poema es una crítica a la poesía modernista, cuya “gracia” es considerada inferior a la sabiduría de la poesía que da más importancia al contenido.

### **Nicolás Guillén (1902-1989)**

#### *Balada de los dos abuelos*

Sombras que sólo yo veo,  
me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,  
tambor de cuero y madera:  
mi abuelo negro.

Gorguera en el cuello ancho,  
gris armadura guerrera:  
mi abuelo blanco.

África de selvas húmedas  
y de gordos gongos sordos...

-¡Me muero!

(Dice mi abuelo negro.)

Aguaprieta de caimanes,  
verdes mañanas de cocos...

-¡Me canso!

(Dice mi abuelo blanco.)

Oh velas de amargo viento,  
Galeón ardiendo en oro...

## POESÍA

-¡Me muero!  
(Dice mi abuelo negro.)  
¡Oh costas de cuello virgen  
engañadas de abalorios...

-¡Me canso!  
(Dice mi abuelo blanco.)  
¡Oh puro sol repujado,  
preso en el aro del trópico;  
oh luna redonda y limpia  
sobre el sueño de los monos!

¡Qué de barcos, qué de barcos!  
¡Qué de negros, qué de negros!  
¡Qué largo fulgor de cañas!  
¡Qué látigo el del negrero!  
Piedra de llanto y de sangre,  
venas y ojos entreabiertos,  
y madrugadas vacías,  
y atardeceres de ingenio,  
y una gran voz, fuerte voz  
despedazando el silencio.  
¡Qué de barcos, qué de barcos,  
qué de negros!

Sombras que sólo yo veo,  
Me escoltan mis dos abuelos.

Don Federico me grita,  
y Taita Facundo calla;  
los dos en la noche sueñan,  
y andan, andan.  
Yo los junto.

-¡Federico!

¡Facundo! Los dos se abrazan.  
Los dos suspiran. Los dos  
las fuertes cabezas alzan;  
los dos del mismo tamaño,  
bajo las estrellas altas;  
los dos del mismo tamaño,  
ansia negra y ansia blanca;  
los dos del mismo tamaño,

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

gritan, sueñan, lloran, cantan.  
Sueñan, lloran, cantan.  
Lloran, cantan.  
¡Cantan!

El poema “Balada de los dos abuelos” no tiene una forma concreta, tampoco tiene un número de sílabas, un ritmo y una rima estrictos. El lenguaje es fácil. El poema empieza con la idea principal: la importancia del papel que juegan los dos abuelos. Inmediatamente (2ª estrofa), se insinúa la coexistencia armónica de dos culturas diferentes, a través de una rápida caracterización de cada uno de los abuelos. A continuación (estrofas 3ª y 4ª) se dan otras características claves de los dos abuelos, que son representativas de las dos culturas diferentes: la cultura afrocubana y la cultura hispanocubana respectivamente. Asimismo, se presenta la historia de la llegada de los dos abuelos (del negro africano y del blanco español) al Caribe. Se insiste una vez más en la idea clave (5ª estrofa), para luego, en la última estrofa (6ª) expresar la coexistencia de los dos abuelos. Así, pues, es evidente que el poema se refiere a las dos razas / culturas que predominan en el Caribe y que ahora conviven en armonía, luego de todo un proceso evolutivo que comenzó con gritos, pero que terminó en cantos: “gritan, sueñan, lloran, cantan”.

### **Rubén Darío (1867-1916)**

#### *Lo fatal*

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura, porque ésa no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido, y un futuro terror...  
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida, y por la sombra, y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos.  
Y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,

¡y no saber a dónde vamos,  
ni de dónde venimos...!

“Lo fatal” no tiene una forma concreta y tampoco tiene un número de versos estricto ni rima y ritmo predeterminados. El lenguaje es fácil. El poema empieza con la preocupación del hablante por la vida misma (1ª estrofa) y continúa en la segunda estrofa subrayando el miedo del ser humano por la muerte, que es inevitable para todo ser vivo. Todo esto y los versos que siguen conforman la idea central del poema, que es el temor y la angustia del ser humano por su destino en la tierra: toda vida termina inevitablemente en la muerte.

### **Leopoldo María Panero (1970-)**

#### *Blancanieves se despide de los siete enanos*

Prometo escribiros, pañuelos que se pierden en el horizonte, risas que palidecen, rostros que caen sin peso sobre la hierba húmeda, donde las arañas tejen ahora sus azules telas. En la casa del bosque crujen, de noche, las viejas maderas, el viento agita ráídos cortinajes, entra sólo la luna a través de las grietas. Los espejos silenciosos, ahora, qué grotescos, envenenados peines, manzanas, maleficios, qué olor a cerrado, ahora, qué grotescos. Os echaré de menos, nunca os olvidaré. Pañuelos que se pierden en el horizonte. A lo lejos se oyen golpes secos, uno tras otro los árboles se derrumban. Está en venta el jardín de los cerezos.

Este poema tiene una forma en prosa, por lo que no tiene versos ni rima, aunque sí presenta ritmo. Su lenguaje es sencillo. Habla del abandono de una casa y su jardín, después de una despedida.

Los siete poemas tienen algunos puntos en común. Fueron compuestos por reconocidos poetas españoles e hispanoamericanos. En el caso del poema anónimo, es muy conocido y pertenece a la tradición oral. Unos presentan una forma concreta, con un número fijo de versos y de sílabas, con un ritmo y una rima estrictos y con un lenguaje sencillo, como en los sonetos citados de Lope de Vega y Enrique González Martínez, respectivamente, o en el “Romance del conde Arnaldos”. Otros no presentan una forma predeterminada. El número de sus versos, de sus sílabas, su ritmo y su rima son totalmente libres. Su lenguaje puede ser complicado, como en el poema de Juan Ramón Jiménez, o sencillo, como en el de Nicolás Guillén. Incluso, el poema puede estar en prosa, como el de Leopoldo María Panero. En todos los poemas citados alguien habla sobre experiencias del mundo humano, que pueden ser propias o de otros, y se dirige a alguien para contárselas.

De todo esto se concluye que es difícil dar una definición de la poesía o del poema. Sin embargo, podemos decir que un poema es una obra ficticia, compuesta por palabras organizadas con cierta economía y con cierto gusto estético, la cual pretende comunicar ideas o despertar emociones.

### CÓMO LEER UN POEMA

Leer un poema no es siempre una tarea fácil. Uno no puede leer un poema tan rápido como un artículo del diario o como un cuento. Al contrario, debe leerlo despacio y con mucha atención. Es importante leer el poema cuidadosamente para tener una noción general de las ideas que expresa. Algunos poemas son fáciles y el lector los entiende sin dificultad con sólo una lectura, pero otros son complicados y el lector necesita leerlos varias veces para entenderlos. No hay una técnica determinada y única para leer y entender un poema. Sin embargo, hay unos procedimientos que tenemos que seguir para leer un poema con el propósito de entenderlo y valorar las ideas que expresa:

- leer el poema entero una vez, para tener una primera idea general del poema,
- releer el poema despacio, varias veces, prestando atención principalmente a los siguientes elementos:
  - *el título*: casi siempre se relaciona con el contenido del poema y tiene carácter informativo; el título “Vino primero pura” insinúa un proceso, un cambio sin determinar de qué.
  - *el hablante*: en el poema hay una persona ficticia que habla, el hablante.
  - *el significado de las palabras*: en algunos poemas las palabras son comunes y conocidas (“Vino primero pura”, “Balada de los dos abuelos”, etc.); en otros son desconocidas y en este caso el lector tiene que buscar su significado en el diccionario, para poder entender el poema. No obstante, muchas veces el significado dado por el poeta a las palabras no se encuentra en los diccionarios, porque la idea expresada es una simple asociación (connotación) y no el significado propio o específico de las palabras (denotación).
  - *el asunto y el tema*: el asunto indica lo general o lo específico de lo que habla el poema, mientras que el tema tiene que ver con la idea

principal, la idea central del poema. Por ejemplo, en “Vino primero pura”, el asunto es “la evolución de la poesía”, mientras que el tema es “la poesía”.

- *el ambiente*: en algunos poemas se presenta con claridad un ambiente, como en “Blancanieves se despide de los siete enanos”, donde se describe una casa, o en el poema “Un patio”. Sin embargo, en otros poemas el ambiente no se establece claramente. En este caso el lector tiene que deducirlo, como en “Vino primero pura”, donde el ambiente no es un lugar físico, sino el interior del hablante.

- *la forma poética*: algunos poemas tiene una forma concreta, con un número fijo de estrofas, de versos y de sílabas, y con un ritmo y una rima determinados (“Vino primero pura”). Otros poemas no tienen un número predeterminado de estrofas ni de versos ni de sílabas (“Lo fatal”).

Además, para entender mejor un poema es conveniente que el lector haga una paráfrasis del poema y luego una explicación de las ideas y del tema del poema.

## PARÁFRASIS Y EXPLICACIÓN DEL POEMA

### PARÁFRASIS

Paráfrasis es escribir de nuevo el poema con otras palabras destacando las ideas, las imágenes y las acciones más esenciales. La paráfrasis debe seguir el desarrollo del poema. Cuando el lector tiene un soneto o un poema corto (“Vino primero pura”), puede incluir todos los detalles y seguir el desarrollo del poema verso por verso. Cuando tiene un poema largo (“No hay olvido”), la paráfrasis debe ser más corta que el poema; es decir, puede omitir algunos detalles o presentarlos en forma resumida. Para que el lector logre usar sus propias palabras en la paráfrasis, debe haber leído el poema varias veces. Una vez completada la lectura de la paráfrasis, si ve que ha usado palabras del poema, debe sustituirlas por otras del mismo significado o ponerlas entre comillas. La paráfrasis es muy útil, porque ayuda al lector a entender mejor el poema.

**Vicente Huidobro (1893-1948)**

*Arte poética*

Que el verso sea como una llave  
que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
cuanto miren los ojos creado sea,  
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.  
El músculo cuelga,  
como recuerdo, en los museos;

mas no por eso tenemos menos fuerza:  
el vigor verdadero  
reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!  
hacedla florecer en el poema;

sólo para nosotros  
viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.

**Paráfrasis del poema “Arte poética” de Vicente Huidobro**

La poesía debe tener muchas posibilidades. El poeta viendo algo sencillo y común como “Una hoja [que] cae” puede escribir un poema valioso que cause efectos importantes en los lectores u oyentes. El poeta debe usar el lenguaje con cuidado, porque la exagerada adjetivación destruye el poema. A pesar de que todo ha cambiado en nuestra época, el papel de la poesía es importante. El poeta no debe simplemente cantar la belleza sino incorporarla haciendo que surja del mismo poema. El poeta tiene mucho poder, porque tiene capacidad creativa.

**EXPLICACIÓN DEL POEMA**

La explicación es la extensión de la paráfrasis. La explicación más apropiada es la general; es decir, la que enfoca en el significado de las partes

más importantes, en relación siempre con el poema entero. No es necesario explicar cada palabra y cada verso del poema, sino lo más importante.

### **Explicación del poema “Arte poética” de Vicente Huidobro**

La poesía debe jugar un papel importante y especialmente en la época contemporánea, que se caracteriza por el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Así pues, el poema, a pesar de que presenta cosas sencillas de la naturaleza o del mundo del poeta, puede crear efectos emotivos importantes en el lector. Concretamente, el poeta debe utilizar su imaginación y buscar lo nuevo; además debe usar el lenguaje cuidadosamente, porque esto tiene particular importancia en poesía. En el presente, en que todo ha cambiado y todo lo viejo tiene sólo valor histórico, no podemos negar la importancia de la poesía. El poeta no debe simplemente cantar la belleza sino convertirla en poema, porque su poder creativo es como el divino. Resumiendo, el asunto del poema “Arte poética” es cómo hacer un poema y el tema, la poesía.



## **II**

### **ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL POEMA**



## 1.

### HABLANTE

Cuando leemos un poema, es importante saber quién está hablando; es decir, a quién pertenece la voz o las voces que se dejan oír a lo largo del poema. Debemos separar completamente al *autor real* (el poeta: Lope de Vega, Rubén Darío, etc.) del hablante del poema. El hablante principal en poesía es el *yo poético*. En un poema jamás habla el poeta.

El yo poético es una primera persona ficticia, que no se puede identificar con el autor, y es quien habla. La función del hablante es importante para comprender qué tipo de poema estamos leyendo.

Hay dos tipos de yo poético:

- uno lírico, que llamamos *yo lírico*, y
- otro narrativo, que llamamos *yo narrador*.

Cuando el hablante habla en 1ª persona (singular o plural) acerca de sí mismo para expresar amor, odio, alegría, tristeza u otros sentimientos, nos encontramos ante un *yo lírico*. Entonces el poema será un poema lírico (poesía lírica). Lo podemos ver en el poema “Balada de los dos abuelos”, en que el yo poético es un yo lírico, pues expresa lo que significan sus dos abuelos para él: “Sombras que sólo **yo veo**,/ **me** escoltan **mis** dos abuelos”. O en el poema “Lo fatal”, donde el hablante es un yo lírico que tiene preocupaciones existenciales, por eso admira todo aquello que carece de sentimientos y razón. Al mismo tiempo siente tristeza por el ser humano, porque puede sentir y pensar. Por eso expresa su agonía: “¡y no saber a dónde **vamos**,/ ni de dónde **venimos**...!”.

Cuando el hablante habla en 3ª persona (singular o plural) acerca de otros para contarnos sus sentimientos, acciones y reacciones o describe algo, nos encontramos ante un *yo narrador*. Entonces el poema será un poema narrativo (poesía narrativa). Es el caso del “Romance del conde Arnaldos”, en que encontramos un hablante principal, que es el yo narrador que cuenta una historia: el encuentro del conde y el marinero. Dicho narrador deja oír las voces de sus personajes haciendo uso del estilo directo. También lo vemos en el poema “Blancanieves se despide de los siete enanos”, donde el yo narrador nos cuenta acerca de los efectos de una despedida y para intensificar el dramatismo de la escena deja oír la

voz de Blancanieves en dos oportunidades: “Prometo escribiros”, “Os echaré de menos, nunca os olvidaré”.

### *Oyente*

La existencia de un hablante en el poema presupone la existencia de un oyente, también dentro del poema. Y si el hablante es ficticio, también lo será el oyente, pues no hay que confundirlo con el *lector* de carne y hueso. El hablante o yo poético muchas veces se dirigen a un oyente haciendo uso de la segunda persona del singular (tú), como en “Tuércele el cuello al cisne” de González Martínez, o del plural (vosotros, ustedes), como en el “Romance del conde Arnaldos”. Asimismo, cuando aparece la 1ª persona del plural (nosotros), el hablante está incluyendo a su oyente en el discurso.

### **Enrique González Martínez (1871-1952)**

#### *Tuércele el cuello al cisne...*

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje  
que da su nota blanca al azul de la fuente;  
él pasea su gracia nomás, pero no siente  
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje  
que no vayan acordes con el ritmo latente  
de la vida profunda... y adora intensamente  
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira el sapiente búho cómo tiende las alas  
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas  
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta  
pupila que se clava en la sombra, interpreta  
el misterioso libro del silencio nocturno.

### **El hablante y el oyente en “Tuércele el cuello al cisne...” de Enrique González Martínez**

En este soneto, el poeta, a través de un lenguaje sencillo, presenta el tema de la poesía. Desde el principio se plantea la necesidad de eliminar la poesía modernista, a través de imágenes que representan símbolos.

En “Tuércele el cuello al cisne...” el hablante es un yo lírico que no aparece en el poema, pues no encontramos el pronombre personal (yo, nosotros) o el posesivo (mi, nuestro) ni ningún verbo conjugado en primera persona. Sin embargo, esa voz da órdenes a su oyente haciendo uso del modo imperativo en 2ª persona del singular: “Tuércele” “huye” “adora” “Mira” y también del posesivo “tu”. Este hablante hace referencia a una serie de elementos provenientes del mundo real material (“cisne”, “fuente”, “paisaje”, “búho”, “árbol”, “pupila”, “libro”, etc.), del mundo real inmaterial (“voz”, “lenguaje”, “ritmo”, “alma”, etc.) y del mundo ficticio (“Olimpo” y “Palas”). Menciona atributos de estos elementos (“engañoso”, “blanca”, “azul”, “gracia”, “sapiente”, “taciturno”, “inquieta”, “misterioso”, “nocturno”) y emite juicios de valor en forma imperativa hacia su oyente. Todo lo cual no es más que una simbología que oculta una crítica directa a la poesía modernista y una alabanza a otro tipo de poesía más racional y con contenido.

En la primera estrofa, el hablante describe físicamente el cisne en forma subjetiva (“engañoso plumaje”), lo contrasta con su medio ambiente (“nota blanca” frente a “azul de la fuente”), menciona negativamente su actividad (“pasea su gracia nomás”) y lo declara insensible (“no siente”) al “alma de las cosas” y a “la voz del paisaje”. Lo que está haciendo en realidad el hablante es describir las cualidades esenciales de la poesía modernista y juzgarlas según su punto de vista. Subraya la belleza del cisne pero advierte acerca de su superficialidad, su banalidad. Desde el primer verso el hablante ordena a su oyente que mate al cisne, símbolo de la poesía modernista, torciéndole el cuello (“tuércele el cuello al cisne”). En definitiva, lo que está proponiendo es que el poeta abandone definitivamente la poesía modernista por su falta de contenido importante, por considerarla simplemente un adorno.

En la segunda estrofa, el hablante aconseja a su oyente en forma directa sin utilizar ya la imagen del cisne. Le dice que debe huir de formas y lenguajes que no tengan “el ritmo latente de la vida profunda” y le aconseja adorar la vida. Asimismo, insiste en que la vida debe estar comprendida en su homenaje, es decir en su creación poética (“que la vida comprenda tu homenaje”).

Después de la descripción de los rasgos esenciales de la poesía modernista, que considera negativa, y de los consejos dados a su receptor, el hablante introduce en la tercera estrofa la imagen del “búho”, símbolo de la sabiduría. Lo caracteriza de “sapiente”, es decir que sabe, que es sabio. Ubica su residencia en el Olimpo, morada de los dioses, y menciona su

vuelo “taciturno”, es decir, callado, silencioso. Dicho vuelo se produce desde “el regazo de Palas” o sea Atenea, diosa de la sabiduría, cuyo símbolo es precisamente el búho, hasta un árbol en el que se posa. Lo cual no es más que una imagen del poeta que recibe su inspiración de la sabiduría. En definitiva, el hablante está aludiendo a la poesía que expresa ideas profundas a través de sus versos. Y si el cisne era el símbolo de la poesía modernista, el búho lo es de esa nueva poesía racionalista.

En la cuarta y última estrofa, el hablante compara el búho con el cisne y resalta las cualidades positivas del búho, que tiene una mirada penetrante (“inquieta pupila”) e indagatoria (“interpreta el misterioso libro del silencio nocturno”). Es decir que la nueva poesía es más profunda y trasmite mensajes simbólicos.

## 2.

**AMBIENTE**

El ambiente es el contexto local, social o histórico en que se mueven los personajes de un relato. Para la comprensión de un poema es importante determinar el ambiente en que se desarrolla la historia o en el que se encuentra el yo poético, aunque no siempre es fundamental. La determinación del ambiente puede ayudar a la comprensión del tema, del estado de ánimo del hablante o de la acción misma. El ambiente puede ser rural o urbano, interior o exterior, rico o pobre, alegre o triste, etc. Además, puede ser explícito o deducido. Asimismo, puede variar en un mismo poema.

Por ejemplo, en el poema de Borges “Un patio”, el hablante describe explícitamente el ambiente de un patio al anochecer; en este caso la descripción del ambiente es importante para determinar el tema del poema que es “la soledad”. Al contrario, en “Vino primero pura” el ambiente no es explícito y no tiene importancia significativa para definir el estado de ánimo del hablante o el tema del poema.

En el “Romance del conde Arnaldos”, el yo narrador cuenta la historia del encuentro del conde Arnaldos con un marinero. El ambiente en el que se produce dicho encuentro es explícito, puesto que se especifica el tiempo: “la mañana de San Juan”, es decir el 24 de junio, comienzo del verano, y el lugar: la orilla del mar (“sobre las aguas del mar”, “una galera que a tierra quiere llegar”). El ambiente también es explícito en “Blancanieves se despide de los siete enanos” y sirve para subrayar el estado anímico de los personajes del relato (“la hierba húmeda, donde las arañas tejen ahora sus azules telas. En la casa del bosque crujen, de noche, las viejas maderas, el viento agita ráidos cortinajes, entra sólo la luna a través de las grietas. Los espejos silenciosos”).

3.

**TONO**

“Tono es el resultado de la postura espiritual que el autor adopta frente al asunto” (Lapesa 1977). El tono en un poema está dado, entre otras cosas, por las palabras elegidas, las asociaciones de imágenes, los efectos rítmicos y sonoros, la situación del hablante, etc. El poeta maneja estos elementos para expresar actitudes y sentimientos hacia una persona, un objeto, una situación o incluso hacia el oyente.

El tono puede ser solemne (himnos), elevado (odas), triste (elegías), sublime, patético, moralizador, familiar, burlesco, sarcástico, etc. El tono, por lo general, debe corresponderse con el asunto del poema; así pues, un asunto insignificante no podrá tener un tono solemne, a no ser que se haya buscado un efecto humorístico.

**Antonio Machado (1874-1947)**

*Allá, en las tierras altas*

Allá, en las tierras altas,  
por donde traza el Duero  
su curva de ballesta  
en torno a Soria, entre plomizos cerros  
y manchas de ráidos encinares,  
mi corazón está vagando, en sueños...

¿No ves, Leonor, los álamos del río  
con sus ramajes yertos?  
Mira el Moncayo azul y el blanco; dame  
tu mano y paseemos.  
Por estos campos de la tierra mía,  
bordados de olivares polvorientos,  
voy caminando solo,  
triste, cansado, pensativo y viejo.

**El tono en “Allá, en las tierras altas” de Antonio Machado**

El yo poético en el poema “Allá, en las tierras altas” se dirige a un oyente llamado Leonor. De manera sincera le expresa su estado de soledad. La descripción minuciosa del ambiente, en este caso el paisaje real de los alrededores de Soria, con la curva que produce el río Duero, los cerros, el monte Moncayo y los polvorientos campos de olivos, sirve para subrayar el asunto, que no es otro que los paseos que hacía el hablante con Leonor cogidos de la mano.

Queda claro que Leonor, a quien se dirige el hablante, ya no está. Se trata, pues, de un acto de nostalgia. El paisaje es lo que mueve al yo poético a recordar y a hablar con Leonor, a quien formula una pregunta e invita a pasear (“dame/ tu mano y paseemos”). No obstante, el paseo es en solitario. Por lo tanto, los sentimientos expresados por el yo poético son de nostalgia y tristeza. Se siente cansado y viejo. Así pues, el tono que predomina en este poema lírico es triste y está motivado por la nostalgia; es decir por los recuerdos de los momentos felices ya pasados, en los que compartía caminatas con Leonor.

4.

**ASUNTO, TEMA, IDEA Y MOTIVO**

El *asunto* es el resumen de la situación manifestada por el hablante (el yo poético). La *idea* se refiere al concepto expresado en el poema y está muy vinculada al tema y al significado del poema. La idea se puede reducir a una frase breve. El *tema* es una imagen o la idea fundamental sobre la cual se construye el poema. El tema se reduce a una palabra o una frase muy corta y abstracta. El *motivo* es el elemento que está asociado al tema y que ayuda a su conformación. Por ejemplo, un poema que tenga por tema el amor puede hablar también de la primavera, de las flores, las golondrinas, las risas, etc., que serán motivos asociados al tema. Cuando un motivo se repite en un poema o en la obra de un poeta, se convierte en *leitmotiv*.

Frecuentemente es útil parafrasear el poema para que su asunto, idea, tema y motivos sean más claros. En el poema de Antonio Machado “Allá, en las tierras altas”, el asunto es la soledad y la tristeza que siente el hablante cuando mira el paisaje y recuerda a la mujer amada; la idea principal es la soledad subrayada por la nostalgia; el tema es el amor; motivos son las tierras altas, el río, los cerros, los sueños, los recuerdos, etc. causantes de la nostalgia, que llevan a la tristeza por la ausencia de la mujer amada.

5.

**IMAGEN**

Las imágenes en la poesía son una palabra o una secuencia de palabras que hacen referencia a experiencias sensoriales. Son sensaciones visuales, auditivas o acústicas, olfativas, gustativas, táctiles, etc. producidas por procesos mentales que el poeta pretende poner en funcionamiento en la mente del lector u oyente real a través de representaciones plásticas.

Una sola palabra puede provocar una imagen en la mente del lector u oyente real. Por ejemplo, la palabra “madre”. Asimismo, un poema entero puede haber sido compuesto en base a una imagen principal, como en “Balada de los dos abuelos” de Nicolás Guillén, en la que aparece una imagen visual: la del abuelo blanco y el abuelo negro.

Generalmente, es mejor estudiar las imágenes de un poema en su conjunto. Para estudiar las imágenes de un poema conviene primero hacer una lista de las imágenes claves del poema, en el orden en que aparecen, teniendo en cuenta que hay varios tipos de imágenes (visuales, olfativas, auditivas, etc.).

**Francisco de Quevedo (1580-1645)**

*Salmo XVII*

Miré los muros de la patria mía,  
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,  
de la carrera de la edad cansados,  
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo; vi que el sol bebía  
los arroyos del yelo desatados,  
y del monte quejosos los ganados,  
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,  
de anciana habitación era despojos;  
mi báculo, más corvo y menos fuerte;  
vencida de la edad sentí mi espada.  
Y no hallé cosa en que poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte.

### Las imágenes en “Salmo XVII” de Francisco de Quevedo

Quevedo, en el soneto “Salmo XVII” utiliza imágenes que crean una impresión negativa de su patria en el presente. Estudiando el poema, el lector nota un contraste entre los dos cuartetos, y los dos tercetos; es decir, los primeros expresan lo general, que es la decadencia de España, y los tercetos lo particular, que es el desengaño del poeta por la decadencia de su patria y su propia existencia. Obviamente, las dos ideas se atan a través de la idea fundamental que es el paso del tiempo. Las imágenes de Quevedo son positivas, cuando se refieren al pasado, y negativas y hasta catastróficas, cuando hablan del presente.

La imagen más importante, positiva y negativa a la vez, está en los dos primeros versos. El hablante empieza con la imagen de los “muros... fuertes” de su patria refiriéndose al pasado glorioso de España, pero que ahora están “desmoronados”. Alrededor de esta imagen se articula todo el poema. Más específicamente, la decadencia del presente, con las imágenes de los muros “desmoronados”, “cansados”, sin “valentía”, se opone a la fuerza y el poder del pasado. Esta oposición existe en las palabras que componen la imagen misma: los muros representan la fortaleza, mientras que los adjetivos “desmoronado” y “cansado” y el sustantivo “valentía” introducido por el verbo caducar, aluden a la debilidad, la destrucción, la falta de poder. El mismo sentido de decadencia y destrucción están presentes en las imágenes que conforman el mundo personal del hablante: “casa... amancillada”, “anciana habitación”, “despojos”, “báculo, más corvo y menos fuerte”, “vencida... mi espada”. Estas imágenes negativas, de destrucción y decadencia, llegan a su punto culminante con la muerte, la aniquilación total.

Concluyendo, el poema, a través de unas imágenes visuales, enfoca en el paso del tiempo y su efecto catastrófico, tanto para España como para el hablante mismo. En definitiva, el poema alude a la decadencia de España y al desengaño que sufre el poeta. Todo esto gira alrededor de cuatro palabras claves, que se convierten en símbolos: “muros”, “campo”, “casa” y “espada”.

6.

**ESTRUCTURA**

La estructura de un poema es la disposición u organización que adoptan sus distintos componentes. Podemos hablar de estructura externa y de estructura interna de un poema.

La *estructura externa* está relacionada con las partes que constituyen un poema. Por ejemplo, los poemas narrativos extensos generalmente están divididos en partes, como los tres cantares que conforman el *Poema de Mio Cid*. Asimismo, la estructura externa está relacionada con la forma del poema. Por ejemplo, los sonetos tienen una forma fija, es decir que su estructura externa es siempre la misma: dos cuartetos seguidos de dos tercetos.

La *estructura interna* depende en primer lugar del hablante y luego de la construcción sintáctica y semántica del poema. Los diversos niveles o partes o unidades que conforman un poema generalmente están organizados en forma coherente y comprensible. La estructura más simple es la lineal, que se da en la narración cronológica (poemas narrativos). Pero las estructuras pueden ser infinitas. Las más frecuentes son la comparativa, la contrastiva, la circular, la paralela, la bipartita, la tripartita, etc.

Ejemplo de estructura interna paralela es la “Rima XXI” de Gustavo Adolfo Bécquer, en que los cuatro versos que conforman el poema están divididos en dos partes que guardan paralelismo sintáctico y semántico en la repetición de las palabras “Qué es poesía”.

**Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870)**

*Rima XXI*

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas  
 en mi pupila tu pupila azul.  
 ¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?  
 Poesía... eres tú.

En “Salmo XVII” de Francisco de Quevedo la estructura externa es la que establece el soneto: cuatro estrofas, dos de cuatro versos y dos de tres versos. Mientras que la estructura interna es bipartita, es decir que tiene

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

dos partes o unidades semánticas. Una que coincide con las dos primeras estrofas, las cuales hacen referencia al mundo exterior (los muros, el campo) y otra que coincide con las dos últimas estrofas, las cuales hacen referencia al interior de la casa del hablante. Ambas partes contribuyen a la construcción de la idea de destrucción y decadencia que impera en el poema.

7.

**ESTILO**

El estilo es el conjunto de rasgos formales que caracterizan a una obra o a un autor. Así pues, el estilo de un poema está dado por los rasgos formales que definen el modo particular en que se expresa el poeta. Se determina a través de un análisis del lenguaje en sus niveles léxico, sintáctico, semántico y fonológico.

La elección de las palabras y construcciones sintácticas, según lo que se quiere decir, se llama *lenguaje* o *dicción*; la dicción es algo que debemos tener en cuenta para analizar el estilo de un poema.

*Lenguaje poético o dicción poética*

El lenguaje es el elemento esencial de la poesía por su naturaleza misma. Las palabras del poema definen al hablante, a los personajes, la acción, el ambiente, y transmiten ideas y emociones. El poeta elige sus palabras con economía y muy cuidadosamente para expresar sus ideas de una forma determinada y crear rima, metro, ritmo, forma y cierto efecto en general.

*Denotación y connotación*

Las palabras tienen un significado propio o específico, también llamado sentido recto, el cual es recogido por el diccionario; por lo tanto, *denotan* algo preciso, entendido y aceptado por todos. Pero también conllevan, por asociación, otro u otros significados; por lo que *connotan* otros conceptos.

Las palabras y las agrupaciones de palabras empleadas en un poema, además de su sentido literal (denotación), podrán despertar en la mente del lector u oyente real un sinnúmero de asociaciones imaginativas, las cuales tendrán que ver con su realidad social, cultural, emotiva, etc.

Así, por ejemplo, la palabra “paloma” tiene un significado que todos entendemos y aceptamos, que es el significado denotativo (ave domesticada de varios tamaños y colores, etc.), pero también la asociamos a la paz, la felicidad, etc., que son sus significados connotativos.

El poeta puede escoger entre usar un lenguaje puramente denotativo o uno connotativo. Incluso puede combinar ambos dependiendo de los efectos que quiera crear.

### *Niveles del lenguaje*

Por otra parte, existen tres niveles del lenguaje, que dependen de la cultura y situación social del hablante.

- El *lenguaje elevado o formal*. También es llamado culto por ser usado por personas instruidas. Presenta un vocabulario rico y elaborado, que sigue las reglas de la sintaxis y evita las expresiones idiomáticas y los vulgarismos en general.
- El *lenguaje medio o neutral*. También llamado común o coloquial. Es el lenguaje utilizado más comúnmente en el habla familiar. Se caracteriza por su espontaneidad, su expresividad y sus matices afectivos. Sigue las reglas de la sintaxis y evita las palabras elaboradas.
- El *lenguaje bajo o informal*. También es llamado vulgar por ser usado por personas no instruidas. Se caracteriza por usar un número limitado de palabras, por preferir las oraciones cortas y abusar de las expresiones idiomáticas y las palabras en argot.

El poeta puede hacer uso de cualquiera de estos niveles dependiendo de los efectos que quiera crear, pero por lo general en poesía encontramos un lenguaje elevado o neutral. El uso de vulgarismos sólo aparece para producir efectos concretos.

### a. *El lenguaje en su nivel léxico*

Según lo visto, el poeta maneja las palabras con particular atención procurando seleccionarlas y combinarlas dependiendo de la idea que quiera transmitir al lector u oyente real, la emoción que quiera despertar o el efecto rítmico o sonoro que quiera producir.

Para el mejor uso de las palabras el poeta se vale de recursos retóricos, en particular de las *figuras de dicción*.

### *Las figuras de dicción*

Las figuras de dicción manipulan la forma, el sonido y el sentido de las palabras, modificándolas, repitiéndolas, omitiéndolas, alterando su colocación o jugando con su doble sentido.

Por lo tanto, podemos clasificarlas en:

- *figuras fónicas,*
- *figuras de supresión y*
- *figuras de repetición.*

### *Figuras fónicas*

Las figuras fónicas repiten o transponen sonidos en la dicción fónico-literaria con el fin de crear musicalidad o eufonía.

Las principales figuras fónicas son:

- la *aliteración,*
- la *paronomasia* y
- la *metátesis.*

La **aliteración** repite uno o varios sonidos acústicamente semejantes, en una palabra o en un fragmento de texto.

iré por esos montes y riberas;  
ni cogeré las flores,  
ni temeré las fieras,  
y pasaré los fuertes y fronteras

San Juan de la Cruz, “Cántico Espiritual”, vv. 12-15

En estos versos vemos que se repiten los sonidos /r/, /f/ y /s/, los cuales recuerdan el ruido del viento, o sea el raudo pasaje del Alma en busca de su Esposo. Por lo tanto, tenemos aliteración de dichos sonidos.

La **paronomasia** consiste en la aparición cercana de vocablos distintos, pero con fonemas parcialmente idénticos o muy semejantes.

Volverán las *tupidas* madreselvas  
de tu jardín las *tapias* a escalar

Gustavo Adolfo Bécquer, “Rima LIII”, vv. 9-10

La **metátesis** transpone sonidos dentro de una palabra.

decilde que adolezco, peno y muero

San Juan de la Cruz, “Cántico Espiritual”, v. 10

Lo correcto es decidle.

### *Figuras de supresión*

Las *figuras de supresión* o de *detractio* omiten algún término de la frase. Son figuras de supresión:

- la *elipsis*,
- el *zeugma*,
- el *asíndeton*, y
- la *apócope*.

La *elipsis* suprime un elemento de la oración necesario para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido, que es reconstruido por el contexto sintáctico-semántico.

Las barcas de dos en dos,  
como sandalias del viento  
puestas a secar al sol.  
Yo y mi sombra, ángulo recto.  
Yo y mi sombra, libro abierto.

Manuel Altolaguirre, “Playa”,  
de la colección poética *Las islas invitadas*. vv. 1-5

En las tres oraciones de este fragmento tenemos elipsis del verbo:

Las barcas [están] de dos en dos,  
como sandalias del viento  
puestas a secar al sol.  
Yo y mi sombra, [formamos] ángulo recto.  
Yo y mi sombra, [somos] libro abierto.

El *zeugma* omite una palabra o grupo de palabras que han sido expresadas anteriormente.

Reduán pide mil hombres,  
el rey cinco mil le daba.

“Romance de Reduán”, vv. 15-16

Estos versos presentan zeugma de la palabra “hombres” en “el rey cinco mil [hombres] le daba”.

allí van los señoríos  
allí los ríos caudales,  
allí los otros medianos

Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, copla III, vv. 28, 31-32

En este ejemplo hay zeuma del verbo “van” y del sustantivo “ríos” en “allí [van] los ríos caudales, allí [van] los otros [ríos] medianos”.

El *asíndeton* suprime la conjunción coordinante en una serie enumerativa.

## POESÍA

la muerte se avecina,  
fea, informe, amarilla,  
nos aterra,...

Juan Meléndez Valdés, “A Dorila”, vv. 8, 10-11

En vez de “fea, informe [y] amarilla”.

La **apócope** suprime uno o más sonidos al final de una palabra, con el fin de reducir el cómputo silábico.

¿Dó están agora aquellos claros ojos  
que llevaban tras sí, como colgada,  
mi alma, doquier que ellos se volvían?

Garcilaso de la Vega, “Égloga I”, vv. 267-269

Estos versos presentan apócope en “Dó” en vez de “dónde” y en “doquier” en vez de “dondequiera”.

### *Figuras de repetición*

Las *figuras de repetición* o *adiectio* acumulan términos, con el fin de crear musicalidad, retardar el ritmo o enfatizar subrayando una idea o haciendo más intenso un sentimiento. Son figuras de repetición:

- la *anáfora*,
- la *epanalepsis*,
- la *epanadiplosis*,
- la *anadiplosis* o *reduplicación*,
- la *epizeuxis* o *geminación*,
- el *políptoton*,
- el *polisíndeton*,
- la *gradación* y
- el *pleonasma*.

La **anáfora** repite una o varias palabras al comienzo de varios versos, con la finalidad de crear musicalidad y enfatizar mediante la repetición.

Aquí el amante contempla  
el rostro joven,  
el adorado perfil rubio,  
el gracioso cuerpo que reposado un instante en sus brazos descansa.

Vicente Aleixandre, “Como el vilano”, vv. 16-19,  
de *Poemas paradisíacos*

El ejemplo presenta anáfora del artículo definido en masculino singular.

La **epanalepsis** repite una o varias palabras en diferentes posiciones del verso o de la frase, para enfatizar y crear musicalidad.

¡Dios, que *buen* vassalo! ¡Si oviesse *buen* señor!

*Poema de Mio Cid*, v. 20

En este verso se repite el adjetivo “buen” en cada uno de los dos hemistiquios.

La **epanadiplosis** repite la misma palabra al comienzo y al final de un verso, para enfatizar y crear musicalidad.

*Mentides*, rey, *mentides*,

que no dices la verdad;

“Romance de la entrevista de Bernardo del Carpio con el rey”, vv. 35-36

La **anadiplosis** o **reduplicación** repite la misma palabra al final de un verso y al comienzo del siguiente.

ensoñado había *un sueño*,

*un sueño* de gran pesar.

“Romance de doña Alda”, vv. 17-18

En el ejemplo no sólo se repite el sustantivo “sueño” sino también su artículo indefinido.

La **epizeuxis** o **geminación** repite una o varias palabras inmediatas.

*Gerineldo*, *Gerineldo*,

paje del rey querido,

“Romance de Gerineldo”, vv. 1-2

El **políptoton** repite miembros semejantes que pertenecen a un mismo paradigma verbal o nominal.

pues mi misma vida espero,

*muriendo* porque no *muero*.

San Juan de la Cruz, “Coplas del alma que pena por ver a Dios”, vv. 9-10

El ejemplo presenta políptoton del paradigma “morir” en su forma de gerundio (“muriendo”) y conjugado en primera persona de singular del presente de indicativo (“muero”).

El *polisíndeton* repite la conjunción coordinante entre los miembros de una serie enumerativa, para enfatizar y retardar el ritmo.

Tres morillas me enamoran  
 en Jaén:  
 Axa y Fatimá y Marién.

Canción lírica popular anónima, vv. 1-3

El verso 3 debería ser en su forma sintáctica correcta: Axa, Fatimá y Marién, pero el poeta anónimo utilizó la conjunción “y” también entre los dos primeros nombres mencionados retardando así el ritmo, con la finalidad de subrayar cada uno de los nombres femeninos.

La *gradación* enumera ordenadamente en sentido ascendente o descendente.

allí los ríos *caudales*,  
 allí los otros *medianos*  
 e *más chicos*;

Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, colpa III, vv. 31-33

En estos tres versos hay una gradación descendiente, que va de más a menos: “ríos caudales” (grandes), ríos “medianos” y ríos “más chicos”.

El *pleonasma* acumula términos redundantes o superfluos en una frase, con el fin de enfatizar.

En el mester de juglaría el pleonasma correspondía a fórmulas juglarescas que insistían en una emoción por tautología.

De los sos *ojos* tan fuertemente *lorando*

*Poema de Mio Cid*, v. 1

Sólo se puede llorar por los ojos, por lo tanto estamos ante una redundancia, un pleonasma, utilizado por el poeta para enfatizar en el sentimiento del personaje.

#### b. *El lenguaje en su nivel sintáctico*

Al igual que con las palabras, el poeta puede manipular la estructura sintáctica (es decir la coordinación y unión de las palabras en las oraciones) cambiando o invirtiendo el orden gramatical o repitiendo las mismas estructuras sintácticas, con el fin de lograr efectos musicales, enfáticos o

rítmicos. Para lograr esto se vale de las siguientes *figuras sintácticas* de la dicción:

- el *hipérbaton*,
- la *anástrofe*,
- el *paralelismo* y
- el *quiasmo*.

El ***hipérbaton*** es cualquier variación del orden sintáctico normal, mediante la colocación de una o más palabras entre otras que no deberían estar separadas.

no cura si la fama  
canta con voz su nombre pregonera,

Fray Luis de León, “Vida retirada”, vv. 11-12

El orden sintáctico normal de esta frase sería: no cura si la fama canta su nombre con voz pregonera. Se ha alterado el orden sintáctico intercalando “su nombre” entre el sintagma “con voz pregonera”.

La ***anástrofe*** es un tipo de hipérbaton en que la inversión del orden de las palabras en la oración es violenta.

Estas que me dictó rimas sonoras,  
cult a sí, aunque bucólica, Talía

Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv.1-2

El orden sintáctico normal en estos versos sería: Estas rimas sonoras que me dictó Talía, culta sí, aunque bucólica. Se ha retorcido la sintaxis para crear un efecto musical.

El ***paralelismo*** es la simetría sintáctica recurrente; es decir, cuando se repite la misma estructura sintáctica en más de una frase o verso.

Entra mayo con sus flores,  
sale abril con sus amores,

Canción lírica popular anónima

Estos dos versos tiene la misma construcción sintáctica: verbo + sujeto + complemento circunstancial de compañía introducido por la preposición *con* seguida del pronombre posesivo *sus*. Por lo tanto, hay un paralelismo sintáctico.

El *quiasmo* es la disposición cruzada (en X) o invertida del orden de los miembros de dos secuencias, por lo que asimismo se produce una antítesis u oposición y un paralelismo.

El ojo que ves no es  
ojo porque tú lo veas;  
es ojo porque te ve.

Antonio Machado, "Proverbios y cantares", I,  
de *Nuevas Canciones*

A veces, me ahoga el mar el corazón  
hasta los cielos mismos.  
Mi corazón ahoga el mar, a veces,  
hasta los mismos cielos.

Antonio Machado

### c. *El lenguaje en su nivel semántico*

Para connotar otros significados más allá del puramente denotativo, el poeta generalmente hace uso de un lenguaje figurado. Es decir, que se expresa a través de *figuras semánticas*, que afectan el sentido normal de las palabras. Hay dos grandes grupos de figuras que afectan el significado de las palabras:

- las *figuras de significación* o *tropos*, y
- las *figuras de pensamiento*.

### *Figuras de significación o tropos*

Las *figuras de significación* o *tropos* establecen relaciones de igualdad, correspondencia o semejanza entre las palabras. Las figuras de significación o tropos más frecuentes son:

- la *metáfora*,
- la *sinestesia*,
- la *hipálage*,
- la *metonimia*,
- la *sinécdoque*,
- la *antonomasia*,
- el *símbolo* y
- la *alegoría*.

La **metáfora** traslada el sentido de un término real (TR) a otro término imaginario (TI), entre los que se da una relación de similitud y de identificación. A diferencia del símil, la metáfora no lleva nexo comparativo. Sustantivos, adjetivos y verbos pueden ser usados en sentido metafórico para lograr efectos expresivos y estéticos. La metáfora puede ser pura o impura.

En la **metáfora pura** sólo aparece el término imaginario, debiéndose deducir el término real.

De este, pues, formidable de la tierra  
bostezo (TI), el melancólico vacío

Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 41-42

En estos versos el TR es “cueva”, que es presentada por el poeta como una boca bostezando.

En la **metáfora impura** aparecen ambos términos, el real y el irreal.

Nuestras vidas (TR) son los ríos (TI)  
que van a dar en la mar (TI)  
que es el morir (TR);

Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, vv. 25-27

En sentido recto el hablante está diciendo que *nuestras vidas van a dar en el morir* (es decir, que acabamos muriendo) y compara dicha afirmación con *los ríos que van a dar en la mar*.

La **sinestesia** es la unión de sensaciones e imágenes procedentes de distintos campos sensoriales. Puede confundirse con la metáfora y la hipélagos.

y la *fría inquietud* de sus miradas

Antonio Machado, “El viajero”, v.7, de *Soledades*

La inquietud es un estado de ánimo y se la ha calificado de fría, adjetivo referente a la sensación térmica.

*chorreo luz*: doro el lugar oscuro,  
*trasmino olor*: la *sombra huele* a dios,  
*emano son*: lo amplio es honda música,  
*filtro sabor*: la *mole bebe* mi alma,  
deleito *el tacto de la soledad*.

Juan Ramón Jiménez, “El otoñado”, vv. 7-11, de *La estación total*

En estos cinco versos se suceden las sinestesias conformando una imagen grandiosa de color, olor, sonido, sabor y tacto.

## POESÍA

La **hipálage** es el desplazamiento de un adjetivo que pasa a adjetivar otro sustantivo que no es el que le correspondería semánticamente. Está vinculada a la metáfora.

Con luz de atardecer, sobresaltada y triste,  
se salía a las calles de un invierno  
poblado de infelices gabardinas  
a la deriva, bajo el viento.

Jaime Gil de Biedma

Los adjetivos “sobresaltada y triste” e “infelices” deberían adjetivar semánticamente al sustantivo “gente”, que está omitido, y no a “luz” y “gabardinas”, respectivamente.

La **metonimia** sustituye una palabra por otra, entre las que hay una relación de contigüidad semántica. La relación es entre dos objetos independientes, uno mencionado y otro sustituido.

Es gran pluma.

José Zorrilla. *Don Juan Tenorio*, v. 33

La palabra “pluma” está sustituyendo a la palabra “escritor”. Entre ambas hay una relación semántica, pues el escritor escribe con una pluma. Por lo tanto, lo que se quiere significar es que “es gran escritor”.

La **sinécdoque** cambia el sentido de una palabra por restricción o ampliación. La sinécdoque es un tipo de metonimia en que la relación se da en un mismo objeto, entre el todo y sus partes o entre las partes y el todo.

El rey Apolonio, cuerpo aventurado

*Libro de Apolonio*, v. 637a

En este verso la palabra “cuerpo” cambia de sentido y adquiere el de “persona” u “hombre”, por ampliación (extensión).

La **antonomasia** consiste en usar un apelativo en lugar del nombre propio o un nombre propio en lugar del apelativo. La antonomasia es un tipo de sinécdoque.

Caín de tantos Abeles,

Francisco de Quevedo,

“Advertencia de una Dueña a un Galán pobre”, v. 90

Quevedo juega en este verso con los conocimientos bíblicos del lector, pues para entenderlo hay que conocer la historia de Caín y Abel, el her-

mano malo que mata al bueno. “Caín” es antonomasia de una persona mala que ha hecho daño a muchas personas buenas, los “Abeles”, otra antonomasia.

El **símbolo** es la asociación entre un término concreto, sensorial, y un término abstracto, intelectual. Por ejemplo:

la balanza = la justicia  
el círculo = la perfección  
el olivo, la paloma = la paz  
la cruz = el Cristianismo  
la llama, la luz = el alma  
el rojo = la pasión

Las connotaciones surgidas de esta relación abstracta pueden provenir de asociaciones lógicas, de la semejanza, de asociaciones históricas u otras; así como de situaciones emotivas o propósitos concretos de un poeta. Para que sea símbolo, una condición importante de la asociación es que tenga carácter insistente y reiterativo. Hay varios tipos de símbolos:

- *símbolos universales*,
- *símbolos culturales* y
- *símbolos contextuales o personales de un autor*.

Los **símbolos universales** tienen un significado claro, que alcanza a toda la humanidad. Por ejemplo, la primavera o la mañana simbolizan el comienzo, el crecimiento, la esperanza y el amor; la piedra simboliza la dureza, etc.).

Los **símbolos culturales** tienen que ver con determinadas épocas o culturas. Por ejemplo, hay símbolos religiosos como el cordero o el pan que son símbolos del Cristianismo.

Los **símbolos contextuales o personales de un autor** tienen un significado particular en un texto o en la obra de un autor y a veces pueden contradecir el sentido que tiene el símbolo en general. En el verso de García Lorca “La mar ni tiene naranjas” el sentido simbólico de la palabra naranja es la aridez, el desamor y la amargura.

Muchas veces, el símbolo es polisémico (es decir que tiene muchos sentidos), por lo que la emoción buscada por el poeta es oscura y compleja, sin que sea necesario desvelarla para llegar al placer estético. El símbolo está estrechamente vinculado a la metáfora y a la alegoría. Es

mayormente usado por la poesía contemporánea, a partir de la Generación del '98 y del Modernismo.

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

Antonio Machado,  
“Las ascuas de un crepúsculo morado”, XXXII,  
de *Soledades, Galerías y otros poemas*.

En estos versos el “agua muerta” de la fuente simboliza la “ilusión muerta”, el “cansancio de la vida”, etc., además de tener una connotación real de “agua sucia, estancada, putrefacta, verde”, etc. Por lo tanto, es una simbología contextual, creada por el autor.

La *alegoría* es una sucesión de analogías que surgen a través de metáforas sucesivas con las mismas connotaciones semánticas. Así pues, de una primera analogía, en la que el término real (TR) es identificado con el término imaginario (TI), se van derivando otras analogías con las mismas connotaciones semánticas (tr1 = ti1, tr2 = ti2, tr3 = ti3, y así sucesivamente).

La poesía española ha hecho uso de la alegoría desde muy temprano, inspirada en la literatura clásica y bíblica. Ejemplo de alegoría encontramos en:

- la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo (cuadernas 1-46), en que se desarrolla la alegoría de la vida como romería, cuyo descanso se encuentra en la Virgen María, vista como *locus amoenus*;
- las cuadernas 1067-1127 “De la pelea que ovo Don Carnal con la Cuaresma” en el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, en que se presenta una batalla entre la personificación del Carnaval y de la Cuaresma, lo cual es una alegoría religiosa de los embates de la tentación ante la austeridad catártica de la cuaresma; y en
- el *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena, que desarrolla la alegoría de la Fortuna a la manera de la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri.

*Figuras de pensamiento*

Las *figuras de pensamiento* se basan en el significado de las palabras dentro de un enunciado. Las figuras de pensamiento más frecuentes son:

- la *antítesis*,
- el *oxímoron*,
- la *paradoja*,
- la *hipérbole*,
- el *símil* o *comparación poética*,
- la *prolepsis*,
- la *perífrasis* o *circunloquio*,
- la *ironía*,
- la *lítótes*,
- la *preterición*
- la *alusión*,
- el *eufemismo*,
- la *prosopopeya* o *personificación*,
- el *apóstrofe* o *invocación*,
- la *interrogación* o *pregunta retórica*,
- la *exclamación*,
- la *enumeración* y
- el *epíteto*.

La *antítesis* es el enfrentamiento de contenidos opuestos, pero no contradictorios, por medio de oraciones o de palabras que son antónimos.

Un día puro, alegre, libre *quiero*,  
*no quiero* ver el ceño  
vanamente severo  
de a quien la sangre ensalza o el dinero.  
[...]  
cruje, y en ciega *noche* el claro *día*  
se torna; al cielo suena

Fray Luis de León, “Vida retirada”, 27-30 y 67-68

En estos versos encontramos antítesis entre lo que quiere y no quiere el hablante, así como entre noche y día.

El *oxímoron* relaciona sintáctica y semánticamente dos palabras opuestas en el marco de una oración simple. Está muy vinculado a la paradoja y a la antítesis.

## POESÍA

¡Oh desmayo dichoso!  
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!

Fray Luis de León, “A Francisco Salinas”, vv. 36-37

La muerte es lo opuesto a la vida, pero aquí han sido relacionadas dentro de una oración simple para afirmar que la muerte da vida. Así pues tenemos un oxímoron.

La **paradoja** expresa pensamientos antitéticos que son en apariencia absurdos y que superan la oración simple.

Vivo sin vivir en mí,  
y de tal manera espero,  
que muero porque no muero.

San Juan de la Cruz,

“Coplas del alma que pena por ver a Dios”, vv. 1-3

Los tres versos conforman una oración compleja que expresa pensamientos que están en oposición y en su conjunto son una paradoja.

La **hipérbole** exagera la realidad para dar énfasis por exceso o por defecto; es decir, agregando o empuqueñeciendo.

Érase un *naricísimo infinito*,

Francisco de Quevedo,

“A un hombre de gran nariz”, v. 12

Este verso conforma una frase, en que al sustantivo se le ha agregado la terminación que indica superlativo, “-ísimo”, (propia de los adjetivos) y además se lo ha calificado con un adjetivo, que significa que no tiene fin. Por lo tanto, se ha creado una hipérbole.

El **símil** o **comparación poética** establece una relación de semejanza entre un término real y uno imaginario mediante el uso del nexos comparativo “como” u otro que lo sustituya. En el símil el término real no se identifica con el término imaginario con el que es comparado. Cada uno mantiene su identidad, contrariamente a lo que sucede en la metáfora.

Todo fue una ilusión, envejecida  
*como* la maquinaria de sus fábricas,  
*o como* la casa de Sitges, o en Caldetas,

Jaime Gil de Biedma,

“Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera”, vv. 50-60,  
de *Moralidades*

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

En estos tres versos encontramos dos símiles, pues se compara la “ilusión” (TR), a la que se califica de “envejecida”, con “la maquinaria de [las] fábricas” (TI1) y con las casas de Sitges y de Caldetas (TI2), que obviamente también han envejecido. Cada uno de los elementos (ilusión, maquinaria, casa) mantiene su identidad y el nexo que los vincula es el participio pasado (envejecida).

La **prolepsis** es una anticipación de lo que ocurrirá. Muchas veces funciona como vaticinio.

Ven, y será la cabaña  
del amor que me acompaña  
tálamo de nuestro fuego.

Tirso de Molina (?),  
*El Burlador de Sevilla*, vv. 951-955

Amor y fuego son identificados (simbolismo), así como tálamo y cabaña; el amor llegará a su clímax en el tálamo o sea en la cabaña que será abrasada por el fuego; asimismo es una prolepsis de lo que le ocurrirá a don Juan al final de la obra.

La **perífrasis** o **circunloquio** expresa de manera indirecta y mediante un rodeo lo que podría decirse con una sola palabra. Puede estar mezclada con una metáfora, lo cual produce un alto efecto estético.

Era del año la estación florida

Luis de Góngora,  
“Soledad I”, v. 1, de *Soledades*

En vez de “Era primavera” el poeta ha preferido crear en un solo verso toda una imagen visual y hasta olfativa, si se quiere, de la primavera, a través de una perífrasis que es altamente lírica.

La **ironía** consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, de manera tal que el receptor pueda reconocer la verdadera intención del emisor a través del contexto.

–Mal vengades vos, Bernardo,  
traidor, hijo de mal padre;  
[...]  
–Mentides, rey, mentides,  
[...]  
Bernardo, *como traidor*,

## POESÍA

de entre ellos os fue a sacar;

“Romance de la entrevista de Bernardo del Carpio con el rey”,  
vv. 31-32, 35, 45-46

En este romance se cuenta una historia en la que se oyen las voces de los mismos personajes. El rey acusa a Bernardo de traidor y Bernardo ironiza mediante la palabra traidor demostrando que entonces fue un “traidor” quien salvó al rey del enemigo.

La **lítótes** consiste en expresar a medias lo que se quiere dar a entender, sin que deje de ser clara la intención del emisor. Generalmente, se niega o se empequeñece lo contrario de lo que se quiere afirmar. En realidad es una perífrasis que está relacionada con la ironía y el eufemismo.

*¡Estás poco a gusto tú!* (estás muy a disgusto)  
*Perdona, pero te han informado mal.* (no tienes ni idea)  
*Eso es poco inteligente por tu parte.* (es una tontería)  
*Juan, tu novia... no es muy guapa ¿eh?* (es fea)

La **preterición** es fingir la elisión de algo, que en definitiva se está diciendo.

sus hechos grandes e claros  
*non cumple que los alabe,*  
pues los vieron,  
*ni los quiero hacer caros;*  
pues que el mundo todo sabe  
cuáles fueron.

Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, vv. 295-300

A pesar de que el hablante asegura que no le cumple alabar a su padre, ni hacer caros, es decir, queridos sus hechos, lo hace en las coplas que siguen a estos versos. Por lo tanto hay preterición.

La **alusión** evoca algo a alguien evitando dar el nombre preciso. Está muy vinculada a los tropos.

Apareció la Madre del Rey de magestat,

Gonzalo de Berceo,  
*Milagros de Nuestra Señora*, v. 59a

Estos versos dicen que se le apareció la Madre del Rey de majestad, o sea que se está aludiendo a la Virgen María, Madre de Jesucristo. Aquí también hay perífrasis.

El **eufemismo** es la sustitución de una o más palabras inoportunas, malsonantes, desagradables u ofensivas por otras que no lo son.

déle Dios mal galardón

“Romance del prisionero”, v. 16

Las palabras “mal galardón” (mal premio), que constituyen también una ironía que podría sonar mal, están sustituyendo aquí a la palabra “castigo”.

La **prosopopeya** o **personificación** es la atribución de cualidades humanas a seres u objetos que no pueden tenerlas.

Yo soy el Río avariento  
que en estos infiernos frito,  
una gota de agua sola  
para remojarme pido.

Francisco de Quevedo,

“Descubre Manzanares secretos de los que en él se bañan”, vv. 25-29

Es el río quien habla en primera persona, como si fuera un ser humano. Por lo tanto, es una prosopopeya.

El **epíteto** es un adjetivo o una expresión equivalente que se añade a un sustantivo para destacar aquellas cualidades que interesan al poeta. Existen varios tipos de epítetos.

El **epíteto épico** tenía gran importancia, pues ayudaba al juglar en su presentación oral del cantar de gesta, además de cumplir otras funciones específicas, como completar el hemistiquio o engrandecer al héroe, entre otras.

*Mio Çid Ruy Diaz el que en buen ora çinxo espada*

*Poema de Mio Cid*, anónimo. v. 58

El nombre propio Ruy Díaz está acompañado en este verso de dos epítetos épicos. El primer epíteto (“Mio Çid”) es a su vez una antonomasia y el segundo epíteto (“el que en buen ora çinxo espada”) hace referencia a la buena fortuna del Cid y completa el segundo hemistiquio.

### *Juegos de palabras*

Los *juegos de palabras* son figuras retóricas de dicción que utilizan la polisemia, es decir los diferentes significados de las palabras, para crear

jocosidad o ironía. Asimismo, están asociados a la aliteración. Son juegos de palabras:

- la *antanaclasis* o *equívoco*,
- el *calambur*,
- el *retruécano* y
- la *dilogía*.

La *antanaclasis* o *equívoco* juega con la polisemia, por lo que repite una misma palabra con dos sentidos diferentes.

*Mora* que en su pecho *mora*

En este verso tenemos antanaclasis en la palabra “mora”, que aparece en epanadiplosis. Al comienzo del verso es usada como adjetivo femenino (moro, mora = Natural del África septentrional frontera a España, DRAE). Al final del verso es la primera persona singular del presente de indicativo del verbo morar (habitar).

El *calambur* agrupa de modo diferente las sílabas de dos o más palabras para crear humor, jocosidad.

*Di, Ana, ¿eres Diana?*

Se juega con los nombres femeninos Ana y Diana, asociados al verbo decir en imperativo.

*y apenas* llega, cuando llega *a penas*.

Pedro Calderón de la Barca,  
*La vida es sueño*, v.20

En este otro verso se juega con la repetición de los fonemas /apenas/, que conforman el adverbio temporal “apenas” (recién) y el sintagma formado por la preposición “a” seguida del sustantivo “penas” (dolores).

El *retruécano* reorganiza de forma diferente los elementos de una frase cambiando el sentido. Está asociado al quiasmo.

¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?

¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Francisco de Quevedo, “Epístola satírica y censoria  
contra las costumbres presentes de los castellanos”, vv. 5-6

Estos dos versos presentan paralelismo sintáctico con antítesis en los adverbios temporales “Siempre/Nunca” y una reorganización en quiasmo

de los verbos “sentir/decir”, “dice/siente”. Cada verso tiene su propio sentido, pero guardan una relación semántica, pues forman retruécano.

La *dilogía* también juega con la polisemia de las palabras, por lo que utiliza una misma palabra con dos sentidos distintos en un mismo enunciado.

pues que sólo os desveláis  
en matarme a mí durmiendo

Francisco de Quevedo, “A una dama durmiendo” vv.32-32

En estos versos el verbo “desvelarse” en sentido recto significa “perder el sueño” y en sentido figurado “preocuparse”. Se está jugando, pues, con sus dos sentidos, el recto y el figurado.

### Anónimo

#### *Romance del Prisionero*

Que por mayo era, por mayo, cuando hace la calor, cuando los trigos encañan y están los campos en flor, cuando canta la calandria	5
y responde el ruseñor, cuando los enamorados van a servir al amor; sino yo, triste, cuitado, que vivo en esta prisión;	10
que ni sé cuándo es de día ni cuándo las noches son, sino por una avecilla que me cantaba al albor. Matómela un balletero;	15
déle Dios mal galardón.	

### La dicción en el poema anónimo “Romance del Prisionero”

Cuando nos referimos a la dicción en un poema lo que estamos haciendo en realidad es un análisis estilístico de dicho poema. Así pues, las figuras retóricas o de dicción usadas en el “Romance del Prisionero” son las siguientes:





Para apreciar en su totalidad un poema y hacer un análisis más exhaustivo, debemos pues prestar atención a las palabras que conforman ese poema, en su calidad de sonidos y de esquemas de sonidos.

### *Ritmo y musicalidad*

Para comprender y apreciar el valor fónico de un poema lo primero que debemos hacer es una lectura en voz alta, en la que trataremos de observar que la combinación de los elementos fónicos (acentos de intensidad, pausas, entonación), con los elementos lingüísticos, retóricos y métricos son los que van determinando el *ritmo* del poema. Es decir, que todos estos elementos en combinación son los que darán cierta *musicalidad*, la cual es parte fundamental en poesía.

### *Métrica*

El verso impone al ritmo normal del lenguaje un orden, una medida. El estudio de la medida del verso, también llamado cómputo silábico, lo realiza la *métrica*. Asimismo, la métrica estudia las licencias métricas, las pausas, las cesuras, la rima, los acentos rítmicos y las estrofas.

En la métrica silábica el ritmo del verso está dado principalmente por los acentos de intensidad. Por lo tanto, el *ritmo* está ligado al cómputo silábico, pero también a la rima, a los encabalgamientos de versos, al tipo de estrofa, a las recurrencias, etc.

Para hacer un análisis métrico debemos tener en cuenta los siguientes elementos:

- el *cómputo métrico* o *silábico*,
- la *rima* y
- la *estrofa*.

### *Cómputo métrico o silábico*

Para saber cuántas sílabas métricas tiene un verso debemos contarlas. Esto se llama cómputo métrico o silábico. Lo primero que tenemos que tener en cuenta es que no siempre coincide la sílaba gramatical con la sílaba métrica. Es decir que existe una serie de reglas, que debemos conocer, para hacer el cómputo métrico. Contar las sílabas métricas es escandir. Entre las principales reglas de métrica tenemos las siguientes.

La métrica española cuenta obligatoriamente como doble la última sílaba del verso, si la palabra es aguda.

de veras vas a tomar?

“Romance de la entrevista  
de Bernardo del Carpio con el rey”, v. 62

En este verso las sílabas gramaticales coinciden con las sílabas métricas (de-ve-ras-vas-a-to-mar), pero el verso no tiene sólo siete sílabas métricas sino ocho, porque la última sílaba es aguda y la regla dice que la última sílaba acentuada de un verso vale por dos. Por lo tanto, se trata de un verso octosílabo.

Si la última palabra del verso es esdrújula, se cuenta una sílaba menos.

la aridez de la música, y el ácido

Francisco Brines,  
“¿Con quién haré el amor?”, v. 3, de *Aún no*.

En este verso las sílabas gramaticales no siempre coinciden con las sílabas métricas. Hay 14 sílabas gramaticales, pero el verso es endecasílabo, o sea que tiene 11 sílabas métricas. Esto se debe a que el poema ha hecho uso de la licencia poética; es decir de las figuras métricas. En este caso ha usado dos sinalefas y como la última palabra es esdrújula se cuenta una sílaba menos (laa-ri-dez-de-la-mú-si-ca,-yel-á-cido).

Versos monosílabos no existen en español, pues al ser el monosílabo última sílaba acentuada de verso, se cuenta como doble. Por lo tanto, hay versos:

- *bisílabos*,
- *trisílabos*,
- *tetrasílabos*,
- *pentasílabos*,
- *hexasílabos*,
- *heptasílabos*,
- *octosílabos*,
- *eneasílabos*,
- *decasílabos*,
- *endecasílabos*,
- *dodecasílabos*,
- *tridecasílabos*,
- *tetradecasílabos*,
- *pentadecasílabos*, etc.

Los versos largos pueden estar formados por dos *hemistiquios* o *pies quebrados* separados por una *pausa* o *cesura*, en la que se produce un

breve descanso. Los decasílabos pueden estar formados por dos pentasílabos isosilábicos (5+5) y los dodecasílabos por dos hexasílabos (6+6). Los versos de catorce sílabas son también llamados *alejandrinos* y están formados por dos hemistiquios isosilábicos (7+7).

Los versos castellanos se dividen en dos grandes grupos según el número de sílabas métricas:

- los de *arte menor*, que tienen de dos a ocho sílabas, y
- los de *arte mayor*, que cuentan de nueve sílabas en adelante.

### *Figuras o licencias métricas*

Llamamos figuras o licencias métricas a determinados usos impuestos por la tradición para el cómputo de las sílabas de un verso. Las figuras o licencias métricas son:

- la *sinalefa*,
- el *hiato* o *dialefa*,
- la *diéresis*,
- la *sinéresis* y
- la *síncopa*.

La *sinalefa* es la reunión (pronunciación conjunta) de dos o más vocales contiguas y pertenecientes a palabras distintas en una sola sílaba métrica.

Albano; agora vuelto a la otra parte,

Garcilaso de la Vega, “Égloga primera”, v. 12.

Este verso es endecasílabo. Para poder contar 11 sílabas métricas hay que hacer 3 sinalefas (Al-ba-noa-go-ra-vuel-toa-lao-tra-par-te), en “noa”, “toa” y “lao”. Gramaticalmente, el verso tiene 14 sílabas, pero se han juntado la última vocal de una palabra con la vocal del comienzo de la siguiente palabra formando sinalefa en tres oportunidades.

El *hiato* o *dialefa* es la pronunciación separada de dos o más vocales contiguas y pertenecientes a palabras distintas. Es decir que para el cómputo silábico se tiene en cuenta la sílaba gramatical. El hiato es exactamente lo contrario de la sinalefa. Es muy frecuente en la poesía medieval, en particular en la cuaderna vía, y en la poesía tradicional.

a ella mercet pido, ella sea mi guía

Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, cuaderna 3b

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Este verso presenta dos hiatos, entre “a e” y entre “do e” (a-e-lla-merced-pi-do, (cesura)-e-lla-se-a-mi-guí-a. Las sílabas gramaticales coinciden con las métricas (7+7=14). Es un verso alejandrino o tetradecasílabo, constituido por dos hemistiquios isosilábicos de 7 sílabas cada uno.

La **diéresis** es la pronunciación de las vocales de un diptongo en dos sílabas separadas. Se señala con el signo gráfico llamado diéresis o crema (¨), sobre la primera vocal del diptongo.

a ser restitüido

Garcilaso de la Vega, “Égloga primera”, v. 22

Éste es un heptasílabo, porque el diptongo “ui” queda disuelto por la diéresis. Es decir que en vez de contarse como una sola sílaba se cuenta por dos (a-ser-res-ti-tü-i-do).

La **sinéresis** es la unión (pronunciación conjunta) de dos vocales contiguas pertenecientes a la misma palabra en una sola sílaba, a pesar de que sean sílabas separadas.

que nunca, *dia* ni noche, cesan dellas

Garcilaso de la Vega, “Canción tercera”, v. 13

En este verso la palabra “día” gramaticalmente debería llevar acento escrito, por lo que deberían ser dos sílabas gramaticales (dí-a), pero el poeta ha preferido usar la sinéresis, por lo que se cuenta como una sola sílaba. Por lo tanto, es un endecasílabo.

La **síncopa** es la omisión de uno o más sonidos dentro de una palabra, para reducir el cómputo silábico.

Pastores, los que *fuerdes*”

San Juan de la Cruz, “Cántico espiritual”, v. 6

En este verso el poeta ha hecho una síncopa en el verbo “fueredes”, forma antigua de “fuereis”, para poder tener un heptasílabo (Pas-to-res-los-que-fuer-des).

### Rima

La rima es la igualdad total (rima consonante) o parcial (rima asonante) de sonidos al final de dos o más versos a partir de la última vocal acen-

tuada. Su finalidad es producir efectos musicales (rítmicos); es decir, estilísticos.

La rima, ya sea asonante o consonante, puede formar esquemas. Cuando queremos saber el esquema que forma la rima colocamos al lado de cada verso una letra, que será:

- *minúscula* para los versos de *arte menor* y
- *mayúscula* para los de *arte mayor*.

### *Rima asonante o imperfecta*

Rima asonante o imperfecta es la que repite sólo los sonidos vocálicos a partir de la última vocal acentuada (tónica) del verso. Es la más antigua en castellano, por eso se encuentra en la poesía popular tradicional, en la poesía épica juglaresca, en el romance, pero también ha sido ampliamente usada por la poesía culta.

la luz de la tuya envidia,  
que el norte a tus ojos llevas,  
adonde es para los míos  
ocaso tu larga ausencia.

Lope de Vega, *La Arcadia*, V, vv. 5-8

Estos versos presentan rima asonante en “éa” en los versos pares solamente. Los versos impares quedan libres de rima. Si observamos detenidamente, vemos que en la palabra “ausencia” después de la última vocal acentuada o tónica, que es la “e”, la siguen las vocales “i” y “a”. Por lo tanto, ¿cómo es posible que rime con la palabra “llevas” y digamos que hay rima asonante en “éa”? Obviamente, hay ciertas reglas que debemos tener en cuenta para la conformación de la rima asonante.

–Si la rima recae sobre diptongo, no se toma en cuenta la vocal débil. En la palabra “ausencia”, la vocal débil del diptongo “ia” es la “i”. Por lo tanto, no se toma en cuenta la “i” y puede rimar con “levas”.

Forman rima asonante en áa las palabras: *callada*, *solitaria* y *fragancias*.

–Si la rima recae sobre palabra esdrújula, no se toma en cuenta la vocal de la sílaba postónica. Por lo tanto, forman rima asonante en “áa” las palabras: *pálida*, *plácida* y *alma*.

–Las palabras agudas sólo riman con otra aguda que tenga la misma vocal. Así pues, forman rima asonante en “ó” las palabras: *sol*, *corazón* y *melón*.

–Las vocales débiles “i”, “u” situadas en la sílaba final de palabras llanas o esdrújulas equivalen a “e”, “o”. Por lo tanto, forman rima aso-

nante en “ée” las palabras: *teme*, *débil* y *estéril*; y rima asonante en “ío” las palabras: *espíritu*, *divino* y *mímo*.

### *Rima consonante o perfecta*

Rima consonante o perfecta es la que repite todos los sonidos, vocálicos y consonánticos, a partir de la última vocal acentuada (tónica).

¿Adónde te escondiste,	iste	a	7 sílabas
Amado, y me dejaste con gemido?	ido	B	11 sílabas
Como el ciervo hūyeste,	iste	a	7 sílabas
aviéndome herido,	ido	b	7 sílabas
salí tras ti clamando y eras ydo.	ido	B	11 sílabas

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, v. 5

Estos cinco versos conforman una estrofa llamada lira, la cual tiene un número fijo de sílabas métricas por verso, así como un esquema fijo de rima consonante: a, B, a, b, B.

Para la rima consonante debemos tener en cuenta las siguientes reglas:

–La igualdad de sonidos consonánticos es fónica y no obligatoriamente gráfica. Así pues forman rima consonante las palabras: *octavo* y *nabo*.

–Las vocales débiles “i”, “u” del diptongo no se toman en cuenta para la rima consonante si presiden a la vocal tónica. En este caso se llama *rima consonante imperfecta*. Rima consonante presentan las palabras: *pelo*, *hielo*, *velo* y *suelo*.

### *Tipos de rima*

Según el esquema que forme la rima en una estrofa o en un grupo de versos podemos hablar de:

- *rima abrazada*
- *rima cruzada*
- *rima continua*
- *rima cero*

La ***rima abrazada*** se da en grupos de cuatro versos que riman el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero siguiendo el esquema abba o ABBA.

Esto siempre juzgó mi entendimiento:	A
que d’este mal tod’hombre se guardase,	B
y así, porque’sta ley se conservase,	B
holgué de ser a todos escarmiento.	A

Juan Boscán, soneto XXIX, vv.5-8

En este cuarteto hay rima consonante abrazada. Es decir que la rima presenta el esquema ABBA. Las letras con las que marcamos la rima van en mayúscula porque los versos son endecasílabos, o sea que son versos de arte mayor.

La **rima alterna** o **cruzada** se da en poemas cuyos versos impares tienen una rima y los pares otra, según el esquema ababab..., o ABA-BAB...

A la dança mortal, venit los nacidos	A
que en el mundo soes de cualquiera estado,	B
el que non quisiere, a fuerza e amidos	A
facerle he venir muy toste priado	B

*Danza de la muerte*, anónimo, s. XV

Estos versos presentan rima consonante cruzada o alterna. Son versos de arte mayor, por eso la letra que indica la rima va en mayúscula.

La **rima continua** es la que presentan los poemas **monorrimos**, como los de la cuaderna vía, o las tiradas de los poemas épicos medievales y los romances.

El rey Apolonio, de Tiro natural,  
que por las aventuras visco grant tenporal,  
cómmo perdió la fija e la muger capdal,  
cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal.

*Libro de Apolonio*, anónimo, cuaderna 2

Este tetrástico presenta la misma rima consonante en “al”, en sus cuatro versos. O sea que tiene rima continua. Es monorrimo.

La **rima cero** es la carencia total de rima. Se da principalmente en el *verso libre* de la poesía vanguardista.

De qué sirve, quisiera saber, cambiar de piso,  
dejar atrás un sótano más negro  
que mi reputación —y ya es decir mucho—,  
poner visillos blancos  
y tomar criada,  
renunciar a la vida de bohemio,  
si vienes luego tú, pelmazo,  
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,  
zángano de colmena, inútil, cacaseno,  
son tus manos lavadas,

a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

Jaime Gil de Biedma, "Contra Jaime Gil de Biedma",  
de la colección *Poemas póstumos* (1968), vv.1-11

Estos versos no presentan ningún tipo de rima, ni consonante ni asonante. Por lo tanto, tenemos rima cero.

### *Estrofa*

Los versos de una composición poética pueden estar reunidos formando *series*, es decir, sucesiones homogéneas indefinidas de versos, o agrupados en *estrofas*, lo cual es otro elemento determinante del ritmo en un poema, así como de su contenido.

*Series* de número indefinido de versos encontramos en los poemas épicos juglarescos y en los romances tradicionales, que además son monorrimos asonantes. También se llama a estas series *párrafos*, *tiradas* o *laissez*.

Un poema puede presentar *pseudoestrofas*; es decir agrupaciones de *versos libres* o *versículos*, cuyo cómputo silábico, su acentuación y sus pausas son variables, sin estar sujetos a regla alguna. Los versos libres generalmente no tienen rima. Los poetas vanguardistas de la Generación del '27 fueron quienes consolidaron el uso de este tipo de versos y la pseudoestrofa.

La poesía en lengua española ha cultivado las siguientes estrofas:

De dos versos:

- el *pareado*

De tres versos:

- el *terceto encadenado*

De cuatro versos:

- el *cuarteto*
- el *serventesio*
- la *redondilla*
- la *cuarteta*
- la *cuaderna vía*
- la *seguidilla*
- la *copla*
- la *estrofa sáfica*

De cinco versos:

- el *quinteto*
- la *quintilla*
- la *lira*

De seis versos:

- el *sexteto*
- la *sextilla de pie quebrado*

De ocho versos:

- la *copla de arte mayor*
- la *copla de arte menor*
- la *octava real*
- la *octava italiana*

De diez versos:

- la *décima o espinela*

El *pareado* es una estrofa de dos versos con cómputo métrico igual o distinto y con rima asonante o consonante. Se suele emplear como parte de otras agrupaciones más complejas. Muchas veces funciona como estribillo.

Por encima de la *oliva*  
mírame el Amor, *mira*.

Canción tradicional anónima

Dos versos octosílabos con rima asonante en “ía”. Para tener octosílabos en el primer verso hay que hacer sinalefa (lao) y en el segundo hiato (me el).

El *terceto encadenado* es una serie de grupos de tres versos endecasílabos que va encadenando la rima según el esquema ABA BCB CDC DED ... XYXY. Es decir que el primer verso de cada estrofa rima con el tercero, y el segundo con el primero y el tercero de la estrofa siguiente terminando en un *serventesio*, para evitar el verso suelto intermedio final. Se trata de una estrofa muy solemne.

No he de callar, por más que con el <i>dedo</i> ,	A
ya tocando la boca o ya la <i>frente</i> ,	B
silencio avises o amenazas <i>miedo</i> .	A
¿No ha de haber un espíritu <i>valiente</i> ?	B
¿Siempre se ha de sentir lo que se <i>dice</i> ?	C
¿Nunca se ha de decir lo que se <i>siente</i> ?	B

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

[...]

Mandadlo así, que aseguraros <i>puedo</i> ,	X
que habéis de restaurar más que <i>Pelayo</i> ;	Y
pues valdrá por ejércitos el <i>miedo</i> .	X
Y os verá el Cielo administrar su <i>rayo</i> .	Y

Francisco de Quevedo,  
“Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes  
de los castellanos”, estrofas 1, 2 y final.

El *cuarteto* es la estrofa de cuatro versos de arte mayor, generalmente endecasílabos, con rima abrazada (ABBA). Tradicionalmente ha sido usado como parte del soneto.

Me tiraste un limón, y tan <i>amargo</i> ,	A
con una mano cálida, y tan <i>pura</i> ,	B
que no menoscabó su <i>arquitectura</i>	B
y probé su <i>amargura</i> sin <i>embargo</i> .	A

Con el golpe amarillo, de un <i>letargo</i>	A
dulce pasó a una ansiosa <i>calentura</i>	B
mi sangre, que sintió la <i>mordedura</i>	B
de una punta de seno duro y <i>largo</i> .	A

Miguel Hernández,  
“El rayo que no cesa”, vv. 1-8, de *Perito en lunas*

El *serventesio* es la estrofa de cuatro versos de arte mayor, generalmente endecasílabos, con rima consonante cruzada (ABAB). Generalmente ha sido usado como remate de los *tercetos encadenados*.

Mandadlo así, que aseguraros <i>puedo</i> ,	X
que habéis de restaurar más que <i>Pelayo</i> ;	Y
pues valdrá por ejércitos el <i>miedo</i> .	X
Y os verá el Cielo administrar su <i>rayo</i> .	Y

Francisco de Quevedo,  
“Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes  
de los castellanos”, estrofa final

La *redondilla* es la estrofa de cuatro versos de arte menor, generalmente octosílabos, con rima abrazada (abba). Es la estrofa más usada en el teatro del Siglo de Oro.

¡Ah, gentilhombre, <i>esperad!</i>	a
¡Teneos, oíd! ¡ <i>Qué digo?</i>	b

## POESÍA

¿Esto se ha de usar conmigo? b  
¡Volved, mirad, escuchad! a

Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 5-8

La **cuarteta** es la estrofa de cuatro versos de arte menor, generalmente octosílabos, con rima consonante cruzada o alterna (abab).

Callo la gloria que siento a  
en mi dulce perdición, b  
por no perder el contento a  
que tengo de mi pasión. b

Fernando de Herrera, “Callo la gloria que siento”, vv. 1-4

La **cuaderna vía** o **cuarteto** o **tetrástrofo monorrímo** es una estrofa de cuatro versos alejandrinos. Es decir que cada verso presenta catorce sílabas métricas divididas en dos hemistiquios iguales (isosilábicos), con una sola rima consonante. Es la estrofa del *mester de clerecía*.

Mester traigo feroso, non es de joglaría, A  
mester es sin pecado, ca es de clerezía, A  
fablar curso rimado por la quaderna vía, A  
a sílabas contadas, ca es grant maestría. A

*Libro de Alexandre, 2*

La **seguidilla** o **seguiriya** es una estrofa popular de cuatro versos, que alterna dos heptasílabos con dos pentasílabos y lleva rima asonante en los versos pares, quedando libres los impares. Aunque ésta es la forma más común, puede presentar muchas variantes de sílabas métricas y de rima.

Al espejo se toca 7  
la blanca niña, 5 a  
dando luz a la luna 7  
donde se mira. 5 a

Anónimo

La **copla** es una estrofa de cuatro versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares y libres los impares. Una serie de coplas se diferencia del *romance* en que cada cuarteta varía de asonancia.

Era un niño que soñaba  
un caballo de cartón. a  
Abrió los ojos el niño  
y el caballito no vio. a

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Con un caballito blanco  
el niño volvió a soñar;           b  
y por la crin lo cogía...  
¡Ahora no te escaparás!           b

Antonio Machado,  
“Parábolas”, I, vv. 1-8, de *Campos de Castilla*

La **estrofa sáfica** consta de cuatro versos: tres endecasílabos sáficos (con acento en la primera, cuarta, sexta u octava y décima sílaba) y un pentasílabo adónico (con acento en la primera y cuarta sílaba), que por lo general no llevan rima. Ha sido usada por poetas clasicistas para imitar la estrofa de la poetisa griega.

Dulce vecino de la verde selva,           1, 4, 8, 10  
huésped eterno del abril florido,       1, 4, 8, 10  
vital aliento de la madre Venus,       2, 4, 8, 10  
Céfiro blando.                               1, 4

Esteban Manuel de Villegas,  
“Dulce vecino de la verde selva”, vv. 1-4

El **quinteto** es una estrofa de cinco versos isosilábicos de arte mayor y rima consonante. No puede llevar tres rimas diferentes seguidas, ni tener ningún verso suelto, ni los dos últimos versos han de formar pareado. Una misma composición puede tener distintos tipos de quintetos.

Ese vago clamor que rasga el viento   A  
es la voz funeral de una campana:    B  
vano remedo del postrer lamento    A  
de un cadáver sombrío y macilento   A  
que en sucio polvo dormirá mañana.   B

José Zorrilla, “A la memoria desgraciada del joven literato  
D. Mariano José de Larra”, vv. 1-5

La **quintilla** es una estrofa de cinco versos isosilábicos de arte menor, generalmente octosílabos, con rima consonante. No puede llevar tres rimas diferentes seguidas, ni tener ningún verso suelto, ni los dos últimos versos han de formar pareado. Fue muy utilizada en el teatro barroco y en el romántico.

Madrid, castillo famoso                   a  
que al rey moro alivia el miedo,       b  
arde en fiestas en su coso               a



## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

cómo se viene la muerte	b 8
tan callando,	c 4
cuán presto se va el plazer,	a 8 (1 sinalefa, última doble)
cómo, después de acordado,	b 8 (1 sinalefa)
da dolor;	c 4 (última doble)
cómo, a nuestro parescer,	a 8 (1 sinalefa, última doble)
cualquiere tiempo passado	b 8
fue mejor.	c 4 (última doble)

Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, copla I

La *copla de arte mayor* es una estrofa de ocho versos, generalmente dodecasílabos, con dos sílabas tónicas separadas por dos átonas en cada hemistiquio, y con dos o tres rimas consonantes diferentes distribuidas generalmente según los esquemas ABBA ACCA, ABAB BCCB, ABBA ACAC. Tuvo su auge en el s. XV.

¡Oh vos, dubitantes, creed las ystorias	12 A
e los infortunios de los humanales,	12 B
e ved si los triumphos, honores e glorias	12 A
e grandes poderes son perpetüales!	12 B
¡Mirad a los inperios e casas reales	12 B
e cómmo Fortuna es superiora:	12 C
rebuelve lo alto en baxo a desora	12 C
e faze a los ricos e pobres yguales!	12 B

Marqués de Santillana,  
*Comedieta de Ponça*, Copla I

La *copla de arte menor* es una estrofa de ocho versos, generalmente octosílabos dispuestos en dos *redondillas*, con tres rimas consonantes diferentes cruzadas o abrazadas; asimismo, podía tener algún pie quebrado.

La fortuna que no cesa,	8 a
siguiendo el curso fadado,	8 b
por una montaña espesa	8 a
separada de poblado	8 b
me levó, como rrobado	8 b
fuera de mi poderío;	8 c
así quel franco albedrío	8 c
del todo me fue privado.	8 b

Marqués de Santillana, *Infierno de los enamorados*, Copla I

## POESÍA

La *octava real* es una estrofa de ocho versos endecasílabos con rima consonante alterna en los seis primeros y un pareado al final (ABA-BABCC).

Estas que me dictó rimas sonoras,	A
culta sí, aunque bucólica, Talía	B
–¡oh excelso conde!–, en las purpúreas horas	A
que es rosas la alba y rosicler el día	B
ahora que de luz tu Niebla doras,	A
escucha, al son de la zampoña mía,	B
si ya los muros no te ven, de Huelva,	C
peinar el viento, fatigar la selva.	C

Luis de Góngora,  
*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 1-8

La *octava italiana* o *aguada* es una estrofa de ocho versos de arte mayor o menor y rima consonante, asonante o combinada; asimismo, debe ser aguda la rima del cuarto y octavo verso. Si es de arte menor se llama *octavilla*. Tuvo mucho éxito en el Romanticismo por su libertad de distribución.

Tu aliento es el aliento de las flores;	11 X
tu voz es de los cisnes la armonía;	11 A
es tu mirada el esplendor del día	11 A
y el color de la rosa es tu color.	11 B (aguda)
Tú prestas nueva vida y esperanza	11 X
a un corazón para el amor ya muerto;	11 C
tú creces de mi vida en el desierto	11 C
como crece en un páramo la flor.	11 B (aguda)

Gustavo Adolfo Bécquer, “A Casta”, de *Rimas*

### *Combinaciones métricas o forma*

La poesía en lengua española ha cultivado, las siguientes combinaciones métricas, que constituyen un tipo específico de poema; es decir que dan al poema una forma específica:

- el *madrigal*,
- el *soneto*,
- el *zéjel*,
- el *villancico*,
- la *letrilla*,
- la *glosa*,

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

- el *cantar de gesta*,
- el *romance*,
- el *romancillo*,
- la *endecha*,
- el *romance heroico*,
- la *estanza* o *estancia*,
- la *silva*.

El *madrigal* es una composición breve de ocho a quince versos, que combina los heptasílabos y los endecasílabos, sin rima prefijada, al igual que la *silva*.

Ojos claros, serenos,	7 a
si de un dulce mirar sois alabados,	11 B
¿por qué, si me miráis, miráis airados?	11 B
Si canto más piadosos	7 c
más bellos parecéis a aquél que os mira,	11 D
no me miréis con ira	7 d
porque no parezcáis menos hermosos.	11 C
¡Ay, tormentos rabiosos!	7 c
Ojos claros, serenos,	7 a
Ya que así me miráis, miradme al menos.	11 A

Gutierre de Cetina, “Ojos claros, serenos”

El *soneto* es una combinación métrica de catorce versos endecasílabos, con rimas consonantes. Los ocho primeros versos forman dos *cuartetos* con las mismas rimas abrazadas (ABBA ABBA), mientras que los seis versos restantes son dos tercetos con rimas que pueden variar de esquema (CDE CDE, CDE DCE, CDC CDC, etc). Su origen es italiano. Y es una de las formas más usadas desde el Renacimiento.

Enhiesto surtidor de sombra y sueño	A
que acongojas el cielo con tu lanza.	B
Chorro que a las estrellas casi alcanza	B
devanado a sí mismo en loco empeño.	A
Mástil de soledad, prodigio isleño;	A
flecha de fe, saeta de esperanza.	B
hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,	B
peregrina al azar, mi alma sin dueño.	A
Quando te vi, señor, dulce, firme,	C

POESÍA

qué ansiedades sentí de diluirme	C
y ascender como tú, vuelto en cristales,	D
como tú, negra torre de arduos filos,	E
ejemplo de delirios verticales,	D
mudo ciprés en el fervor de Silos.	E

Gerardo Diego,  
“El ciprés de Silos”, de *Versos humanos*

El *zéjel* es un poema mozárabe, que consta de uno a tres versos iniciales, que forman el *estribillo*; le siguen tres versos monorrimos, generalmente octosílabos, que constituyen la *mudanza*, y un verso llamado *vuelta* que rima con los versos del estribillo inicial y que anuncia la repetición –completa o en parte– del *estribillo*. Un poema puede estar constituido por un solo zéjel o por varios.

De los álamos vengo, madre áe	estribillo
de ver cómo los menea el aire.	áe “
De los álamos de Sevilla,	ía mudanza
de ver a mi linda amiga,	ía “
de ver cómo los menea el aire.	áe vuelta
De los álamos vengo, madre áe	estribillo
de ver cómo los menea el aire.	áe “

Poema lírico popular, anónimo

El *villancico* es un tipo de poema derivado del zéjel, que consta de:

- dos a cuatro versos iniciales, que forman el *tema*, *villancico* o *ca-beza* (*estribillo*), le sigue
- un grupo de versos (que puede ser redondilla, redondilla doble, cuarteta, cuarteta doble, quintilla, quintilla doble, versos de romance, etc.) llamado *mudanza*,
- un *verso de enlace* que rima con el último de la mudanza,
- uno o varios *versos de vuelta*, de los cuales al menos el último rima con el villancico inicial y que anuncia precisamente la repetición –completa o en parte–
- del villancico (*estribillo*).

El mismo esquema se puede ir repitiendo. Las mudanzas suelen ser octosílabas o hexasílabas.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

El villancico, al igual que el zéjel, es un poema para ser cantado, por eso ha sido muy usado en *letrillas* de todo tipo: serias, jocosas, de tema navideño, profano, etc.

Caído se le ha un clavel	a villancico o estribillo
hoy a la Aurora del seno:	b “
¡qué glorioso que está el heno	b “
porque ha caído sobre él!	a “
Cuando el silencio tenía	c mudanza (cuarteta abrazada)
todas las cosas del suelo	d “
y coronada del yelo	d “
reinaba la noche fría,	c “
en medio la monarquía	c enlace
de tiniebla tan cruel,	a vuelta
caído se le ha un clavel	a estribillo (repetición)
hoy a la Aurora del seno:	b “
¡qué glorioso que está el heno	b “
porque ha caído sobre él!	a “

Luis de Góngora, “Caído se le ha un clavel”, vv. 1-14

La *glosa* es una composición lírica que consta de un villancico inicial, generalmente preexistente, de no más de cuatro o cinco versos, los cuales a continuación son glosados, es decir comentados, en una serie de estrofas que tienen por último o últimos versos otros tantos del villancico glosado. La forma más común es la de una redondilla glosada en cuatro décimas. Es característica del Siglo de Oro.

Tras de un amoroso lance,	8 a villancico
y no de esperanza falto,	8 b “
volé tan alto, tan alto,	8 b “
que le di a la caza alcance.	8 a “
Para que yo alcance diese	8 c comentario (glosa)
a aqueste lance divino	8 d
tanto volar me convino,	8 d
que de vista me perdiese;	8 c
y con todo, en este trance	8 a
en el vuelo quedé falto;	8 b
mas el amor fue tan alto,	8 b
que le di a la caza alcance.	8 a (repetición v. 4 del villancico)

San Juan de la Cruz, “Tras de un amoroso lance”, vv. 1-12

## POESÍA

El *cantar de gesta* es una composición métrica de series monorrimas asonantes de versos irregulares (tiradas), pero con dimensiones parecidas, frecuentemente de 14 a 16 sílabas métricas distribuidas en dos hemistiquios.

De los sos ojos tan fuerte mientras lorando	5+8 áo
tornava la cabeza y estava los catando.	7+7 áo
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,	6+7 áo
alcandaras vazias sin pieles e sin mantos	7+7 áo
e sin falcones e sin adtores mudados.	5+8 áo
Sospiro mio Çid ca mucho avie grandes cuidados.	6+9 áo
Ffablo mio Çid bien e tan mesurado:	5+7 áo
“¡Grado a ti, señor, padre que estas en alto!	5+7 áo
¡Esto me an buelto mios enemigos malos!”	5+8 áo
Alli piensan de aguijar, alli sueltan las riendas.	7+7 éa
A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra	7+9 éa
y entrando a Burgos ovieron la siniestra.	5+7 éa

*Poema de Mio Cid*, vv. 1-12

El *romance* es una composición métrica típicamente española formada de una o varias series de versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares y los impares sueltos (*versos sueltos* o libres son los que no riman con ningún otro).

Como un ala negra de aire  
 desprendida de hombro alto, áo  
 cuerpo de un muerto reflejo  
 en duras tierras ahogado, áo  
 la sombra quieta, tendida,  
 flota sobre el liso campo. áo

Manuel Altolaguirre,  
 “Como un ala negra”, vv. 1-6, de *Ejemplo*

El *romancillo* es un *romance* de versos hexasílabos o más cortos, con rima asonante en los versos pares y los impares sueltos.

Lloraba la niña  
 (y tenía razón) ó  
 la prolija ausencia  
 de su ingrato amor. ó  
 Dejóla tan niña,  
 que apenas, creo yo, ó

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

que tenía los años  
que ha que la dejó.      ó

Luis de Góngora, “Lloraba la niña”, vv. 1-8

La **endecha** es un *romance* heptasílabo con rima asonante en los versos pares y los impares sueltos. También se llama endecha a un poemilla elegíaco (lastimero, triste) de seis o siete versos que no necesitan ajustarse a la fórmula del romance heptasílabo.

Sobre unas altas rocas,  
ejemplo de firmeza,      éa  
que encuentra noche y día  
el mar, estando quedas,      éa  
aquel pescadorcillo,  
a quien su ninfa bella      éa  
dejó el año pasado  
la red sobre el arena,      éa  
¡Oh, cómo se lamenta!      éa (estribillo)

Luis de Góngora, “Sobre unas altas rocas”, vv. 1-9

El **romance heroico** es una composición en versos endecasílabos, en número indeterminado, con rima asonante en los versos pares y los impares sueltos.

Era de noche: en la mitad del cielo  
su luz rayaba la argentada luna,      ÚA  
y otra luz más amable destellaba  
de sus llorosos ojos la hermosura.      ÚA  
Allí en la triste soledad se hallaron  
su amante y ella con mortal angustia,      ÚA  
y su voz en amarga despedida  
por vez postrera la infeliz escucha.      ÚA  
“Determinado está; sí, mi sentencia  
para siempre selló la suerte injusta,      ÚA

José de Espronceda,  
“Despedida del patriota griego de la hija del apóstata”, vv. 1-10

La **estanza** o **estancia** es una estrofa de origen italiano que está formada por un número variable de versos heptasílabos y endecasílabos, con rima consonante. La estructura de la primera estrofa se repite en todas las restantes que componen un poema; sólo la última estrofa puede ser más breve y en ella el yo poético suele dirigirse o aludir al mismo poema (envío).

## POESÍA

La estructura más frecuente de la estancia es la división en tres partes: el *capo* o *fronte*, compuesto de dos conjuntos de tres versos unidos cada uno por la rima, el *corpo*, que empieza en el séptimo verso, que generalmente es heptasílabo y es llamado *volta* o *eslabón* porque rima con el último verso del capo, y la *coda*, que es el remate en los dos o tres versos finales. La *canción a la italiana* está compuesta de *estancias*.

Con un manso rüido	7 a	capo
de agua corriente y clara.	7 b	“
cerca el Danubio una isla, que pudiera	11 C	“
ser lugar escogido	7 a	“
para que descansara	7 b	“
quien como yo esté agora, no estuviera,	11 C	“
do siempre primavera	7 c	volta
parece en la verdura	7 d	corpo
sembrada de las flores;	7 e	“
hacen los ruiseñores	7 e	“
renovar el placer o la tristura	11 D	“
con sus blandas querellas	7 f	coda
que nunca día ni noche cesan dellas.	11 F	“

Garcilaso de la Vega, “Canción tercera”, 1ª estancia

La *silva* es una agrupación métrica de una serie indeterminada de versos endecasílabos y heptasílabos que no está sujeta a una estrofa, aunque pueden formar estrofa. La distribución, pues, de versos y de rimas queda al libre albedrío del poeta, pudiendo quedar algún verso suelto.

Era del año la estación florida	11 A
en que el mentido robador de Europa	11 B
(media luna las armas de su frente,	11 C
y el Sol todos los rayos de su pelo),	11 D
luciente honor del cielo,	7 d
en campos de zafiro pace estrellas,	11 E
cuando el que ministrar podía la copa	11 B
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,	11 A
náufrago, y desdeñado sobre ausente,	11 C
lagrimosas de amor dulces querellas	11 E
da al mar, que condolido,	7 f
fue a las ondas, fue al viento	7 g
el mísero gemido,	7 f
segundo de Arión dulce instrumento.	11 G

Luis de Góngora, “Soledad I”, vv. 1- 14, de *Soledades*

Hemos podido comprobar que la forma está relacionada al diseño del poema. Es decir que la forma de un poema está relacionada a la elección de la estrofa o las estrofas, a las agrupaciones de versos, a los espacios en blanco, etc. El poeta escoge la forma que quiere dar a su composición de entre una variedad de formas fijas. No obstante, desde la segunda mitad del siglo XIX muchos poetas han dejado las formas tradicionales para componer sus poemas haciendo uso de una forma y un verso totalmente libres. Es así que podemos hablar de una poesía de forma cerrada (fija) y de una poesía de forma abierta (libre).

La *poesía de forma cerrada* ha sido compuesta haciendo uso de formas específicas, fijadas por la tradición, según los gustos estéticos de cada época. Las estrofas, el número de versos, el número de sílabas de cada verso, la rima, etc. son fijas según la forma del poema.

Mientras que en la *poesía de forma abierta* los poetas componen sus obras evitando darles una forma concreta. A veces escriben poemas en forma de prosa utilizando párrafos en vez de estrofas o versos. Otras veces escriben poemas con efectos visuales, como los *caligramas* que presentan una disposición tipográfica de las palabras en forma de dibujo para dar a conocer más fácilmente el tema. Un ejemplo concreto es el siguiente poema.

**Vicente Huidobro (1893-1948)**

*La capilla aldeana*

Ave  
 canta  
 suave  
 que tu canto encanta  
 sobre el campo inerte  
 sones  
 vierte  
 y ora-  
 ciones  
 llora.  
 Desde  
 la cruz santa  
 el triunfo del sol canta  
 y bajo el palio azul del cielo  
 deshoja tus cantares sobre el suelo.

POEMAS PARA ESTUDIO COMPLEMENTARIO

**Garcilaso de la Vega (1501?-1536)**

*Soneto XI*

Hermosas ninfas, que en el río metidas  
contentas habitáis en las moradas  
de relucientes piedras fabricadas  
y en columnas de vidrio sostenidas;  
agora estéis labrando embebecidas  
o tejiendo las telas delicadas;  
agora unas con otras apartadas,  
contándoos los amores y las vidas;  
dejad un rato la labor, alzando  
vuestras rubias cabezas a mirarme,  
y no os detendréis mucho según ando;  
que o no podréis de lástima escucharme,  
o convertido en agua aquí llorando,  
podréis allá de espacio consolarme.

1. Comente la función del ambiente en este poema.
2. ¿Qué tipo de imágenes emplea el poeta?
3. ¿Cómo se puede interpretar “que o no podréis de lástima... consolarme” (versos 12-14)

**Luis de Góngora (1561-1627)**

*Soneto 149*

Mientras por competir con tu cabello,  
oro bruñido al sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;  
mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que el clavel temprano;  
y mientras triunfa con desdén lozano

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

del luciente cristal tu gentil cuello;  
goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o viola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

1. ¿Qué clase de palabras predominan en el poema? ¿Por qué?
2. ¿Cuál es el tono del poema?
3. ¿Cuál es el tema del poema?
4. ¿Qué figuras retóricas están presentes y qué función cumplen?

### **Francisco de Quevedo (1580-1645)**

#### *Soneto 3*

Fue un sueño Ayer, Mañana será tierra:  
poco antes nada, y poco después humo,  
¡y destino ambiciones! ¡y presumo,  
apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,  
en mi defensa soy peligro sumo:  
y mientras con mis armas me consumo,  
menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.

Ya no es Ayer; Mañana no ha llegado;  
Hoy pasa, y es, y fue, con movimiento  
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento,  
que a jornal de mi pena y mi cuidado,  
cavan en mi vivir mi monumento.

1. ¿Cómo se interpreta el primer verso del poema?
2. ¿Cuál es el tema del poema?
3. ¿Qué tipo de lenguaje emplea el poeta para presentar este tema?
4. ¿Cuál es el tono del soneto?

**Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)**

*A su retrato*

Éste, que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido:  
éste en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y, venciendo del tiempo los rigores,  
triunfar de la vejez y del olvido,  
es un vano artificio del cuidado;  
es una flor al viento delicada;  
es un resguardo inútil para el hado;  
es una necia diligencia errada;  
es un afán caduco; y bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

1. ¿Cuál es el tema del poema?
2. ¿Cómo se interpreta la última estrofa del poema?
3. ¿A quién se dirige el hablante del poema?
4. Comente el tono del poema.

**José Martí (1867-1916)**

*Sobre mi hombro*

Ved: sentado lo llevo  
sobre mi hombro:  
oculto va, y visible  
para mí solo!  
Él me ciñe las sienes  
con su redondo  
brazo, cuando a las fieras  
penas me postro:—  
cuando el cabello hirsuto  
yérguese y hosco,  
cual de interna tormenta  
símbolo torvo,  
como un beso que vuela

siento en el tosco  
cráneo: su mano amansa  
el bridón loco!—  
Cuando en medio del recio  
camino lóbrego,  
sonrío, y desmayado  
del raro gozo,  
la mano tiendo en busca  
de amigo apoyo,—  
es que un beso invisible  
me da el hermoso  
niño que va sentado  
sobre mi hombro.

1. ¿A quién se dirige el hablante?
2. ¿Qué tipo de imágenes utiliza el poeta en este poema y para qué?
3. ¿Cómo se pueden interpretar los 4 últimos versos del poema?

*Versos sencillos*

V

Si ves un monte de espumas,  
Es mi verso lo que ves:  
Mi verso es un monte, y es  
Un abanico de plumas.

Mi verso es como un puñal  
Que por el puño echa flor:  
Mi verso es un surtidor  
Que da agua de coral.

Mi verso es de un verde claro  
Y de un carmín encendido:  
Mi verso es un ciervo herido  
Que busca en el monte amparo.

Mi verso al valiente agrada:  
Mi verso, breve y sincero,  
Es del vigor del acero  
Con que se funde la espada.

1. ¿Qué estrofa conforma el poema?
2. ¿Cuántas sílabas métricas tiene cada verso?
3. ¿Qué tipo de rima tiene cada estrofa?

## POESÍA

### XXII

Estoy en un baile extraño  
De polaina y casaquín  
Que dan, del año hacia el fin,  
Los cazadores del año.

Una duquesa violeta  
Va con un frac colorado:  
Marca un vizconde pintado  
El tiempo en la pandereta.

Y pasan las chupas rojas,  
Pasan los tules de fuego,  
Como delante de un ciego  
Pasan volando las hojas.

1. ¿Qué figuras retóricas se han usado en este poema?
2. ¿Cuál es el tono del poema?
3. ¿Qué ambiente presenta?

### **Federico García Lorca (1898-1936)**

#### *Canción del jinete*

Córdoba.  
Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,  
y aceitunas en mi alforja.  
Aunque sepa los caminos  
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llanto, por el viento,  
jaca negra, luna roja.  
La muerte me está mirando  
desde las torres de Córdoba.

¡Ay, qué camino tan largo!  
¡Ay, mi jaca valerosa!  
¡Ay, que la muerte me espera  
antes de llegar a Córdoba!

1. ¿Qué importancia tiene la adjetivación en este poema?
2. ¿Cuál es el tono del poema?

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

3. ¿Qué imágenes quiere transmitir el hablante?
4. ¿Qué métrica presenta el poema?

### *Vuelta de paseo*

Asesinado por el cielo.  
Entre las formas que van hacia la sierpe  
y las formas que buscan el cristal,  
dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta  
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota  
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo  
y la mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.  
¡Asesinado por el cielo!

1. ¿Es un poema narrativo o lírico?
2. ¿Cuál es el tema del poema?
3. ¿Cuál es el tono del poema?
4. ¿Qué figuras retóricas se han usado?

### **Alfonsina Storni (1892-1938)**

#### *Hombre pequeñito . . .*

Hombre pequeñito, hombre pequeñito,  
suelta a tu canario que quiere volar . . .  
yo soy el canario, hombre pequeñito,  
déjame saltar.

Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,  
hombre pequeñito que jaula me das.  
Digo pequeñito porque no me entiendes,  
ni me entenderás.

Tampoco te entiendo, pero mientras tanto  
ábreme la jaula, que quiero escapar;  
hombre pequeñito, te amé media hora,  
no me pidas más.

## POESÍA

1. ¿A quién se dirige la hablante y qué le pide?
2. ¿Qué tono tiene el poema?
3. ¿Qué métrica presenta?

### **César Vallejo (1892-1938)**

#### *Los heraldos negros*

Hay golpes en la vida, tan fuertes . . . ¡Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma . . . ¡Yo no sé!

Son pocos; pero son . . . Abren zanjas oscuras  
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.  
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;  
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,  
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.  
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones  
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre . . . ¡Pobre . . . pobre! Vuelve los ojos, como  
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;  
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido  
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida tan fuertes . . . ¡Yo no sé!

1. ¿Cuál es el tema del poema?
2. ¿Cómo se puede interpretar el último verso del poema.
3. ¿Por qué el hombre es “pobre” según el poema?
4. ¿Cómo está estructurado el poema?

### **Pablo Neruda (1904-1973)**

#### *Poema 15*

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,  
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.  
Parece que los ojos se te hubieran volado  
y parece que un beso te cerrara la boca.

Como todas las cosas están llenas de mi alma,  
emerges de las cosas, llena del alma mía.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,  
y te pareces a la palabra melancolía.

Me gustas cuando callas y estás como distante.  
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.  
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:  
déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio  
claro como una lámpara, simple como un anillo.  
Eres como la noche, callada y constelada.  
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.  
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.  
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.  
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

1. ¿Cuál es el tema del poema y en qué tono ha sido expresado?
2. ¿Qué figuras retóricas se han usado y con qué finalidad?
3. ¿Qué métrica presente el poema?

### **Jorge Luis Borges (1899-1986)**

#### *Un patio*

Con la tarde  
se cansaron los dos o tres colores del patio.  
Esta noche, la luna, el claro círculo,  
no domina su espacio.  
Patio, cielo encauzado.  
El patio es el declive  
por el cual se derrama el cielo en la casa.  
Serena,  
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.  
Grato es vivir en la amistad oscura  
de un zaguán, de una parra y de un aljibe.

1. ¿En qué tono está presentado el ambiente?
2. ¿Qué busca transmitir el yo poético?
3. ¿Qué métrica ha sido usada?

**Nicanor Parra (1914-)**

*Nadie*

No se puede dormir  
Alguien anda moviendo las cortinas.  
Me levanto.

                                  No hay nadie.  
Probablemente rayos de la luna.

Mañana hay que levantarse temprano  
Y no se puede conciliar el sueño:  
Parece que alguien golpeará a la puerta.

Me levanto de nuevo  
Abro de par en par:  
El aire me da de lleno en la cara  
Pero la calle está completamente vacía.

Sólo se ven las hileras de álamos  
Que  
    se  
                  mueven  
                  al  
                  ritmo  
                  del  
                  viento.

Ahora sí que hay que dormir.  
Sorbo la última gota de vino  
Que todavía reluce en la copa  
Acomodo las sábanas  
Y doy una última mirada al reloj  
Pero oigo sollozos de mujer  
Abandonada por delitos de amor  
En el momento de cerrar los ojos.

Esta vez no me voy a levantar  
Estoy exhausto de tanto sollozo.

Ahora cesan todos los ruidos  
Sólo se oyen las olas del mar  
Como si fueran los pasos de alguien  
Que se acerca a nuestra choza desmantelada

Y  
no  
termina  
nunca  
de  
llegar.

1. ¿Qué tipo de forma emplea el poeta en este poema?
2. Comente la dicción del poema.
3. ¿Cuál es el tono del poema?

**Lucila Velásquez (1928-2009)**

*Crónica de aquella ucrania primavera 26 abril 1986*

35

se rumora que pájaros oscuros  
aún no han podido alzar el vuelo  
porque sus alas migradoras  
levantan un extraño cuerpo  
cuerpo del trino de la quemadura  
cuerpo que deja cuerpos en las alas  
al soltarse la pluma radioactiva  
el vuelo como alondra se detiene  
si lo llevan al bosque se hace leños de rodio  
si lo llevan al mar  
se rompe en olas el cobalto

1. ¿Cómo se pueden interpretar los tres primeros versos?
2. ¿Por qué los pájaros tiene “extraño cuerpo”?
3. ¿Qué título le pondría a este poema?
4. ¿Qué tipo de imágenes encontramos en este poema?

## **INTRODUCCIÓN AL TEATRO**



**I**

**EL TEATRO Y SU NATURALEZA**



## ¿QUÉ ES TEATRO?

El teatro, uno de los géneros literarios establecidos por Aristóteles, plantea cuestiones distintas a las que se presentan en la narrativa o en la poesía. Hay quienes discuten si el teatro es un género literario u otra especie de arte, como por ejemplo un género híbrido entre la literatura y otras artes.

Las dudas provienen directamente del concepto expresado por el término “teatro”, puesto que además de significar el local o sitio donde se llevan a cabo representaciones de obras dramáticas, también significa “literatura dramática” y “práctica en el arte de representar comedias”, entre otras acepciones dadas por el DRAE.

Los partidarios del teatro como texto consideran que, si el teatro es un género literario, se puede hablar de “literatura dramática” para referirse al teatro escrito y de “teatro” para aludir a la representación.

Los que creen que el teatro es exclusivamente el espectáculo desvalorizan el texto escrito, considerándolo un pretexto para la representación, por lo que niegan la existencia del teatro como literatura.

Es decir que unos ven el teatro como “literatura-teatro” mientras que los otros como “texto-representación”.

Ambas posturas, que diferencian el texto escrito de la representación, proponen en definitiva una oposición artificial, puesto que tanto el texto como la representación son las distintas fases de un mismo proceso. El teatro se considera un intento complejo de comunicación entre autor, director de escena, actores, espectadores y lectores, con distintas fases que van desde el texto escrito hasta la representación.

El texto dramático, es decir el texto escrito, está destinado tanto a la lectura como a la representación:

- la lectura es realizada por un lector y tiene como objetivo la comprensión y el goce, ya sea individual o colectivo, del texto leído;
- la representación es la realización del texto por parte de los actores en un espectáculo destinado a la comprensión y el goce de los espectadores. Constituye la última fase del proceso que empieza, generalmente, con el texto escrito.

Por lo tanto, se puede decir que el teatro es:

- El texto escrito, concebido para su lectura; coincidiendo en este sentido con los textos de los otros géneros literarios.
- La representación, en la que el texto escrito cobra vida gracias a la intervención de varias artes.
- El edificio donde se hace la representación.

En resumen, por “teatro” se entiende las obras generalmente escritas y destinadas para su representación en un local apropiado para el espectáculo.

En literatura frecuentemente se usa el término “drama” para referirse al género dramático, pero también se puede usar de modo genérico el término “teatro” para referirse a los textos escritos y a su puesta en escena.

### EL TEATRO COMO MÍMESIS

El concepto “teatro” se asocia, generalmente, con algo que no es verdadero, sino simulado, algo que imita la realidad.

Según Aristóteles (384-322 a.C.), autor de la *Poética*, donde se estudian los distintos géneros poéticos o literarios, el origen de la poesía dramática se encuentra en la tendencia del ser humano a imitar. Las personas aprenden a través de la imitación, imitando la realidad circundante. El ser humano muchas veces tiene que luchar para adaptarse a una realidad y, a través de ese proceso, se da cuenta de que toda acción humana es, de una u otra manera, una manifestación teatral.

Se podría decir que el autor de una obra de teatro toma elementos de la vida real, los reelabora y los coloca dentro de un esquema determinado. Por lo tanto, la obra dramática sería como una extensión de la vida real, con sus diversas situaciones, que van de las lágrimas a las risas. Por eso Aristóteles clasificó el género dramático en tragedia y comedia.

La diferencia entre vida real y teatro como vida ficcionada es que en el teatro el autor, a quien llamamos dramaturgo, controla la situación dramática desde afuera, mientras que en la vida real las personas involucradas en una situación pueden, en parte, manejar dicha situación desde dentro.

El autor es una persona de carne y hueso que observa las situaciones que se dan en la vida real. De esas situaciones escoge las que le interesa destacar, las ordena de determinada manera y presenta una historia que será “vívida” por personajes, dando forma a esos elementos a los que

llamamos “teatro”. Por eso decimos que el teatro es “mimesis”, es decir imitación de la vida real.

El dramaturgo selecciona, pues, el material de su drama, de tal manera que el espectador o el lector pueda encontrar, a través de la experiencia dramática, algo que lo conmueva, lo emocione, le dé una explicación, lo deleite, o tantas otras cosas, debido a que quizá encuentre en la obra dramática una ilustración o un reflejo de su diaria existencia.

Por lo tanto, el teatro no es realidad, sino una imitación de la realidad basada en la visión o interpretación que el dramaturgo hace de la realidad.

## EL ESQUEMA COMUNICATIVO EN TEATRO

Dado que el texto dramático además de ser un texto literario destinado a su lectura también lo es para su representación, es que el esquema comunicativo tradicional presenta dos niveles cuando hablamos de teatro.

Si solo tenemos en cuenta el texto escrito destinado a su lectura vemos que el emisor es un dramaturgo que transmite un mensaje a través de una obra dramática para un receptor, que es el lector. Pero como por lo general el dramaturgo además pretende que su obra sea representada, el receptor final del proceso comunicativo es el público, es decir el espectador. Para que esto sea posible se debe establecer un segundo nivel comunicativo, que parte del mismo texto dramático, pero que se da en el espacio escénico, en el que el emisor serán los personajes/actores, el mensaje estará conformado por palabras, gestos, desplazamientos, objetos, etc. establecidos por el dramaturgo en el texto dramático y/o por el director de escena, y el receptor serán los espectadores.

Esquemáticamente podemos representar los dos niveles del sistema de la comunicación teatral de la siguiente forma:

emisor → mensaje → receptor

Primer nivel:

dramaturgo → texto dramático → lector

Segundo nivel:

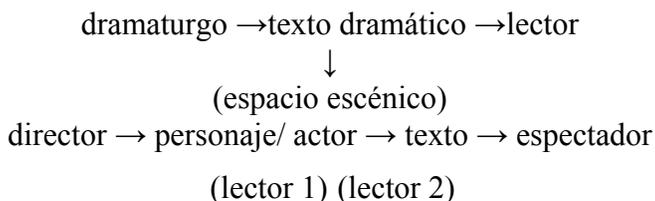
Personaje/actor → texto y contexto → espectador

El segundo nivel comunicativo se establece en el espacio escénico y en él interviene a su vez el director de escena, pues es quien da instrucciones de cómo debe ser la puesta en escena del texto dramático. El texto

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

en el segundo nivel comunicativo es tanto oral (diálogos, monólogos y apartes) como gestual (gestos y desplazamientos escénicos). Asimismo hay que tener en cuenta el contexto escénico (decorados, luces, vestuario, objetos, música, etc.) puesto que también transmiten un mensaje.

Ahora bien, si juntamos ambos niveles la representación esquemática y simplificada de todo el proceso comunicativo en teatro sería la siguiente:



En resumen, podemos decir que si consideramos el texto dramático solo como literatura, tenemos que el dramaturgo crea una obra de teatro cuyo mensaje será interpretado por un lector. Pero si consideramos el texto dramático como una obra cuya finalidad es su representación, tenemos que el dramaturgo crea una obra de teatro, cuyo mensaje será interpretado primeramente por el director de escena (lector 1), quien comunicará a sus actores (lector 2) dicho mensaje según su interpretación, para que después los personajes/actores, junto con otras artes (puesta en escena) lo comuniquen a los espectadores, quienes reinterpretarán el mensaje original del dramaturgo transmitido a través del director de escena y de los actores junto a la puesta en escena.

### *El espectador*

Se puede decir que el teatro, o mejor dicho la representación teatral de una obra dramática, no tiene sentido sin la existencia de un público, es decir sin los espectadores. El teatro representado existe gracias a una conexión y relación particular entre los actores y los espectadores, puesto que existen códigos que son convenciones aceptadas por todos (dramaturgos, directores de escena y público). Por ejemplo, los personajes/actores viven su vida/actúan como que estuviesen solos en su mundo/la escena y no existiese un público que los está observando. Sin espectadores la escenificación teatral no tendría sentido y, sobre todo, se haría sin ninguna necesidad.

Hoy día, la división entre espacio escénico y espacio del espectador casi ha desaparecido, ya que muchas veces el espectador es integrado al espectáculo teatral, forma parte del espectáculo y participa en él, no sólo como observador. La importancia de la existencia de espectadores en la

representación de una obra dramática se ve claramente en los monólogos (soliloquios) y en los apartes. El monólogo incorpora al público, lo transforma en un personaje más y lo hace participar en la acción, en forma inactiva la mayoría de las veces, ya que sin la existencia de espectadores, el actor no tendría ningún receptor del mensaje transmitido a través del monólogo. Del mismo modo, los apartes son una manera de hacer que el espectador se convierta en cómplice de la acción dramática.

El espectador, por su parte, tiene que reconstruir y explicar el mensaje que el dramaturgo trató de transmitir a través de su obra dramática; de tal manera que los elementos que la conforman se relacionen con su mundo y le hagan sentir una identificación, le despierten una emoción o le produzcan una purificación, a causa de esa experiencia dramática.

En definitiva, entre el espectador y el actor existen y se desarrollan dos tipos de relaciones importantes: una física, a través del contacto visual, auditivo y en determinados casos hasta táctil, y otra intelectual, cuando el espectador acepta ciertas convenciones y comprende el mensaje transmitido.

## EL TEXTO DRAMÁTICO

El proceso teatral se inicia, generalmente, con una obra escrita (obra de teatro), como en los demás géneros literarios, a la que denominamos “texto dramático”. Cuando hablamos de texto dramático nos enfrentamos ante dos planos, los cuales debemos saber distinguir. Esos planos que conforman el texto dramático son:

- el texto literario y
- el texto espectacular.

La diferencia entre ambos planos es que, a pesar de que se trate del mismo texto dramático, **el texto literario** está destinado a su lectura y **el texto espectacular** propone una puesta en escena.

En el caso de la narrativa y de la poesía el elemento central es la palabra. En teatro, la palabra también es muy importante. No obstante, debemos considerar que en el plano literario se utilizan signos del sistema lingüístico, es decir palabras, para construir diálogos, monólogos o soliloquios y apartes, pero también para dar instrucciones acerca de cómo llevar a la escena dicha obra teatral. Por lo tanto, en obra dramática todo lo escrito constituye el texto literario.

Si tenemos en cuenta que el objetivo final de un texto dramático es su representación, debemos saber que en el plano espectacular, además de la palabra, se utilizan otros recursos que ayudan a la puesta en escena de la obra dramática. Dichos recursos son las luces, los decorados, la música, los diversos estilos de actuación, el maquillaje, el vestuario, el uso de máscaras, etc., los cuales pueden tener un significado propio y transmitir un mensaje concreto. Por lo tanto, el texto espectacular es el que oyen y ven los espectadores durante la representación teatral.

Los diálogos, los monólogos o soliloquios y los apartes constituyen lo que llamamos el **texto principal** de una obra dramática. Forman parte del texto literario cuando leemos la obra dramática y es lo que escuchamos cuando estamos presenciando la representación teatral de esa obra dramática.

Muchas veces los elementos que deben aparecer en el espacio escénico (escenario) han sido señalados por el dramaturgo en las llamadas acotaciones de escena o simplemente acotaciones. Las acotaciones son pues instrucciones (didascalias) que generalmente aparecen en el texto dramático entre paréntesis y con letra cursiva. Otras veces se deducen de la misma situación dada en la historia. Por ejemplo, en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, obra atribuida tradicionalmente a Tirso de Molina (1584-1648), se encuentra el siguiente diálogo en la primera jornada (acto):

DON JUAN: Detente,  
dame, Duquesa, la mano.

ISABELLA: ¡No me detengas, villano!  
¡Ah del Rey! ¡Soldados, gente!

(Sale EL REY DE NÁPOLES con una vela en un candelabro.)

Podemos observar que a pesar de que no haya una acotación escrita al principio que diga que el personaje Don Juan debe tratar de detener al personaje Isabella y extenderle su mano, las mismas palabras del personaje llevan a que esto se haga en escena por parte de los actores que representan a Don Juan y a Isabella. Tampoco hay una acotación que diga que Isabella debe gritar llamando al Rey, a los soldados y a la gente de palacio, sin embargo está claro que el llamado se debe producir a gritos. Después aparece una acotación escrita entre paréntesis y en letra cursiva, que indica la entrada en el escenario de otro personaje, lo cual constituye un cambio de escena, asimismo indica qué debe llevar en su mano ese nuevo personaje.

Estas acotaciones, ya sean escritas o habladas, constituyen el **texto secundario** de una obra dramática. Forman parte del texto literario cuando leemos la obra dramática y es lo que vemos y/o escuchamos (ruidos, música) cuando estamos presenciando la representación teatral de esa obra dramática. Las acotaciones o texto secundario, suelen estar en un lenguaje funcional y se realizan en escena mediante signos no verbales, pero forman parte del texto dramático.

Recapitulando, podemos decir que el texto dramático se compone de dos planos, uno textual y otro escénico, de tal manera que la combinación de ambos conforma una estructura única.

➤ El plano textual o literario, cuya finalidad es su lectura, está compuesto por el texto principal, o sea por el texto dicho por los personajes (diálogos, monólogos o soliloquios y apartes), y el texto secundario, es decir, las acotaciones de escena.

➤ El plano espectacular o extra-literario está constituido por todo lo que aparece en el espacio escénico, ya sean los personajes y sus intervenciones, como los decorados, las luces, la música, etc.

Por lo tanto, es necesario considerar el estudio del género dramático en su doble aspecto, de “texto literario”, destinado a su lectura, y de “texto espectacular”, destinado a su representación. El elemento literario se dirige a la mente, el elemento extra-literario a los sentidos. Pero, ambos se cruzan en el momento de la representación. De esta manera, aunque la lectura individual de una obra de teatro sea posible y válida, esta siempre será diferente de una representación. Todavía más importante es el hecho de que, así como no hay dos representaciones exactamente iguales, tampoco hay dos lecturas idénticas. De esto se deduce la necesidad de aprender a recrear la obra dramática durante la lectura, utilizando la imaginación, por medio de la cual se puede visualizar las acotaciones.

La mayor valoración del texto literario frente al espectacular viene del pensamiento de Aristóteles. El filósofo griego no niega que la tragedia tenga como uno de sus elementos estructurales el espectáculo, a través de la representación. Sin embargo, piensa que la fuerza de la tragedia también puede existir sin la representación por parte de actores. Por otro lado, la valoración solamente del espectáculo, hasta llegar a la negación del texto escrito, se inicia en el siglo XIX y adquiere su mayor radicalismo con el francés Antonin Artaud (1896-1948), quien consideraba la palabra como anti-teatral, por lo que pretendió eliminarla del escenario. Hoy, se ha llegado a un equilibrio y se considera que el teatro se escribe en su mayoría para ser representado; pero no se niega que pueda ser leído y

disfrutado en forma individual y que toda representación implique una lectura previa, por parte del director de escena y de los actores. Todo texto, tanto el principal como el secundario, puede ser leído, pero la diferencia entre uno y otro se da en el escenario. Dicha diferencia consiste en que el texto principal sigue siendo palabra en la escena, mientras que el texto secundario no pasa a palabra en la representación sino que se pone en escena mediante signos no verbales.

### *El texto secundario: las acotaciones*

Tal como se ha visto, en el texto dramático podemos distinguir un texto principal, constituido por las intervenciones de los personajes, y un texto secundario, integrado por las indicaciones para su representación.

Estas instrucciones **las hemos llamado “acotaciones de escena o escénicas”** o direcciones de escena o también **con el término griego “didascalias”**. Hay que tener en cuenta que se denominan acotaciones no sólo las indicaciones escénicas –ya que hay textos que no las tienen– sino a todo elemento que indique algo referente a la manera en que debe llevarse a cabo la representación del texto en escena.

Se puede decir que, aunque el texto dramático está formado sólo por palabras escritas, éstas tienen un doble destino. Unas se destinan a su realización oral durante la representación, a través del diálogo, del monólogo o del aparte (texto principal); mientras que otras sirven para configurar el escenario (texto secundario). En el texto dramático generalmente alternan los diálogos y las acotaciones, pero aparecen simultáneamente sólo en la representación.

Las acotaciones se dividen en dos tipos: escritas y habladas.

❖ Las acotaciones escritas forman parte del texto dramático; generalmente aparecen escritas en letra cursiva y entre paréntesis, y su objetivo es la transmisión de información sobre la puesta en escena de la obra.

❖ Las acotaciones habladas también forman parte del texto dramático, pero a diferencia de las escritas sólo las encontramos dentro del texto principal, puesto que están integradas en las intervenciones de los personajes.

El dramaturgo utiliza las acotaciones para:

- ❖ efectuar cambios de escena,
- ❖ prefigurar acontecimientos,
- ❖ caracterizar a los personajes,
- ❖ dar información acerca del decorado, vestuario, etc.

## TEATRO

### Roberto Cossa (1934-)

#### *Don Pedro dijo no*

Don Pedro dijo no se estrenó el 16 de enero de 1993 en el Centro Cultural Juan Martín de Pueyrredón de Mar del Plata (Argentina).

#### Escena única

#### Personajes:

HIIJA

SACERDOTE

DON PEDRO

*(Don Pedro, un octogenario, agoniza en una cama de una plaza. Es la habitación de un católico riguroso. Hay imágenes religiosas por todos lados. Sacerdote, arrodillado a un costado de la cama, reza. Hija, una sesentona con aire beato, solloza. Sacerdote se hace la señal de la cruz y se pone de pie. Hija lanza un gemido de dolor. Sacerdote va hacia ella y la toma.)*

HIIJA. Se muere...

SACERDOTE. No se muere. Se libera. Deja este mundo de pecadores e ingresa al Reino de Dios.

HIIJA. Pobre papá.

SACERDOTE. No tienes nada que temer, hija. Su alma estará pronto junto al Señor.

HIIJA. Tan bueno que fue siempre...

SACERDOTE. El más bueno del pueblo. El más piadoso.

HIIJA. Un verdadero santo, pobre papá.

SACERDOTE. Muere en paz con Dios.

*(Se quita los atributos de la ceremonia y los guarda en un valijín. Se prepara para retirarse cuando se oye la voz mustia de Don Pedro.)*

DON PEDRO. Padre...

*(Sacerdote e Hija se sorprenden ante el llamado del moribundo. Sacerdote va hacia la cama y se inclina para escuchar al anciano.)*

SACERDOTE. ¿Quieres decirnos algo hijo mío?

DON PEDRO. Sé que me muero...

SACERDOTE. El Señor ha decidido llamarte a su lado. Debes sentirte feliz. Pronto estarás junto al Señor. Y ha sido el Señor quien te ha dado este momento de lucidez...

DON PEDRO. Me arrepiento...

*(Don Pedro toma aire. No le quedan muchas fuerzas. Sacerdote aprovecha para introducir su rutina.)*

SACERDOTE. Loado sea el Señor... El Señor te ha dado la palabra, en este último instante, para que te confieses. Quiere que tu alma llegue pura al Reino de los Cielos. ¿De qué te arrepientes? Dilo... Todos los hombres, hasta los más santos, tienen algo de qué arrepentirse. *(Breve pausa.)* ¿De qué te arrepientes?

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

*(Don Pedro se toma un tiempo para hablar. Finalmente, con inesperada vitalidad, dice:)*

DON PEDRO. De no haberle tocado las tetas a Leticia. *(Corre un aire frío.)*

HIJA. (Más asombrada que escandalizada.) Papá... *(A Sacerdote.)* Está desvariando.

DON PEDRO. ¡Desvariando un carajo! Si de algo tengo que arrepentirme al fin de mi vida es de no haberle tocado las tetas a Leticia.

*(Hija sólo atina a taparse los oídos y llorar. Sacerdote trata nerviosamente de abrir el maletín para sacar los atributos rituales. Se produce un tiempo que Don Pedro aprovecha para hablar:)*

DON PEDRO. Unos pechos hermosos... redondos... con unos pezones que... *(Eleva las dos manos y marca el tamaño de los pezones con la uña del pulgar apoyada en el primer pliegue de sus dedos meñiques. Dice con dolor:)* Y no se los toqué... Estaban ahí... al alcance de mi mano... Yo entré a la pieza creyendo que no había nadie y... *(Pausa.)* Ella no intentó taparse. Al contrario. Tiró los hombros hacia atrás y... ¡estallaron! Dos lunas blancas... maravillosas... Con dos... *(Marca los pezones con las puntas de los meñiques.)*

*(Sacerdote pega puñetazos al maletín.)*

SACERDOTE. *(Por lo bajo.)* Este maletín de mierda...

DON PEDRO. Estaban ahí... al alcance de mi mano... Y... *(Solloza.)* Retrocedí. ¡En vez de ir para adelante, retrocedí!

SACERDOTE. *(Mientras sacude el maletín.)* Hiciste bien, hijo mío. Hiciste bien. Huiste del pecado.

DON PEDRO. *(Se golpea la sien y habla sollozando.)* Desde entonces las tengo aquí. Al día siguiente tenía que viajar a Buenos Aires para presentarme en un concurso de charlestón. ¡Cómo bailaba el charlestón, yo! ¡Un campeón! ¡Pero qué...! Si no me animé a tocarle las tetas a Leticia... ¡Qué me iba a animar con el charlestón! Y me quedé en este pueblo de mierda... ¿Para qué? Jefe de Correos... Me casé con la madre de ésta, que tenía unas tetitas ridículas...

*(Hace la seña con los meñiques, pero corre el pulgar al borde de la uña.)*

*(Hija ya no puede más y lanza un quejido histérico.)*

HIJA. Basta... basta...

*(Sacerdote finalmente logra destrabar el cierre, abrir el maletín y rescatar los atributos. Cae de rodillas.)*

SACERDOTE. Recemos... Hijo, has pecado. Debes arrepentirte. Repite. Me arrepiento...

DON PEDRO. Me arrepiento...

SACERDOTE. De haber tenido un deseo carnal...

DON PEDRO. De no haberle tocado las tetas a Leticia.

SACERDOTE. ¡Se terminó! ¡Usted está blasfemando! ¡No puede entrar al Reino de los Cielos con esa imagen obscena!

DON PEDRO. *(Vuelve a graficar los pezones con los meñiques.)* Eran así... padre... ¡Así!

SACERDOTE. *(A Hija.)* ¡Irá al infierno!

HIJA. ¡No, por Dios! Haga algo, padre. ¡Haga algo!

SACERDOTE. *(Histérico.)* ¡No puedo hacer nada si no se arrepiente!

HIJA. *(Desconsolada.)* ¡Por Dios, papá...! ¡Por Dios!

*(Sacerdote decide cambiar la estrategia. Intenta hacerlo razonar.)*

## TEATRO

SACERDOTE. Tienes que salvar tu alma, Pedro. Tienes que liberarte de ese pensamiento... Es tu condena eterna. Irás al infierno por los siglos de los siglos. Di “me arrepiento”. Sólo eso: “me arrepiento”. Y podrás salvarte.

*(Don Pedro en un gesto desafiante alza las manos con los meñiques expuestos y extiende un brazo hacia Sacerdote y el otro a su hija. Hija, que ha estado contenida hasta ese momento, se lanza sobre el padre, lo toma por los hombros y lo sacude mientras le grita:)*

HUJA. ¡Al infierno para toda la eternidad! ¿Oíste, viejo degenerado? ¡¡Por toda la eternidad!!

*(Don Pedro lanza un ronquido que alerta a Sacerdote. Hija, llorando a mares, abraza ahora el cuerpo del viejo. Don Pedro le acaricia la cabeza.)*

DON PEDRO. Lo que hubiera sido yo bailando el charlestón en el Maipo.

*(Muere. Sacerdote separa con suavidad a la hija que sigue abrazada a Don Pedro llorando. El viejo ha quedado con las manos extendidas hacia el cielo y el reiterado gesto de los meñiques alzados. Sacerdote pronuncia unas rutinarias palabras y se hace la señal de la cruz. Hija lo imita. Sacerdote se pone de pie, se acerca al cuerpo del viejo e intenta bajarle los brazos. No puede. Ejerce más presión. No hay caso. En un gesto de rebeldía más allá de la muerte, los brazos siguen extendidos. Sacerdote vuelve a hacer otro esfuerzo. Es inútil. Ahora trata de destrabar el pulgar y el meñique. Hay que destruir esa imagen obscena que condenó a Don Pedro. Imposible. Sacerdote se quita la sotana, se arremanga y pide a Hija:)*

SACERDOTE. Ayúdeme, por favor.

*(Hija y Sacerdote intentarán por todos los medios de someter al cadáver. Las acciones físicas de esta escena quedan en manos del director y los actores. Lo cierto es que, finalmente, lo logran: Sacerdote e Hija, jadeando, permanecen con la vista puesta en el cadáver, convertido ahora en una imagen piadosa, con las manos en cruz sobre el pecho.)*

SACERDOTE. Se ha liberado, por fin.

Apagón

**El texto secundario en *Don Pedro dijo no* de Roberto Cossa**

Al comienzo de la obra de Roberto Cossa *Don Pedro dijo no* aparece una acotación escrita entre paréntesis y en letra cursiva, la cual permite al lector imaginarse el ambiente en el que se desarrollará la escena única. Asimismo informa acerca de la edad de los personajes, sus rasgos característicos, la situación en la que se encuentran, la posición y el lugar que tienen en el espacio escénico, los objetos que deben aparecer en el escenario. Dicha información es la que ven los espectadores no más abrirse el telón de boca o encenderse las luces en el escenario.

*(Don Pedro, un octogenario, agoniza en una cama de una plaza. Es la habitación de un católico riguroso. Hay imágenes religiosas por todos lados. Sacerdote, arrodillado a un costado de la cama, reza. Hija, una sesentona con aire beato, solloza. Sacerdote se hace la señal de la cruz y se pone de pie. Hija lanza un gemido de dolor. Sacerdote va hacia ella y la toma.)*

El texto de Cossa está plagado de acotaciones del mismo tipo, debido a que la trama se basa más en los gestos, los desplazamientos y las actitudes que en las palabras de los personajes. La obra empieza y termina con acotaciones escritas.

*(Don Pedro en un gesto desafiante alza las manos con los meñiques expuestos y extiende un brazo hacia Sacerdote y el otro a su hija. Hija, que ha estado contenida hasta ese momento, se lanza sobre el padre, lo toma por los hombros y lo sacude mientras le grita:)*

El autor con esta obra pretende criticar y satirizar las costumbres de la sociedad burguesa de finales del siglo XX, pero para suavizar su crítica utiliza principalmente el humor dado a través de los gestos. La indicación de los gestos que deben hacerse y en qué momento, así como de los desplazamientos, se realiza a través de acotaciones escritas, pues en el texto no aparecen acotaciones habladas. El lenguaje usado es de registro neutro, puesto que se está dando instrucciones. Las frases son cortas y precisas, sin que se usen palabras superfluas. Asimismo, Cossa deja un espacio para la creatividad, la inventiva, la espontaneidad, la improvisación del director y los actores, no en los diálogos sino en las acciones físicas de la escena final.

*(Hija y Sacerdote intentarán por todos los medios de someter al cadáver. Las acciones físicas de esta escena quedan en manos del director y los actores. Lo cierto es que, finalmente, lo logran: Sacerdote e Hija, jadeando, permanecen con la vista puesta en el cadáver, convertido ahora en una imagen piadosa, con las manos en cruz sobre el pecho.)*

## GÉNEROS DRAMÁTICOS

Según las épocas, han ido variando los géneros dramáticos o teatrales, los cuales se han ido modificando, han evolucionando y se han adaptado a las condiciones imperantes. Los géneros dramáticos más importantes son: la tragedia, la comedia, la tragicomedia, el paso, el entremés, el sainete, el auto y el auto sacramental.

Aristóteles en su *Poética* habló de la tragedia y la comedia como géneros dramáticos opuestos, los cuales con variantes se han mantenido en el tiempo hasta el presente.

En la **tragedia** el protagonista es siempre un personaje destacado, ya sea un dios, un rey o un héroe, que se ve sometido a un conflicto que termina generalmente en un desenlace funesto. Su finalidad es que se produzca una purificación (catarsis) en el lector/espectador, a través de la compasión y el espanto. Es decir que la tragedia motiva la reflexión. El tono y el lenguaje de la tragedia son siempre elevados. Tragedias en español han escrito la gran mayoría de los dramaturgos del Siglo de Oro español, los seguidores del Neoclasicismo y en el siglo XX Federico García Lorca y Antonio Buero Vallejo, entre otros.

En la **comedia** el protagonista es un personaje común y corriente, que se ve envuelto en enredos cotidianos que tienen un final feliz. Su finalidad es la diversión, por lo que se caracteriza por el humor que busca la risa fácil. Es decir que la comedia muestra el lado ligero de la vida. El tono de la comedia es humorístico y hace uso del lenguaje vulgar.

En el siglo XV este tipo de obras dramáticas recibió el nombre de **farsas** y de **érglogas**, mientras que el teatro barroco usó el término comedia para designar cualquier tipo de obra teatral que constase de tres jornadas. En el teatro barroco aparecieron grandes comediógrafos, como Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y el criollo mejicano Ruiz de Alarcón; del siglo XX podemos mencionar al uruguayo Florencio Sánchez y al español Miguel Mihura.

Cuando la comedia satiriza los usos y costumbres de las clases sociales se llama **comedia de costumbres**, bajo cuyo rótulo se clasifican, entre otras:

- la **comedia de capa y espada**, como *La dama duende*, de Pedro Calderón de la Barca, en la que los personajes masculinos portan estos objetos,
- la **comedia de carácter**, como *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, que presenta al estereotipo del galán noble, por lo que también puede ser considerada como una **comedia de salón**,
- la **comedia de enredo e intriga**, como *El perro del hortelano*, de Lope de Vega,
- la **comedia burguesa** o **alta comedia**, como las comedias de Adolfo López de Ayala, Manuel Tamayo y Baus y Jacinto Benavente, que buscan instalar el realismo en teatro presentando la problemática de las clases altas de finales del siglo XIX y principios del XX.

Además de la comedia costumbrista el teatro barroco creó la **comedia pastoril**, de ambiente bucólico, la **comedia de asunto religioso**, como la **comedia de santos** o **de asunto bíblico** y la **comedia mitológica** basada en mitos de la Antigüedad grecolatina. Al incorporarse la música, el canto y el baile a comedias mitológicas como *El laberinto de Creta*, de Lope de Vega, o *El mayor encanto, amor*, de Pedro Calderón de la Barca, se fueron sentando las bases de la **ópera**.

Lo cómico y lo trágico, lo vulgar y lo noble, lo ligero y lo elevado, no siempre se mantuvieron puros en géneros dramáticos separados, puesto que se mezclaron en distintas épocas. Así pues surgió la **tragicomedia**, que combina elementos de los dos géneros mencionados, como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o *La Celestina*, de Fernando de Rojas, *El caballero Olmedo* y *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, *M'hijo el doctor*, de Florencio Sánchez, o *Pares y Nines*, de José Luis Alonso de Santos, entre tantas otras tragicomedias.

La mezcla de elementos trágicos y cómicos también aparece en la **comedia grotesca** de Carlos Arniches, en los **esperpentos** de Ramón María del Valle-Inclán o en el **teatro del absurdo** de Miguel Mihura.

Los **pasos** son escenas costumbristas breves, de un solo acto, en prosa, de tono cómico y ambiente popular, creadas por Lope de Rueda en el siglo XVI, para ser representadas entre las jornadas de las comedias. Sus

personajes son tipos populares de carácter estable, como en la *comedia dell'arte*. El bobo, el pastor, el vizcaíno, la negra y el labrador utilizan el lenguaje coloquial de las gentes llanas y dieron origen al “gracioso”, personaje que se popularizó en el teatro barroco, gracias a la importancia que le otorgó Félix Lope de Vega y Carpio.

Estas piezas constituyen el antecedente directo de los **entremeses** del siglo XVII, los cuales mantuvieron el carácter de piezas breves, cuya finalidad era crear un ambiente festivo en las representaciones teatrales a través de la comicidad. Los personajes siguieron siendo tipos populares, y la burla que de ellos se hacía escondía una crítica social. Además de Miguel de Cervantes Saavedra fueron creadores de entremeses: Luis Quiñones de Benavente, Francisco de Quevedo y Pedro Calderón de la Barca, entre otros. Los entremeses se fueron fusionando a lo largo del siglo XVII y XVIII con características de otros géneros dramáticos menores, en los que predominaban otras artes, como la música, el canto y el baile: dichos géneros son: el **baile**, la **jácara**, la **loa** y la **mojiganga**. En la segunda mitad del siglo XVIII pasó a llamárseles sainetes.

Los **sainetes** son escenas costumbristas breves del Madrid dieciochesco, con personajes populares, como el majo, la manola, el petimetre y el abate. La crítica social permanecía presente a través de la ironía y la burla productora de hilaridad. Su mejor exponente fue Ramón de la Cruz. Al mezclarse el sainete dialogado con la música, el canto y el baile, produjo el **sainete musical**. Ambas formas de sainete: dialogado o musical, junto con la zarzuela conformaron el llamado **género chico**, cuyo mayor representante a finales del siglo XIX y principios del XX fue Carlos Arniches.

Los **autos** eran representaciones medievales, tanto de carácter religioso, de asunto bíblico, hagiográfico o litúrgico, como profano, de asunto pastoril o burlesco. Su evolución durante el siglo XVI condujo al **auto sacramental** del siglo XVII, cuyos personajes eran abstracciones alegóricas, como la Juventud, el Vicio, la Virtud, etc., con una clara finalidad didáctico-moralizante, pues celebraban la Eucaristía en la festividad del Corpus Cristo. Entre sus cultivadores se destacan Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. Los autos sacramentales fueron prohibidos en 1765, bajo el reinado de Carlos III de Borbón, debido a que resultaban de mal gusto para el despotismo ilustrado. Con ciertos cambios fueron cultivados en el siglo XX por Rafael Alberti, Miguel Hernández y Gonzalo Torrente Ballester.



## **II**

# **ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE UNA OBRA DRAMÁTICA**



Para poder entender, analizar y explicar una obra de teatro es necesario tener en cuenta sus elementos fundamentales. Hay que conocer las formas y las técnicas utilizadas por el dramaturgo, pero sobre todo hay que prestar atención a unos elementos comunes a todas las obras dramáticas. Obviamente, cada autor utiliza sus propios medios con la finalidad de transmitir el mensaje deseado, pero estos medios solo pueden manifestarse a través de elementos comunes a toda obra dramática.

Los elementos fundamentales de una obra dramática son:

- el tema
- el argumento
- la trama
- la estructura
- los personajes
- los diálogos, los monólogos, los apartes
- las unidades dramáticas: tiempo, espacio y acción
- los recursos retóricos

1.

**EL TEMA**

Se llama tema a la idea fundamental sobre la cual gira una obra dramática. El tema, al igual que en la narrativa y la poesía, se reduce a una frase breve, que en la mayoría de los casos es una idea abstracta. El objetivo de una obra dramática generalmente no es sólo el divertimento del lector o espectador. El dramaturgo a través de su obra transmite, o al menos intenta transmitir, un mensaje. El tema forma parte del mensaje del autor, es su idea central.

No siempre es fácil determinar el tema central de una obra dramática, puesto que pueden aparecer varios temas. Es decir que una obra dramática puede tener, además de un tema central, varios temas secundarios, que en definitiva refuerzan la idea central y la complementan.

Por ejemplo, en el drama *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1817-1893), obra fundamental del Romanticismo español, el tema central es el amor, pero también están presentes otros temas: la muerte, el honor, la salvación del alma, etc., los cuales apoyan y configuran la idea central: el amor, cuando es puro y verdadero, puede superar la muerte y ser la causa de la salvación del alma.

2.

**EL ARGUMENTO**

El argumento o asunto es el resumen de los acontecimientos expuestos en una obra dramática.

Ante una obra teatral desconocida nos preguntamos:

¿De qué trata la obra?

La respuesta a esta pregunta será el argumento de dicha obra. Por lo tanto, sólo se puede responder a esta pregunta si hemos visto la obra representada o si la hemos leído.

El argumento de *Don Juan Tenorio* es el siguiente: Un libertino llamado Juan Tenorio apuesta que agregará a su larga lista de fechorías la seducción de una novicia, a la que rapta de su convento y enamora, pero de quien también se enamora. Obligado a huir de Sevilla por haber matado al padre de su amada doña Inés regresa después de muchos años y se encuentra con que la casa de su padre ha sido convertida en mausoleo. Se entera de que doña Inés ha muerto “de sentimiento/ cuando de nuevo al convento/ abandonada volvió” y que está enterrada allí junto a su padre, a quien don Juan invita a cenar. La estatua del muerto se presenta a la cena y a su vez invita a don Juan al mausoleo para que le devuelva la visita. Don Juan se presenta con dos amigos, con quienes termina batiéndose a duelo. Herido de muerte, su alma es salvada a último momento gracias a la intervención de doña Inés y al amor mutuo que se profesan.

El argumento es pues la narración de la historia vivida por los personajes en la obra dramática. Debe ser expresado en forma concisa y clara, sin dar detalles, limitándose a los hechos fundamentales.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

### Roberto Cossa (1934-)

*Años difíciles*

Acto único

Personajes:

FEDERICO, 70 años

ALBERTO, su hermano, un año menor

OLGA, esposa de Federico

MAURICIO, pasa los 50 años

*Esta historia ocurre a la tardecita de un día de semana cualquiera. En la casa de los Stancovich, en el barrio de Colegiales, se cumple con la rutina diaria: Federico (anda por los 70) escucha radio a través de unos auriculares que le tapan las dos orejas. Es la hora en que Olga (sesentona) saca la basura a la calle. Alberto, que acaba de cumplir los 70, mira televisión en su pieza. Olga regresa de la calle.*

OLGA. Si hay algo que odio es sacar la basura. Con dos hombres en la casa.

*(Alberto sale de su pieza, ingresa al living y atraviesa el ámbito hacia la cocina.)*

ALBERTO. *(Dice al pasar.)* Mataron a diez mil tipos en Ruanda. Los masacraron.

FEDERICO. No fueron diez mil. No llegan a siete mil. Fue una mentira de la televisión.

La televisión exagera todo. Escucha la radio.

ALBERTO. *(A Olga.)* Hubieras visto los cadáveres apilados en el desierto... los cuerpos negros y la sangre roja... Impresionante. *(Dicho esto, Alberto ingresa a la cocina.)*

FEDERICO. Había viejos y chicos... y mujeres viejas y mujeres jóvenes. Y una mujer embarazada. Lo contaron por radio. La radio te da más detalles.

OLGA. *(A Federico.)* ¿Todos negros? Los muertos... ¿todos negros?

FEDERICO. *(Se desconcierta.)* Supongo que sí. Es en Ruanda.

OLGA. Supones. Si los vieras por la televisión en colores lo sabrías. El que es negro aparece negro y el que es blanco aparece blanco. Y la sangre se ve roja, como dijo tu hermano.

FEDERICO. Por la radio yo "veo" los muertos. Los veo con la imaginación. Y además...

¿qué importa si son negros? Los negros son tan seres humanos como nosotros.

Y tienen sangre roja, como los blancos.

*(Reaparece Alberto llevando una botella de vino y dos copas.)*

ALBERTO. *(A Olga.)* Empieza el programa.

*(Olga sale hacia el baño. Alberto se encamina hacia su habitación. Federico lo corta.)*

FEDERICO. *(Irónico.)* ¿Qué sensación térmica hay?

ALBERTO. No sé.

FEDERICO. ¿Cómo? ¿La televisión no te informa la sensación térmica? ¿Y la presión ambiental? Alberto. ¡Qué sé yo!

FEDERICO. Enteráte. Está baja. Mil seis hectopascales.

## TEATRO

ALBERTO. No me importa.

FEDERICO. ¿No te importa? Pero va a llover. Entráte. ¡Va a llover!

ALBERTO. Que llueva. No pienso salir.

FEDERICO. Van a caer ciento cincuenta milímetros en media hora, con vientos huracanados. Lo explicaron por la radio. Se va a inundar la avenida Juan B. Justo.

ALBERTO. Lo veo por la televisión.

*(Dicho esto, Alberto sale hacia su habitación. En pocos instantes aparece Olga desde el baño. Ha mejorado notoriamente su aspecto. Avanza hacia la habitación de Alberto.)*

FEDERICO. Si vas a salir lleva paraguas.

OLGA. Estoy en la pieza de tu hermano.

FEDERICO. Envenenáte con la televisión.

*(Olga ingresa a la habitación de Alberto. Al mismo tiempo Federico se cubre con los auriculares y mueve el dial buscando un programa que le interese. Finalmente lo encuentra. Escucha la radio. Está ensimismado. De pronto reaparece Olga, alterada. Detrás, Alberto, que la toma de un brazo.)*

OLGA. Dejáme.

ALBERTO. ¿Qué te pasa?

OLGA. Está ésa, otra vez.

ALBERTO. ¿Y cómo no va a estar? Es la protagonista.

OLGA. ¡No la soporto! Con esos aires de reina...

ALBERTO. Es muy joven...

OLGA. ¡Y sí! ¡Y eso es lo que jode! ¿Te da por las mocosas ahora?

ALBERTO. Se está muriendo...

OLGA. ¡Sí...! ¡Se está muriendo...! Con ese peinado... y esos labios pintados... y esos pechos... ¡Esa no se muere más!

ALBERTO. Tiene fiebre amarilla. Entendéla.

OLGA. Cuando se muera, avisáme.

ALBERTO. ¡Hacé como quieras!

*(Alberto sale hacia su habitación. Olga trata de llamar la atención de Federico.)*

FEDERICO. *(Pendiente de la radio.)* Escuchá: corte de agua en la manzana comprendida entre Campana, Melincué, Nazarre y Cuenca. *(A Olga.)* Ahí vive la tía Chela. ¡Mirá que casualidad! ¡Veinticuatro horas sin agua! ¡Que se joda! Hace sesenta años mi viejo le ofreció comprarle la casa. ¡Se hizo la interesante! ¡Hoy no tiene agua!

OLGA. ¿Te conté? Esta mañana cuando fui al mercado estuve viendo unos de tamaño mediano... con control remoto... Los venden en sesenta cuotas... Ni lo sentís.

FEDERICO. Odio que me muestren las cosas como son. ¿No te das cuenta? Ellos deciden por vos. ¿Con qué derecho?

OLGA. Pero a mí no me pasa lo mismo. Necesito ver lo que sucede en el mundo.

FEDERICO. Tenés el televisor de Alberto.

OLGA. El televisor de Alberto es obsceno. Quiero un televisor para nosotros dos.

*(Federico da por terminado el diálogo con un gesto. Reaparece Alberto.)*

ALBERTO..Murió.

FEDERICO. *(A Alberto.)* La tía Chela está sin agua. Por veinticuatro horas.

ALBERTO. Por lo que se bañaba la tía Chela. *(A Olga.)* ¿Venís?

OLGA. No.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

ALBERTO. Están por sacarle las vendas al teniente de húsares. ¿No vas a ver cómo quedó?

OLGA. (*Miente.*) No me interesa.

ALBERTO. Si recupera la vista se va a dar cuenta que está enamorado de la hermana.

OLGA. (*Se entrega.*) Por Dios... Dejáme tranquila.

(*Alberto sale hacia la habitación.*)

OLGA. (*A Federico, con desesperación.*) Aunque sea uno en blanco y negro.

FEDERICO. Dejáme escuchar.

OLGA. Todo puede volver a ser como antes entre vos y yo.

FEDERICO. (*La chista.*) Se está incendiando la Reserva Ecológica. Andá a verlo por la televisión.

OLGA. ¡Estoy en la pieza de tu hermano!

(*Olga sale furiosa hacia la habitación. Federico se enfrasca en la radio. Un instante después suena el timbre de calle. Federico se toma el tiempo necesario hasta que se dispone a atender.*)

FEDERICO. ¿Quién es? (*Escucha.*) Sí, soy yo. ¿Y usted quién es? (*Desde afuera se oye una voz.*)

FEDERICO. El nombre nada más. (*Escucha.*) ¿Mauricio...? ¿Dónde vive, Mauricio? (*Tiempo. Impaciente.*) El barrio... Dígame el barrio donde vive. (*Escucha y repite.*) Mauricio, de Caballito. (*Abre la puerta.*) Pase.

(*Tímidamente ingresa Mauricio, un hombre formal, de algo más de cincuenta años.*)

FEDERICO. ¡Pero, pase! (*Le indica.*) Siéntese, Mauricio de Caballito. Espere. (*Está escuchando algo por radio.*) ¡Increíble! Están explicando por qué las jirafas tienen el cuello largo. (*Tiempo.*) Motivos sexuales. ¿Usted se lo hubiera imaginado? Con la radio uno aprende. (*Mira a Mauricio.*) ¿Ocurre algo?

MAURICIO. Me llama la atención su confianza. Me dejó entrar a su casa sin preguntarme nada.

FEDERICO. Le pregunté el nombre y el barrio. ¿Qué más tenía que saber?

MAURICIO. No sé...

FEDERICO. Mauricio, de Caballito. Con eso me basta. (*Tiempo.*) Además usted tiene una voz sincera. Eso me da confianza (*Tiempo.*) Siéntese.

MAURICIO. La gente en general no le abre la puerta a cualquiea. Tienen miedo.

FEDERICO. Porque ven mucha televisión. Están asustados. Los que escuchamos radio tenemos otra mentalidad. Desarrollamos el oído. Cuando usted preguntó detrás de la puerta: “¿El señor Stancovich?”, yo dije: es de confianza. ¿Cómo se llama? Mauricio. ¿De qué barrio es? De Caballito. Es un tipo confiable. Y le abrí la puerta. Mi hermano, en cambio, hubiera exigido verlo. Es fanático de la televisión. Y se equivoca siempre. La vez pasada tocó el timbre un boliviano y llamó a la policía. Porque lo vio. Es un ladrón, gritó. Y yo le dije... escuchálo, escuchálo, primero. Dejálo hablar. Pero no. Al rato cayeron como diez patrulleros... sirenas... reflectores... tipos de civil con armas largas... y otros con chaleco antibalas... Y más... y más patrulleros... Y empezaron a los tiros. Y casi nos matan a todos. Gracias a Dios al único que mataron fue al boliviano que venía a destapar la piletta del lavadero. Lo mandó la mujer del almacén que le dijo: “Andá a la casa de los Stancovich que precisan una persona de confianza”. (*Señala dos puntos de la pared.*) Mire... Los balazos. ¡Y todo por no escu-

## TEATRO

charlo! (*Baja un retrato de la pared y se lo muestra a Mauricio.*) El abuelo...

Le pegaron en la frente. Pero estaba muerto de antes.

(*Mauricio se queda mirando fijamente el retrato.*)

FEDERICO. La gente ya no se escucha. Se la pasa mirando la televisión y no se escucha.

MAURICIO. Así que éste es el abuelo...

FEDERICO. El padre de mi padre. (*Mauricio mira el retrato. Mira a Federico*)

MAURICIO. No se le parece.

FEDERICO. Yo salgo a la familia de mi madre. Los Tobías. Todos morochos. Aindiados.

Mi hermano, en cambio, es rubio. La sangre de los Stancovich.

(*Mauricio se ha quedado prendido al retrato.*)

MAURICIO. Podría ser un antepasado mío. ¿No lo nota? Tenemos un aire.

FEDERICO. (*Observa el retrato.*) Tiene razón. ¡Qué casualidad!

MAURICIO. A lo mejor somos parientes.

FEDERICO. Hay Stancovichs de Parque Patricios y Stancovichs de Bahía Blanca... Pero no tienen nada que ver con la familia. (*Lo mira.*) ¿Parientes, nosotros? Nunca escuché que hubiera Stancovichs de Caballito.

MAURICIO. Mi apellido es Valdés. Pero tengo la sangre de los Stancovichs. De eso estoy seguro.

(*Se produce un silencio. Mauricio se queda mirando a Federico.*)

FEDERICO. ¿Pasa algo?

(*Tiempo. Del interior de la habitación llegan risas nerviosas. Claramente son las voces de Olga y Alberto.*)

FEDERICO. (*Señala la puerta.*) Ah... esas risas falsas de la televisión. No las soporto. En la televisión todo es falso. Como cuando mataron al boliviano. Los de la radio llegaron enseguida. La televisión, ¿quiere creerlo?, dos horas después. ¿Sabe qué hicieron? Contrataron al hermano del boliviano... le dieron unos pesos... y le hicieron hacer de cadáver. Falso. Todo falso. ¿Pero le pasa algo?

MAURICIO. ¿Usted es el señor Stancovich... el Ruso Stancovich... el que jugaba muy bien a la paleta?

(*Federico hace un gesto de confirmación. Las risas siguen.*)

FEDERICO. ¿A usted le divierte la televisión? Disculpe... (*Cambia.*) Sí... jugaba muy bien. Era el mejor del barrio.

MAURICIO. Si usted es el señor Stancovich, el ruso Stancovich... que jugaba muy bien a la paleta, se debe acordar de María Esther Valdés.

(*Federico no se acuerda.*)

MAURICIO. La hija del Lustra Valdés... (*Le aclara:*) El Lustra Valdés... Lustraba los zapatos aquí en la estación Colegiales. Hace muchos años.

FEDERICO. Ah, sí... El Lustra Valdés, sí. ¿Cómo no me voy a acordar del Lustra Valdés? Tenía la parada en el andén que va para el centro... Un maestro, el Lustra Valdés. Ya no hay lustradores así. Lo mató el tren. Por perfeccionista. El guarda tocó el pito y el cliente le dijo: "Dejá, Lustra... Se me va el tren". Y salió corriendo. Y el Lustra Valdés detrás de él... "la última pasada de cepillo, caballero... la última pasada, caballero". El cliente se paró en el estribo con el pie hacia adelante... El tren arrancó... y el Lustra Valdés corriendo por el andén le dio la última cepillada... No se dio cuenta que el andén se terminaba y...

MAURICIO. El Lustra Valdés tenía una hija: María Esther.

FEDERICO. No me acuerdo.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

MAURICIO. Trabajaba de sirvienta aquí en el barrio.

FEDERICO. Una grandota que...

MAURICIO. No. Era delgadita.

FEDERICO. Ah... la morocha... que andaba siempre con dos o tres hijos a cuestas....

MAURICIO. Tenía catorce años y era rubiecita.

FEDERICO. La verdad...

MAURICIO. Tenía un defecto en la mano... (*Junta los dedos de la mano derecha para ilustrar una limitación.*)

FEDERICO. (*Reacciona con alegría.*) ¡La Lauchita! ¡Pero sí! ¿Se llamaba María Esther? Los chicos del barrio le decíamos la Lauchita. ¡La Lauchita! Sí, ahora me acuerdo. ¡Éramos chicos...! ¿Qué se habrá hecho de la Lauchita?

MAURICIO. Vengo de su entierro.

FEDERICO. ¿Murió? Pobre Lauchita. Joven... Más joven que yo, seguro. ¿Usted la conoció?

MAURICIO. Soy el hijo.

FEDERICO. Mire usted...

(*Tiempo. Llegan sonidos de la televisión a todo volumen.*)

FEDERICO. (*Hacia la pieza.*) Eh, che... Bajen el televisor. (*A Mauricio:*) ¿Así que usted es el hijo de la Lauchita?

MAURICIO. Soy el hijo de María Esther Valdés. Hace algo más de 52 años se hizo un torneo de paleta en este barrio... Los muchachos inventaron un trofeo. Fue mi madre. ¿No se acuerda?

FEDERICO. Trofeo había todas las semanas. Y siempre los ganaba yo. Yo era bueno para la pelota a paleta.

MAURICIO. Ese fue un trofeo especial. Mi madre. Nueve meses después, nací yo. Alguien se llevó el trofeo... Y ése fue mi padre.

FEDERICO. Mire usted...

(*Al mismo tiempo se escuchan jadeos de placer que llegan desde la habitación. Mecánicamente, Federico cierra la puerta.*)

FEDERICO. Mire los programas que dan a esta hora. Por eso la gente no se escucha. Ni sé lo que me dijo. ¿En qué puedo ayudarlo, Mauricio de Caballito?

MAURICIO. Vengo a esta casa en busca de mi padre.

FEDERICO. ¿Por qué no se comunica con el servicio de búsquedas de Radio Rivadavia?

MAURICIO. Usted no me entiende. Yo nunca conocí a mi padre. Mi madre mantuvo su nombre en secreto toda su vida. Pocos minutos antes de morir me lo confesó todo. Me contó que yo fui el resultado de una apuesta. De un torneo de paleta que se jugó entre los chicos del barrio en un club de aquí a la vuelta.

FEDERICO. ¿Qué club? ¡Eh...! El club ya no está más. Yo era joven... mire lo que le digo... Yo era un pibe cuando lo tiraron abajo y pusieron un garaje... y ya hace años... pero años de años... que hay un supermercado. ¿De qué tiempo me está hablando?

MAURICIO. Año 1944. Mi madre fue el trofeo. Y lo ganó el ruso Stancovich.

(*Ingresa Alberto y va hacia el baño. Se detiene al ver a Mauricio.*)

ALBERTO. Perdón... (*Mira a Federico con algo de temor.*) ¿Quién es?

FEDERICO. Mauricio, de Caballito. ¿Te acordás del Lustra Valdés? ¿El que lustraba zapatos en la estación?

ALBERTO. ¿Al que lo mató el tren? ¡Un profesional!

## TEATRO

FEDERICO. ¿Vos te acordás que tenía una hija?

MAURICIO. María Esther.

ALBERTO. ¿María Esther? No.

FEDERICO. La Lauchita. La chiquita... Que tenía la manito... (*Hace su descripción con gestos.*) Tetenés que acordar...

ALBERTO. ¿La Lauchita? No... la verdad que no. (*Mientras sale hacia el baño canturrea para sí.*) “Se coge a la Lauchita, laralalala...” “Se coge a la Lauchita”... “laralalala”. ¿De dónde saqué yo eso? (*Ingres a al baño.*)

MAURICIO. Mi madre quedó embarazada y nos fuimos a vivir a Florencio Varela, a la casa de unos primos. Allí nací y allí me crié. Mi madre nunca quiso contarme nada. Siempre me ocultó la verdad. Hasta que ayer a la mañana, antes de morir, me confesó todo. Que ella había sido el trofeo de un campeonato de paleta. “¿Quién se llevo el trofeo, mamá? ¿Quien se llevó el trofeo?” (*Imita a la madre moribunda:*) “El Ruso Stancovich. Un lindo muchacho que vivía frente a la estación Colegiales”. Y se murió. Después del entierro vine hasta Colegiales. No me hacía muchas ilusiones. Ha-bían pasado tantos años... Le pregunté al diarero de la estación: “¿Usted sabe si por aquí vive una familia de apellido Stancovich?”. “¿Los rusos Stancovich? Siempre vivieron ahí”. Y me señaló esta casa. ¡No lo podía creer! Crucé la calle con tanto miedo... Pensé que me iban a sacar a patadas. ¿Será eso que llaman la fuerza de la sangre? (*Federico lo mira y Mauricio le aclara:*) Que hay algo en la sangre que atrae... ¡Usted me trató como si me conociera! ¡Como si fuera su hijo!

FEDERICO. Es la radio. Está lleno de historias parecidas.

(*Reaparece Alberto.*)

ALBERTO. ¡Me acordé! Había una pendeja que le decíamos la Lauchita.... (*Con gestos compone un ser escuálido y defectuoso.*) ¡Claro que sí! La sorteamos en uno de los campeonatos. ¿No te acordás que la barra me gritaba “se coge a la Lauchita, laralalalala”? ¿O no? ¿Por qué me gritaban eso? Porque gané yo. Seguro. (*A Mauricio.*) La cosa fue así: éramos una barra de diez tipos... ¿Qué tendríamos...? Quince... dieciséis años... Jugábamos a la pelota paleta...

FEDERICO. Ya lo sabe. Se lo contó la Lauchita.

ALBERTO. (*A Mauricio.*) Seguro que le dijo que ganó él. Porque no le gustaba perder. ¡Pero esa vez gané yo, carajo! (*A Federico.*) ¿Cómo que no? ¿Y si no, por qué me llevé a la Lauchita?

FEDERICO. Si vos decís que ganaste... ganaste vos. (*A Mauricio.*) Ganó él.

MAURICIO. ¿Usted se llevó el trofeo...? Fue hace más de cincuenta y dos años y todavía se acuerda...

ALBERTO. No cabe duda.

MAURICIO. ¿Y por qué está tan seguro?

ALBERTO. ¿No le digo? “Se coge a la Lauchita, laralalalaaa”. ¿Y por qué si no me cantaban eso? Porque gané yo. (*A Federico, con un gesto ilustrativo.*) ¡Te gané!

MAURICIO. ¿Y esa noche se llevó a mi madre y estuvo con ella...?

ALBERTO. Bueno... Gané en buena ley.

MAURICIO. ¿Está seguro que ganó?

ALBERTO. Cobré el premio, ¿no? Por algo cobré el premio. (*Alberto sale hacia la cocina.*)

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

FEDERICO. Es mentira... Perdió la final. Nunca me ganó. Pero deje que lo crea. No le gusta perder... Se deprime. Y después no hay quien lo aguante.

*(Reaparece Alberto.)*

ALBERTO. ¿Ocurre algo?

FEDERICO. Que me acordé... Ganaste vos.

ALBERTO. Y claro que gané yo.

*(Mauricio lo mira extasiado.)*

ALBERTO. ¿Qué le pasa?

MAURICIO. *(A Alberto.)* Papá.

FEDERICO. *(Le aclara.)* Es tu hijo. Si ganaste vos, es tu hijo. Hijo tuyo y de la Lauchita.

OLGA. *(Atraviesa el ámbito hacia el baño, arreglándose la ropa y dice:)* Ahora resulta que se casa con el primo... La televisión es increíble... ¡Inventan cada historia!

*(Ingresa al baño.)*

MAURICIO. *(A Alberto.)* Yo sabía que estaba vivo, papá... Yo sabía que estaba vivo. Quería conocerlo y decirle que ella nunca lo olvidó.

ALBERTO. *(A Federico.)* No sé de qué me habla.

FEDERICO. El señor es el fruto de tu noche de amor con la Lauchita.

ALBERTO. Pero que disparate... *(A Mauricio)* Señor... ésta es una casa de jubilados. ¿Se lo dijiste, Federico? Una casa de jubilados. ¡Por favor! ¡Cuidado con lo que dice!

*(Alberto se encamina hacia su habitación. Está por ingresar a su habitación, pero antes se vuelve.)*

ALBERTO. Respete a quienes pueden ser sus padres.

*(Ingresa a su habitación y cierra la puerta.)*

MAURICIO. *(A Alberto.)* ¿Qué pasó? ¿Hice algo malo?

FEDERICO. No escucha... no escucha... Se encierra y no escucha.

MAURICIO. *(Le grita.)* Yo sabía que estaba vivo, papá... Yo sabía que estaba vivo. Quería conocerlo y decirle que ella nunca lo olvidó. *(A Federico.)* Sólo quería conocer a mi padre. Eso es todo. Siempre supe que estaba vivo. Lo supe acá. *(Se señala el corazón.)* Sólo conocerlo... Saber cómo es...

FEDERICO. *(Se acerca a la puerta.)* ¿Lo escuchaste? Quiere conocer a su padre. *(A Mauricio.)* La maldita televisión... No escucha a nadie. *(A la puerta.)* Envenenáte con la televisión. ¡Te inventan mundos raros! *(A Mauricio.)* Él no era así. La televisión lo cambió.

*(Reaparece Olga. Advierte que algo pasa.)*

OLGA. ¿Qué son esos gritos? ¿Quién es este señor?

FEDERICO. El hijo de Alberto.

OLGA. ¿Cómo el hijo de Alberto?

FEDERICO. Vive en Caballito.

OLGA. ¿Tu hermano tenía un hijo?

MAURICIO. *(En lo suyo.)* Años y años... buscando un dato... un indicio... Nada. Mi madre fue una persona muy sola. Encerrada en su secreto. Pero yo quería saber. “¿Cómo era, mamá? ¿Cómo era él?” “Era muy joven. Un hermoso muchacho y jugaba muy bien a la paleta.”

FEDERICO. Es cierto. Pero yo era mejor. *(Le susurra.)* Y esa vez gané yo.

## TEATRO

MAURICIO. Toda mi infancia y mi adolescencia jugando a la paleta... (*A la puerta.*) Papá... Salí a usted. Fui dos veces campeón nacional... Y semifinalista por parejas en el sudamericano de Barranquilla. ¡Lo hice por usted!

(*Mauricio se pone a llorar. Olga se entenece.*)

OLGA. Siempre quise tener un sobrino. (*A Mauricio.*) Me alegra tenerte con nosotros. (*A la puerta.*) Alberto... Está tu hijo. ¿Oíste? ¡Tu hijo!

(*Reaparece Alberto.*)

ALBERTO. ¿Cómo entró este señor a esta casa? ¿Cómo entraste, ladroncito? ¿Te crees que no me di cuenta? (*A los demás.*) Acabo de ver "Policía de Nueva York". Se meten en tu casa con cualquier excusa... Igual que allá... Allá son los negros, pero es lo mismo... Llamen al 101...

FEDERICO. ¿Para que pase lo del boliviano? No.

ALBERTO. ¿Pero por qué le abriste la puerta?

FEDERICO. Porque es tu hijo. ¿Qué? ¿Le voy a negar la entrada a un hijo tuyo?

ALBERTO. ¿Qué hijo? Nos quiere sacar plata. (*A Mauricio.*) Señor... ésta es una casa de jubilados. ¿Se lo dijiste, Federico?

FEDERICO. Pará... ¡Escuchá..., escuchá...! No lo mires. Escuchá la voz. Es un muchacho sincero.

ALBERTO. Nos quiere sacar plata.

MAURICIO. Se equivoca, papá. Yo no pretendo nada. Soy un hombre decente. Todo lo que yo quería era conocerlo. Fue la obsesión de mi vida. Verlo alguna vez. Doy gracias a Dios que lo haya podido conocer.

(*Mauricio se pone a llorar. Tiempo.*)

OLGA. Parece razonable que un hijo quiera conocer al padre.

ALBERTO. ¿Pero de dónde sale que es mi hijo? ¿Quién lo dijo?

FEDERICO. La Lauchita. El pibe lo acaba de contar. Antes de morirse la Lauchita le dijo: "Tu padre vive frente a la estación Colegiales, jugaba muy bien a la paleta y le dicen el ruso Stancovich". ¡Sos vos!

ALBERTO. "Ruso" nos decían a los dos. Y vos siempre ganabas los torneos de paleta. ¿Por qué yo? Podés ser vos.

OLGA. Un momento. Sobrino, sí. Pero hijo, no. En esta casa no entra nadie que quiera hacer de hijo. Si quiere ser sobrino no hay ningún problema. Los sobrinos sacan la basura y ayudan con los mandados. (*A Mauricio.*) Te conviene que tu papá sea él. Te puede dedicar más tiempo.

MAURICIO. (*Violento, señala a Alberto.*) ¡Mi padre es el señor! Perdón... No quise gritar. Pero es la verdad: mi padre es el señor.

FEDERICO. ¡Ahí tenés! El trofeo lo ganaste vos. (*Canturrea.*) "Se hmmm a la Lauchita... laralaralala". Lo acabas de decir. ¿Sí o no?

ALBERTO. ¿Pero por qué tiene que ser justo esa noche? ¡Qué puntería! No habré sido el único que... Perdóneme... No sé si me explico... Con todo respeto por su mamá. Vaya a saber en cuántos campeonatos la usaron de trofeo.

MAURICIO. ¡Nunca! Mi madre no tuvo otra noche de amor más que ésa. Me lo confesó antes de morirse.

ALBERTO. ¿La Lauchita, única vez? Escúcheme...

(*Alberto quiere decir algo pero no se anima. Se crea un clima ominoso que corta Olga.*)

OLGA. (*A Mauricio.*) ¿Le podrías hacer un mandado a la tía? ¿Ir a comprarme un paquete de galletitas acá a la vuelta?

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

- MAURICIO. Si mi padre me lo pide... ¿Quiere que le vaya a comprar las galletitas, papá?
- ALBERTO. Sin sal... las que venden sueltas. Explicáale bien: las que venden sueltas y sin sal.
- OLGA. Hay un quiosco frente a la estación... Decíle que vas de parte de los rusos Stancovich... (*Se mete la mano en el bolsillo.*)
- MAURICIO. Por favor... Invítalo yo. (*Inicia el mutis.*) ¿Puedo decirles que soy un pariente?
- OLGA. Claro que sí. Que sos el hijo de Alberto.
- FEDERICO. Llevá paraguas. La radio dijo que va a llover.  
(*Mauricio sale.*)
- OLGA. Me gusta tu hijo... Es gauchito.
- ALBERTO. ¡Qué hijo! ¿De qué hijo me hablás? (*A Federico.*) Oíme... ¿Vos te acordás de la Lauchita? ¿Te acordás bien?
- FEDERICO. ¿Cómo no me voy a acordar?
- ALBERTO. Vos también te la cogiste. ¿Qué me viene a decir que yo soy el padre? ¡Una sola noche de amor! También vos podés ser el padre.
- FEDERICO. ¿Eso quiere decir que yo gané el torneo? ¿Que yo te gané? ¿Estás diciendo que yo te gané?
- ALBERTO. Eso no... Gané yo. Pero igual puede ser tu hijo.
- OLGA. ¿Ese hombre puede ser hijo tuyo?  
(*Tiempo.*)
- FEDERICO. No.
- ALBERTO. ¿Por qué estás tan seguro?
- FEDERICO. Porque con la Lauchita nunca pude.
- ALBERTO. Pero si vos me decías que...
- FEDERICO. ¡Pero no era cierto! Nunca pude. Esa manito... (*Remeda el defecto de la Lauchita.*) No podía. La toqueteaba en el cine. La llevaba al cine y la toqueteaba. Los martes... los días de damas. Pero nunca pude...
- OLGA. (*A Alberto.*) Pero oíme... Para vos ese muchacho es como un regalo de Dios. Un apoyo para la vejez.
- ALBERTO. Yo no necesito ningún apoyo. (*Recapacita.*) ¿Y a vos qué te pasa? ¿Querés endilgarme un hijo?
- OLGA. ¡Y, sí...! Porque los mandados en esta casa los hago yo. Y soy yo la que te cobra la jubilación. Porque vos no te movés. Últimamente no salís a la calle ni a sacar la basura.
- ALBERTO. ¡No salgo porque no tengo ganas!
- OLGA. ¡No salís porque estás viejo! Y esa vida sedentaria te va a llevar a la tumba. Tenés setenta años. Y sos un buen candidato a la hemiplejía. Y cuando estés postrado, quién te va a cuidar, ¿eh? ¿Quién te va a lavar el culo? ¡Yo no! ¡Que te lave el culo tu hijo!
- ALBERTO. Estás exagerando. Por suerte estoy muy bien de salud.
- FEDERICO. Olga tiene razón. A mí no se me había ocurrido, pero tenemos que pensar en el futuro. Y Olga no tiene ninguna obligación. Es tu cuñada. Gracias que te cobra la jubilación todos los meses. Necesitamos un sobrino.
- ALBERTO. Bueno... Que sea sobrino mío, también.
- OLGA. ¿Y vos te creés que un sobrino se va a ocupar de vos?
- ALBERTO. Por lo menos te puede sacar la basura a vos y cobrarme la jubilación a mí.

## TEATRO

OLGA. Sí... Pero no te va a limpiar el culo. Y menos un varón. A vos te conviene que sea hijo.

ALBERTO. Y dale con mi culo. ¿Pero quién dijo que voy a terminar hemipléjico?

OLGA. Estás decayendo... ¿O te creés que no me doy cuenta? Están apareciendo problemas... *(Con un gesto.)* Sabés a qué me refiero. Eso es la próstata.

ALBERTO. ¿Qué próstata? No tiene nada que ver...

OLGA. ¿Cómo que no tiene nada que ver?

*(Olga y Alberto no pueden seguir la conversación. Federico lo advierte. Se pone el auricular y escucha la radio.)*

FEDERICO. Otro atentado en Argelia. Doscientos muertos. La radio es bárbara. Te informa en el momento.

OLGA. *(A Alberto.)* ¿Y qué es lo que te está pasando, entonces?

*(Alberto hace silencio. Mira la hora continuamente.)*

OLGA. No sos el de antes. ¿Te creés que no me doy cuenta?

ALBERTO. *(Con poca convicción.)* Estoy un poco cansado.

OLGA. No me mientas. Algo pasa. Te cuesta... te cuesta... Y eso es la próstata.

ALBERTO. No es la próstata. ¡Y no me jodas con la salud! Lo siento.

*(Alberto sale hacia la habitación. Cierra la puerta. Olga toma conciencia. Va hacia la habitación. Intenta abrir la puerta pero está cerrada. Golpea la puerta.)*

OLGA. ¿Qué estás mirando? Decílo. ¡Ja...! No te vayas a perder a las locas esas que muestran las tetas. *(Transición. Habla para sí.)* ¿Era hoy el desfile del carnaval? ¿O era en trasnoche? ¡Necesito saber el horario de los desfiles de las escuelas do zambas! *(Angustiada.)* ¡Por Dios...! Compremos un televisor o me voy a volver loca.

*(De pronto suena el timbre. Olga sale del estado de histeria y va a abrir. Reaparece Mauricio. Trae un par de pequeños paquetes y una botella.)*

OLGA. Ah... Sos vos...

MAURICIO. Disculpen la demora... Estoy tan contento... Quería agasajarlos.... Cuando salí a comprar las galletitas me sentí tan bien... ¡Tengo una familia! ¡Por fin tengo una familia! ¿Y papá?

OLGA. Está mirando a las putas de la televisión.

MAURICIO. Come con nosotros, supongo. Avísele, tía.

OLGA. No se lo puede interrumpir. Pero en los cortes aparece.

*(Mauricio desenvuelve un paquete.)*

MAURICIO. Me acordé que cerca de acá venden el mejor pastrón de Buenos Aires... Agarré el coche y me largué... Los puedo invitar a comer, ¿no? Además traje unos varéniques de papa... son los que a mí más me gustan... y unos guefilte fish... Una buena cena de una familia judía. Son los sabores de mi infancia. Quiero recuperar los sabores de mi infancia... compartirlos con mi familia. Y para después compré un vino especial.

FEDERICO. ¿Usted es judío?

MAURICIO. Somos judíos, supongo.

FEDERICO. ¿Nosotros?

*(Desconcierto. Hasta que reacciona Olga.)*

OLGA. ¡Ah...! Es ese apellido... Todos se confunden. Stancovich. Cuando te conocí y me dijiste que tu apellido era Stancovich, yo también creí que eras judío. Por el vich.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

FEDERICO. (A *Mauricio*.) Es un apellido de origen vasco.

OLGA. Será vasco, ¿pero cómo les dicen en el barrio a vos y a tu hermano? Los rusos Stancovich. Todos se confunden.

FEDERICO. ¡Los rusos...! Una manera de decir. Pero el apellido es vasco.

MAURICIO. ¿Vasco? (A *Alberto*.) Pero mi madre me dijo que mi padre era judío...

FEDERICO. Nos confundieron siempre. Por eso, de pibes, el viejo nos enseñaba. “Cuando se presenten aclaren... Stancovich, apellido vasco”. Así decía el viejo. “Stancovich, apellido vasco”. Yo nunca le di pelota. Por mí... (A *Mauricio*.) Pero no somos judíos. Esa es la verdad. ¿Usted es judío?

MAURICIO. Claro que sí. Mi madre me crió como un judío. Tupadre es judío y vos serás judío, me dijo. Me circuncidaron... Me eduqué en escuela judía... Soy religioso... No soy fanático, pero voy al templo todos los viernes.

FEDERICO. No hay judíos en la familia.

(*Mauricio se deja caer en un sillón. Apesadumbrado.*)

FEDERICO. Y qué va a hacerle... Si es judío, es judío.

MAURICIO. No es eso... Estoy orgulloso de ser judío. Pero pienso lo que fue mi vida. (*Tiempo.*) Yo quería ser dibujante. Desde chico... En la escuela los maestros me decían... Vos tenés que dedicarte al dibujo. Tenés facilidad. Cuando terminé el colegio, le dije a mi madre: “Quiero ser dibujante”. Se puso muy mal. Me dijo... vos tenés sangre judía... Los judíos son muy buenos para la bioquímica. Fue un error. Pobre mamá... Ella quería lo mejor para mí... Trabajaba veinte horas por día... ¡de sirvienta!... pobre vieja... para que yo me hiciera bioquímico. “Tenés que ser bioquímico”. Pero yo quería ser dibujante. ¿A papá le molestará enterarse de que soy judío?

FEDERICO. Eso no. En esta casa nadie diferencia a nadie por cuestiones religiosas.

OLGA. Somos tolerantes... Maestros de escuela... jubilados. Tenemos una formación democrática.

FEDERICO. Pero aclarále que Stancovich es un apellido de origen vasco.

OLGA. Dije tolerantes, no judíos.

(*Mauricio se lanza hacia la puerta.*)

MAURICIO. Papá... Yo quería ser como usted... Un judío gran jugador de paleta.

OLGA. No insistas. A esta hora no oye. ¿Qué día es hoy? ¿Jueves? Pasan la serie esa sobre la familia norteamericana... No se la pierde nunca.

FEDERICO. Mierda... Pura mierda.

OLGA. ¡No es cierto! Decís eso porque no te gusta la televisión. Pero es una lección de vida. ¡Muy buen programa! (A *Mauricio*.) No sé si vos lo ves... Te va a hacer bien. Te explican cómo viven las verdaderas familias norteamericanas. Es un buen ejemplo para nosotros. Bueno... empecemos a comer.

MAURICIO. ¿No esperamos a papá?

OLGA. Aparece en los cortes. (*Se sirve.*) ¿Cómo se llaman éstos?

MAURICIO. Varéniques...

OLGA. Ah, sí... Son muy ricos.

(*Se abre la puerta de la habitación y aparece Alberto. Tiene un gesto severo.*)

ALBERTO. (*Padre de familia.*) ¿Hay algo para comer? (*Se sienta.*) ¿Qué es todo esto?

OLGA. Tu hijo quiere homenajearte.

ALBERTO. Demos gracias a Dios. (*Reza, como en las películas.*) Gracias, Señor, por el pan que nos has dado para saciar el hambre... Gracias por este techo... gracias

## TEATRO

por este reencuentro de la familia... (A *Mauricio*.) ¿Dónde estuviste todo este tiempo? ¿Cosechando algodón en el sur?

MAURICIO. Buscándolo, papá. Buscándolo. Traje un vino especial para que brindemos... Por el reencuentro. Un vino especial de nuestra comunidad.

OLGA. (*Cambia de tema*.) Bueno... bueno... Eso de la comunidad lo dejamos para después. Comamos... (A *Alberto*.) ¿Viste, tu hijo? Gran campeón de paleta. Salió a vos.

ALBERTO. ¿Qué pasó en Barranquilla? No fuiste el mejor.

MAURICIO. Fuimos semifinalistas.

ALBERTO. ¿Semifinalistas? (*Reprocha*.) Mi hijo vive en el país más grande del mundo y es un semifinalista.

MAURICIO. Papá... jugamos con cuarenta y cinco grados de temperatura...

ALBERTO. Excusas.

MAURICIO. Todos dijeron que perdimos por un error de mi compañero.

Alberto. Excusas.

MAURICIO. El referí era uruguayo.

ALBERTO. Excusas. Fuiste un segundón. Si querés ser mi hijo tenés que ser el mejor. (*Alberto sale hacia la habitación*.)

MAURICIO. ¿Qué le pasa conmigo? ¡Por Dios... parece que me odiara!

OLGA. Es el programa. Se pone muy padre norteamericano... Todos tenemos que ser los mejores.

MAURICIO. ¿Por qué no dejó que brindáramos con el vino especial?

OLGA. ¡No era el momento! Se iba a dar cuenta que sos judío. Estaba muy cuáquero.

MAURICIO. Pero tengo que decirle que soy judío.

OLGA. Hay que esperar la oportunidad. ¿Qué día es hoy? ¿Martes...? A medianoche hay un programa de las Naciones Unidas... Esos que te convencen de que todos somos iguales... Él no se lo pierde. Es el momento. Por ahora comamos.

(*Comen*.)

OLGA. Así que estudiaste bioquímica. ¿Y te recibiste?

MAURICIO. Sí. Pero nunca ejercí.

OLGA. ¿Te hiciste dibujante?

MAURICIO. Tampoco. Me dediqué al comercio.

OLGA. Una pena. Sos un fracasado.

MAURICIO. En un sentido, sí...

OLGA. ¿Comerciante? ¿Y de qué?

MAURICIO. Mayorista.

OLGA. ¿Mayorista? Nunca conocí un mayorista. ¿Oíste, Federico? Tenemos un sobrino mayorista.

FEDERICO. No me extraña. Los Stancovich somos ambiciosos.

OLGA. ¡Qué Stancovich! Es la voluntad típica de los judíos. (A *Mauricio*.) Supongo que tenés mucha mercadería... ¿Vendés televisores, sobrino?

MAURICIO. Las cosas no andan bien. Tive que cerrar dos sucursales.

OLGA. ¿Cómo sucursales? ¿Tenés sucursales? Eso quiere decir que tenés una central. ¿Dónde? (A *la puerta*.) ¿Escuchaste, Alberto? Tu hijo es un mayorista.

FEDERICO. (*Que no ha dejado de escuchar radio*.) Atanor, dos coma siete... Garavaglio, uno coma tres... ¿Qué te parece?

(*Mauricio lo mira*.)

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

ALBERTO. Los índices... ¿Son buenos? El Merval subió un dos coma siete. ¿Vos que harías? (*Mauricio lo mira.*) ¿Qué consejo le darías al tío?

MAURICIO. (*Pendiente siempre de Alberto, le habla a la puerta.*) ¡Papá! Tuve que cerrar dos sucursales... ¡Pero me voy a rehacer! Venga a tomar una copa conmigo. Por favor. Compré un vino especial. Brindemos por el reencuentro y después écheme si quiere.

(*Aparece Alberto. Ha envejecido. Se deja caer en un sillón.*)

MAURICIO. Papá... ¿Qué le pasa? ¡Papá...! ¿Qué le pasa?

ALBERTO. El setenta por ciento de septuagenarios tenemos problemas con la próstata.

OLGA. (*Mira la hora y dice con resignación:*) ¿Viste? Te lo dije. (*A Mauricio.*) Estuvo viendo el programa de los médicos. (*A Alberto.*) ¿Te lo dije o no te lo dije?

FEDERICO. (*Tiene un papel donde anotó algo.*) Tomá. El teléfono de la asociación de ayuda al prostático. Lo dieron por Radio del Plata.

ALBERTO. Lo negué. La semana pasada... en el programa del mediodía lo dijeron... Los septuagenarios niegan la próstata.

OLGA. Te lo dije... Pero no querés escuchar. Pero ahora tenés un hijo que te va cuidar. ¿No es cierto, Mauricio?

MAURICIO. Claro que sí.

ALBERTO. ¿En serio? ¿Tengo un hijo que me va a ayudar?

OLGA. Mauricio. Tu hijo es un mayorista. Tiene sucursales.

ALBERTO. Hijo... ¿Tenés sucursales?

MAURICIO. Sí, papá.

ALBERTO. ¿No me vas a abandonar...?

MAURICIO. Claro que no.

ALBERTO. ¿Me vas a ayudar en mi vejez?

MAURICIO. Por supuesto.

ALBERTO. Abrazáme.

(*Mauricio lo abraza. Tiempo.*)

ALBERTO. Quiero que me hagan un chequeo en el Hospital Alemán.

MAURICIO. Pero sí, papá.

ALBERTO. Habitación individual. Con televisión.

MAURICIO. Por supuesto.

ALBERTO. Que me entren en camilla... Por un pasillo largo... De azulejos... Con una enfermera negra que grite... “El quirófano... El quirófano...”.

MAURICIO. Claro que sí, papá. Lo que usted diga.

ALBERTO. Gracias, hijo... Gracias. (*Lo abraza.*)

OLGA. ¡Qué hermoso...! Somos una familia. Una familia feliz.

MAURICIO. Bueno... Llegó la hora del brindis. Traje un vino especial. El vino familiar... (*Mauricio sirve las copas.*)

FEDERICO. ¿Vino judío?

OLGA. Casher, se dice.

(*Todos tienen una copa en la mano.*)

MAURICIO. Brindemos por el reencuentro.

ALBERTO. Por mi hijo el mayorista.

(*Todos brindan y beben, salvo Mauricio.*)

OLGA. Rico vino.

FEDERICO. El gustito ese raro... ¿Qué es? ¿Qué le ponen...? ¿Algo religioso?

## TEATRO

ALBERTO. ¿Qué le pusiste al vino, hijo?

MAURICIO. Propóleos, papá.

ALBERTO. ¡Propóleos...! ¿Cómo se te ocurrió?

MAURICIO. Quiero darle una alegría, papá. Soy bioquímico.

OLGA. ¿No sos mayorista?

MAURICIO. También. Pero mayorista de productos químicos. No le fallé a la vieja, pobrecita. Me dijo: los judíos son muy buenos bioquímicos. Estudia bioquímica y el día que yo me muera —sólo después que yo me muera— vas y los envenenás a todos. ¡A todos! Que no quede nadie. Hace unos años... cuando mamá se enfermó empecé a pensar... Tenía mis dudas de cómo hacerlo hasta que apareció en la televisión la historia del propóleos. (*Transición.*) Lo que no sabía era que le decían la Lauchita. Pobre mamá... Qué crueles... Qué crueles... (*Señala el teléfono.*) ¿Me permite, papá?

(*Sin esperar respuesta Mauricio marca un número. Entretanto:*)

ALBERTO. El propóleos... Es cierto. En la televisión no hablaron nunca más del propóleos.

FEDERICO. La televisión es así... Se olvidan... se olvidan... Te dicen una cosa y después se olvidan.

MAURICIO. Aquella vez no murieron todos. Pero no se preocupen... Yo hice una mezcla con arsénico diluido en alcohol metílico y clorhidrato de potasio. Es rápido e indoloro. (*Al teléfono.*) ¡Hola...! ¿Canal? Ah, sí señor. Me llamo Mauricio Valdés. Acabo de envenenar a mi padre, a mi tío y a la mujer de mi tío. Manden cámaras. Al barrio de Colegiales. Frente a la estación.

OLGA. ¿Van a venir de la televisión? ¿Oíste, Federico? ¡Van a venir de la televisión!

FEDERICO. ¡Acá no entra una cámara de televisión! ¡Te lo aviso!

OLGA. (*A Federico.*) Arregláte un poco. Mirá cómo estás.

FEDERICO. ¡No me jodas con la televisión!

(*Federico se apega más que nunca a la radio. Olga se dedicará a preparar el ambiente para recibir a la televisión.*)

Alberto. Pero... ¿qué te contó tu mamita?

MAURICIO. Usted le hizo mucho daño, papá. Mucho daño.

ALBERTO. ¿Qué daño? La Lauchita gozó. Fue feliz. Yo gané el torneo y cobré el premio. Ella estaba contenta. Le gustaba ser el trofeo. Me acuerdo que estaba contenta. Se la cogió el mejor.

MAURICIO. (*Violento.*) No es cierto, papá. No es cierto. Usted no ganó.... Porque a mamá se la llevaba el que perdía. Por eso, cuando el tío me dijo que el torneo lo había ganado él, me di cuenta que mi padre era usted. ¡Mi madre fue premio consuelo! Eso la ofendió mucho. Y juró venganza para siempre. Por eso me dijo: “Matálos a todos. A tu padre y al hermano y a todos los que estén en la casa”. (*A Federico.*) Estaba perdidamente enamorada de usted, tío. Y me confesó: “Le rogué que perdiera la final. Pero no. Ganó. Hizo todo lo posible por ganar. Me entregó al perdedor”. Agonizaba y me contó llorando: “Yo sabía que era premio consuelo. Todo lo que quería era que mi enamorado perdiera”. (*Lloroso.*) Ella supo que era premio consuelo, tío. Pero usted se empeñó en ganar.

FEDERICO. Yo ganaba siempre. ¿Qué podía hacer?

OLGA. (*Le grita a Federico.*) ¡Perder! ¡Perder por amor! ¡Si alguna vez en tu vida hubieras perdido por amor! (Le descarga todo el odio acumulado.) Imbécil... Si

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

miraras la televisión te darías cuenta que los perdedores son más eróticos. ¡Qué tonta la Lauchita!

*(Intenta tomar a Alberto, pero se desbarranca arrastrando el mantel y todo lo que hay sobre la mesa. Olga muere.)*

ALBERTO. *(Todavía resiste.)* Hace un año dieron por la televisión un programa... Había un loco que envenenaba a toda la familia.

MAURICIO. Una serie norteamericana. *(Contento.)* ¡Se acordó, papá!

ALBERTO. Sí... envenenaba a toda la familia.

MAURICIO. Claro... ¿Se acuerda que el hijo organizaba una fiesta...? El padre tocaba la trompeta... ¿Se acuerda? Eran todos negros.

ALBERTO. Sí, sí. Y el hijo cantaba... Lo que no me acuerdo es por qué los envenenó a todos.

MAURICIO. Celos, papá. Celos. La orquesta se llamaba “The Johnson orchestra” y el hijo quería que se llamara “The Johnson orchestra and the son”. Celos profesionales. Y cuando el padre se negó, los envenenó a todos.

*(Alberto está desolado.)*

ALBERTO. ¿Por eso los envenenó? ¡Qué loco! En la televisión inventan cada cosa...

MAURICIO. Estaba basado en un hecho real, papá.

ALBERTO. ¡Mirá vos! En todos lados se cuecen habas. *(Señala la botella de vino.)* Servíme un traguito. *(Mauricio le sirve vino.)* ¡Vos no vayas a tomar, eh? *(Bebe.)* Abrázame. *(Se abrazan.)* El padre parecía un buen tipo. Bue... a mí, en la televisión, los negros siempre me parecen buenos.

*(Están abrazados. Alberto, que se ve venir la muerte, se aferra a Mauricio. Mauricio lo aprieta contra su pecho.)*

MAURICIO. ¿Se acuerda del final, cuando el hijo se abrazaba al cadáver del padre y gritaba: “Papá... papá... ¿por qué no me dejaste ser tu socio?”. Yo lloré. Lloré. Y me decía: Él, por lo menos, conoció al padre. Y sentí mucho odio.

ALBERTO. Yo también lloré. Y me acuerdo que me dije: me hubiera gustado tener un hijo.

*(Se aferran como garrapatas.)*

MAURICIO. Hubiera sido lindo que usted y yo miráramos el programa abrazados. Como ahora. Me hubiera gustado conocerlo antes de matarlo. Como el negrito de la televisión.

*(Alberto siente que se va a morir. Con la boca simula el sonido de una trompeta. Toca “Sumrnertime”. Mauricio se entornece, se engancha, y canta dos o tres versos de la canción. Por un momento hacen un dúo entusiasta. Hasta que la trompeta de Alberto empieza a desvanecerse. Mauricio lo abraza con más fuerza. Alberto muere. Tiempo. Hasta que explota un fuerte trueno y comienza a llover copiosamente. Federico tiene un espasmo y vuelve de la muerte:)*

FEDERICO. *(Contento.)* ¿Viste que iba a llover? Lo dijo la radio. *(Se derrumba.)*

*(Las luces van oscureciendo la escena. El sonido de la lluvia avanza y finalmente se hace insoportable. Lo último que registra el espectador es la imagen de Mauricio, que toma el vaso de Alberto, la botella de vino envenenado y sirve un trago. ¿Lo beberá? Antes de que pueda descubrirse, se apaga la luz.)*

### El tema y el argumento en *Años difíciles* de Roberto Cossa

*Años Dificiles* es una obra de Roberto Cossa escrita en 1997. Cossa está considerado uno de los mejores dramaturgos argentinos de su época. En sus obras se ocupa con temas sociales; principalmente critica la hipocresía de la sociedad contemporánea.

En *Años Dificiles* analiza la incomunicación, la hipocresía y los buenos modales de la clase burguesa y, al mismo tiempo presenta con realismo las consecuencias del alienado comportamiento burgués, egoísta e indiferente a todo lo que está a su alrededor.

El tema central es la incomunicación, pero también están presentes el egoísmo, la hipocresía, la alienación, la venganza, la muerte, las relaciones familiares, el desamor, el racismo, etc.

Estos temas son tratados a través del siguiente argumento:

Un joven se presenta repentinamente en la casa de unos ancianos jubilados, de clase media alta, en busca de un padre que nunca conoció. Su gentileza inicial y su diligencia no dejan entrever que su llegada es motivada por un oculto deseo de venganza, el cual lo lleva a asesinar a todos los habitantes de la casa mediante un engaño que recuerda el caballo de Troya.

En concreto, la obra presenta las relaciones entre los miembros de una familia de personas muy mayores, ya jubilados de maestros. La familia está constituida por dos hermanos y la esposa de uno de ellos, quienes habitan una antigua casa, en un barrio de clase media alta. Cada uno vive encerrado en su propio mundo y es incapaz de comprender al otro, mucho menos de sentir verdadera compasión o preocupación por los demás seres humanos y sus desgracias. Lo único que les importa es su problemática personal: Olga quiere un televisor y su gran problema es tener que sacar la basura, Federico –su esposo– solo se interesa por escuchar la radio y su hermano Alberto por ver la televisión y mantenerse joven. La irrupción en sus vidas de Mauricio, un hijo desconocido, producto de la segregación social y sexista, no cambia ni un ápice sus costumbres ni intereses individuales. Todo sigue igual, sin arrepentimiento, sin sentimientos verdaderos, en total desamor. Lo único nuevo será el deseo de venganza, que aparece al final y que encuentra su brazo ejecutor a través de Mauricio. Al final, la muerte es todo lo que queda.

3.

**LA TRAMA**

La trama es la forma en que está dispuesto el argumento. Es decir, la disposición, el orden, la trabazón que toman los distintos elementos componentes de la historia vivida en una obra dramática. Es lo que se conoce comúnmente por el enredo y está íntimamente conectada con la estructura de la acción dramática.

En los *Años Difíciles* la trama no es demasiado complicada, pero sí es sorprendente, puesto que se basa en la sorpresa como recurso dramático principal. La aparición de un hijo desconocido es la primera sorpresa; la paternidad de Alberto es otra sorpresa, puesto que todo llevaba a pensar que el padre era Federico; el vino envenenado y el deseo de venganza son la gran sorpresa que conducen al desenlace final, ya que nadie se espera que Mauricio, que se ha mostrado como hijo amoroso y solícito, lo que realmente busca es la venganza, la cual es implacable, pues termina asesinando a todos e incluso suicidándose, en un final trágico-cómico.

4.

### LA ESTRUCTURA

Cuando hablamos de estructura de una obra dramática debemos diferenciar dos tipos de estructura:

- la estructura externa y
- la estructura interna.

La **estructura externa** es la división de la obra dramática en partes, a las que llamamos **actos**. En el texto escrito aparecen señalados y numerados, cuando son más de uno, mientras que en el texto escénico lo notamos por un corte de la representación, o sea un descanso.

Los actos a su vez se subdividen en **escenas**. Las escenas pueden haber sido indicadas por el dramaturgo o no en el texto escrito, pero conocemos que se produce un cambio de escena cada vez que ingresa o sale al escenario un personaje. La retirada de un personaje del escenario se llama mutis.

Hay obras teatrales breves que solo constan de un acto, como por ejemplo *Años Difíciles* de Roberto Cossa. Incluso pueden tener una sola escena, como en *Don Pedro dijo no*, del mismo dramaturgo argentino. Asimismo, hay subgéneros dramáticos que se caracterizan por su brevedad y que, por lo tanto, solo constan de un acto, como por ejemplo los pasos, los entremeses y los sainetes. No obstante, por lo general, las obras dramáticas constan de varios actos.

Las obras de los dramaturgos griegos de la época clásica constaban de un prólogo, un párodos, cinco episodios con sus cinco estásimos y finalizaban con el éxodos; la intervención de la parte coral se efectuaba en el párodos y los estásimos. Por lo tanto, la acción dramática estaba perfectamente estructurada siguiendo un orden preestablecido y fijo, del que habló Aristóteles en su *Poética*. Los cinco episodios pasaron a constituir la llamada fórmula clásica, predicada por Horacio, Séneca, los tratadistas renacentistas italianos y los preceptistas del siglo XVIII. No obstante, en el teatro barroco español y por ende en el teatro hispanoamericano triunfó la llamada fórmula lopesca, establecida por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), que impuso una estructura externa de

tres actos, llamados en la época **jornadas**. Cada jornada se corresponde *grosso modo* con el planteamiento, el nudo y el desenlace de la acción dramática.

También pueden darse otras estructuras externas, como la que tiene *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Dicho drama romántico está dividido en dos partes; la primera parte consta de cuatro actos y la segunda de tres actos. Cada acto a su vez está dividido en escenas, las cuales fueron señaladas y numeradas por el dramaturgo en el texto escrito.

La **estructura interna** está relacionada con el desarrollo de la acción dramática, por eso también la llamamos **estructura de la acción dramática**. No existe una estructura interna fija para todas las obras dramáticas, ya que cada autor crea la trama que considera necesaria para su historia o argumento a través de una determinada estructura interna. No obstante, los momentos de la acción dramática que están presentes en la mayoría de las obras dramáticas son los siguientes:

- la exposición
- el incidente o complicación
- el clímax o nudo
- el desenlace y
- la resolución.

Tampoco el orden de estos momentos de la acción dramática es fijo, pero obviamente debe haber cierta lógica, puesto que una obra dramática no puede comenzar por el clímax, dado que para llegar a él debe haber habido una exposición y una serie de incidentes o complicaciones. Asimismo, algunos de estos momentos se pueden repetir en cada acto de una misma obra teatral. Por ejemplo, encontramos que la acción dramática en los dos primeros actos de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, finaliza en un clímax, y habrá un clímax principal en el tercer acto, el cual conducirá a un desenlace y una resolución que dará fin a la obra.

Según Aristóteles, lo importante de la tragedia es el “cómo” se desarrolla la acción dramática. La acción es el alma de la tragedia, mucho más importante que la historia contada y que los personajes. La historia (el argumento), en el teatro griego clásico, ya era conocida por todos, dado que se basaba en mitos de dominio público; lo importante era la manera en que se desarrollaban de los acontecimientos, es decir el orden en que se sucedían (la trama), pues permitía enfatizar en la ironía o el suspenso.

Los componentes de la estructura interna se relacionan con los diferentes grados de emotividad o de percepción que despierta una obra dramática. Cada uno corresponde a un momento de mayor o menor intensidad de lo que acontece en la obra dramática.

En la **exposición** se presenta la información necesaria acerca de los personajes y la historia, a fin de que el lector/espectador pueda entrar en la historia y entenderla. En una obra dramática se pueden dar varias exposiciones, o sea pueden haber varios momentos de la acción dramática en la que se nos informa acerca de algo. No es necesario que una obra dramática comience con una exposición. De hecho la obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuida tradicionalmente a Tirso de Molina, comienza con un incidente para luego pasar a una exposición. Lo mismo ocurre en *La vida es sueño*, del gran dramaturgo español del siglo XVII, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

El **incidente** y la **complicación** se dan cuando se producen conflictos entre fuerzas opuestas o dificultades. El incidente es un choque más intenso que la complicación, en el que se puede producir una disputa, una riña o una pelea entre dos o más personajes; mientras que la complicación puede ser una simple dificultad para logra algo o incluso una lucha interior del personaje. Por lo general, se produce una serie de incidentes y complicaciones, que van acumulando tensión; cada nuevo conflicto acrecienta la tensión dramática hasta producirse el clímax.

Por ejemplo, en el primer acto de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, cuando Bernarda pide un abanico, la hija menor, Adela, “le da un abanico redondo con flores rojas y verdes”, a lo que reacciona violentamente Bernarda “arrojando el abanico al suelo” y diciendo “¿Es este el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre.” Este hecho constituye el primer incidente de la obra y junto con otros llevarán al clímax con el que finaliza el primer acto. Otros incidentes y complicaciones se dan en el segundo acto, los cuales también conducen a un segundo clímax. La tensión acumulada en ambos actos es tal que el ambiente se torna más que asfixiante, tanto por la represión de la madre como por el calor del verano y el encierro en que viven el luto del padre. Adela, la hija menor, abrasada además por las llamas del amor carnal, lucha contra su hermana Martirio, quien despierta a toda la casa. Bernarda, fuera de escena, dispara al amante de Adela y Martirio miente al entrar diciendo “Se acabó Pepe el Romano”, amante

de Adela y prometido de Angustias. El drama ha llegado en este punto a su clímax final.

El **clímax**, también llamado nudo, es, por lo tanto, el punto de máxima tensión en la acción dramática y produce un cambio radical que lleva a un desenlace.

Tal como hemos visto, una obra dramática puede tener más de un clímax, pero el clímax final será el decisivo.

El **desenlace** llega inmediatamente después del clímax final y por lo general se produce un descenso de la tensión dramática acumulada y de la emotividad, que había alcanzado su punto máximo en el clímax.

En *La vida es Sueño*, el clímax final se produce cuando Segismundo ha vencido al ejército de su padre y tiene al rey, su padre, arrodillado a sus pies, pero Segismundo logra vencer su deseo de venganza y perdona a su padre, con lo que baja de tensión. La acción dramática ha llegado a su desenlace.

No obstante, no siempre se produce un descenso de la tensión, pues en *La Casa de Bernarda Alba*, luego del clímax final, el desenlace es trágico y hace aumentar la tensión y la emotividad: Adela no soporta más y se suicida.

La **resolución** es la conclusión, el fin de la acción dramática. Es la última etapa de la acción dramática, en la que una vez finalizado el conflicto se llega a un final. Dicho final puede ser feliz, como en la gran mayoría de las obras del teatro barroco, que finalizan con el anuncio de casamientos. Final feliz encontramos en la comedia. Pero el final puede ser trágico y tétrico, como en *La Casa de Bernarda Alba*. Final trágico encontramos en la mayoría de las tragedias.

## 5.

**LOS PERSONAJES**

Los personajes (o *dramatis personae*) de una obra dramática son seres ficticiales que “viven” la historia creada por el dramaturgo. Cada personaje se va caracterizando en el curso de la obra por sus propias palabras y acciones, pero también por lo que dicen de él otros personajes y por lo que pueda informar el dramaturgo en las acotaciones. Cuando leemos una obra de teatro debemos imaginarnos muchos aspectos del personaje, como por ejemplo su físico, su vestimenta o su estado anímico, a pesar de que hayan sido determinados en las acotaciones. Pero cuando presenciamos una obra de teatro muchos de los aspectos que caracterizan a un personaje los podemos ver gracias al actor que encarna a dicho personaje. Asimismo, podemos comprender mejor el estado anímico del personaje por el tono de voz del actor y por sus gestos, los cuales apoyarán el sentido de las palabras expresadas. Por lo tanto, en escena, el actor revive al personaje.

Los personajes cumplen una función determinada en la evolución de la obra y no todos tienen el mismo valor. Así pues, nos encontramos con personajes que son muy importantes en el desarrollo de la acción dramática y que son los **personajes principales**, mientras que otros personajes son menos importantes, pues son **personajes secundarios**. El personaje principal es el **protagonista**, que por lo general tendrá un **antagonista**, para que haya conflicto dramático. Puede haber varios personajes principales, con varios protagonistas, sin que haya personajes secundarios, como por ejemplo en *Años Difíciles*, de Roberto Cossa. Generalmente aparece un protagonista masculino y otro femenino, como por ejemplo en *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, donde el protagonista masculino es obviamente don Juan y el femenino doña Inés. Asimismo, hay obras dramáticas que son el monólogo de un solo personaje, que expresa su conflicto interior o que cuenta algo, como por ejemplo el monólogo sobre la vida del *dandy* montevideano Roberto de las Carreras, titulado *Boulevard Sarandí* (1973), del dramaturgo uruguayo Milton Schinca (1926-).

El peso de actuación en la construcción de la acción dramática es menor en los **personajes secundarios**, los cuales sirven de apoyo a los prin-

cipales, pero sin su presencia no se podría formar la trama, tal cual la creó el dramaturgo. Los personajes secundarios generalmente están poco caracterizados, pero cumplen una función dramática determinada. En *El burlador de Sevilla o convidado de piedra*, atribuida tradicionalmente a Tirso de Molina, son personajes secundarios: El Rey de Castilla, El Embajador Don Pedro Tenorio, El Rey de Nápoles, etc. Su participación en la construcción de la acción dramática es fundamental para apoyar o determinar la acción del personaje masculino central, que es Don Juan.

Asimismo, en una obra dramática pueden aparecer **figurantes**, que son personajes secundarios totalmente pasivos con respecto al desarrollo de la intriga. Pueden tener una breve participación oral, como por ejemplo Belisa, Coridón, Galeno, Anfriso y Ripio, en la última obra antes mencionada, pero pueden ser figurantes totalmente mudos, como los Guardas, Labradores y Criados, que aparecen en la misma obra.

Cuando el personaje cumple únicamente la función de hacer avanzar la acción dramática se llama **actante**, como por ejemplo Prudencia en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Pero actante no es solo un personaje, también lo pueden ser objetos, sentimientos y abstracciones, como el abanico redondo con flores, los polvos faciales de Angustias, el vestido verde de Adela, el caballo garañón, etc. en el drama mencionado.

**Carlos Arniches Barreda (1866-1943)**

*La pareja científica*

PERSONAS

EL PEQUE RATA<sup>1</sup>, golfillo<sup>2</sup>, harapiento, peludo, roñoso<sup>3</sup>; trece años.

MÍNGUEZ, guardia de Orden público; cincuenta años.

REQUENA, ídem, ídem; cincuenta y cuatro años.

La acción en Madrid. Época: la Nochebuena. Noche de niebla, noche triste, de frío entumecedor.

[CUADRO PRIMERO]

DECORACIÓN

*Recibimiento destartalado en una Comisaría. Poca luz. Son las dos de la madrugada.*

*El guardia REQUENA, sentado en un banco y envuelto en su capota, dormita junto a una estufa medio apagada.*

*A poco entra MÍNGUEZ, guardia también.*

MÍNGUEZ. Adiós, Requena.

REQUENA. Adiós, Mínguez.

MÍNGUEZ. ¿Descabezando un sueñecito?

REQUENA. A ver. (*Se despereza.*) ¿Qué noche hace por ahí afuera?

MÍNGUEZ. Un frío que te corta. Aquí no se está mal.

REQUENA. Siéntate. (Mínguez *se sienta.*) ¿De dónde vienes?

MÍNGUEZ. De casa de mi sobrino Hilario, de llevarle el oficio con la baja.

REQUENA. Pero oye, ¿es verdad lo que dicen, que se ha ido del Cuerpo?

MÍNGUEZ. ¡Toma... y muy bien que ha hecho! Aquí no hay porvenir, Requena.

REQUENA. Y que lo digas.

MÍNGUEZ. Él, que es joven y tié<sup>4</sup> su aquel de ser alguna cosa en este mundo, pues que vole<sup>5</sup>.

REQUENA. ¿Y qué va hacer ahora?

MÍNGUEZ. Se está preparando pa<sup>6</sup> Penales. Siempre le ha tirao<sup>7</sup> too<sup>8</sup> lo de letra. Ya le conoces.

---

<sup>1</sup> *Rata*, ratero, ladrón que hurta con maña y cautela cosas de poco valor

<sup>2</sup> *golfillo*, pilluelo vagabundo

<sup>3</sup> *roñoso*, sucio

<sup>4</sup> *tié*, tiene

<sup>5</sup> *vole*, vuela

<sup>6</sup> *pa*, para

<sup>7</sup> *tirao*, tirado

<sup>8</sup> *too*, todo

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

REQUENA. ¿Y estudia mucho?

MÍNGUEZ. Muchísimo<sup>9</sup>... ¡Chiquillo, y unas cosas que, vamos, por lo que s'ha explicado<sup>10</sup>, los adelantos de hoy en día son que te pasman<sup>11</sup>!

REQUENA. ¿Pues?

MÍNGUEZ. Mira; me ha dicho que está estudiando un libro que es una ciencia<sup>12</sup> nueva que ha salido ahora, ¿sabes?, que le dicen... aguarda que me recuerde... La... la... *Entropometía*<sup>13</sup>, o una cosa así; pero no me hagas caso.

REQUENA. ¿Y de qué dimana<sup>14</sup> eso?

MÍNGUEZ. Pues es un Tratao<sup>15</sup>, ¿sabes?, que lo lees, y después que lo estudias, coges a un endeviduo<sup>16</sup> cualesquiera y náa<sup>17</sup> más que le tienes la cabeza y le mires las narices conoces si es creminal<sup>18</sup> u<sup>19</sup> no es creminal.

REQUENA. (*Con asombro.*) ¡Por las narices!

MÍNGUEZ. Por las narices.

REQUENA. (*Sonríe incrédulo.*) Oye, Mínguez, chufalitas<sup>20</sup> no.

MÍNGUEZ. ¡Cómo chufalitas! ... Más verdá<sup>21</sup> que el gallo<sup>22</sup>. Y es más; dice mi sobrino que él agarra un ladrón, le toma la medida de oreja a oreja y te dice lo que va a robar pasao<sup>23</sup> mañana.

REQUENA. ¡Atiza!... Tú la traes de Cazalla<sup>24</sup>, Mínguez.

MÍNGUEZ. ¿De Cazalla?... Yo vengo más sereno que si trajera chuzo<sup>25</sup>. Son cosas que no fallan, Requena, y cualesquiera<sup>26</sup> que se haya empapao<sup>27</sup> de esa ciencia te tienta la frente y te conoce lo que eres.

REQUENA. ¿A los solteros también?

MÍNGUEZ. A todos. Que tienes la bóveda frontal pa fuera, ladrón; que la tiés<sup>28</sup> pa dentro, falsificador. Ojos hundidos, asesino; belfo<sup>29</sup> colgante, instintos feroces. Pómulos

---

<sup>9</sup> *muchismo*, muchísimo

<sup>10</sup> *s'ha explicado*, se ha explicado

<sup>11</sup> *pasmar*, sorprender

<sup>12</sup> *ciencia*, ciencia

<sup>13</sup> *Entropometía*, cruce de *Antropometría* con *entrometía*, con clara intención caricaturesca

<sup>14</sup> *dimana*, trata

<sup>15</sup> *tratao*, tratado

<sup>16</sup> *endeviduo*, individuo

<sup>17</sup> *náa*, nada

<sup>18</sup> *creminal*, criminal

<sup>19</sup> *u*, usada incorrectamente por *o*.

<sup>20</sup> *chufalitas*, chanzas, bromas

<sup>21</sup> *verdá*, verdad

<sup>22</sup> *más verdad que el gallo*, 'afirmación de la exactitud de aquello que decimos o hacemos' (Ramón Caballero: *Diccionario de modismos*, 1899).

<sup>23</sup> *pasao*, pasado

<sup>24</sup> *Cazalla*, lugar donde se produce un licor (metonimia)

<sup>25</sup> *chuzo*, palo armado con un pincho de hierro

<sup>26</sup> *cualquiera*, cualquiera

<sup>27</sup> *empapao*, empapado

<sup>28</sup> *tiés*, tienes

<sup>29</sup> *belfo*, labio inferior más grueso

## TEATRO

salientes, creminalidaz<sup>30</sup> innata. Total, que te miran una uña y es como si te leyeran la cédula.

REQUENA. Gachó<sup>31</sup>, pues si es verdá<sup>32</sup> eso, mete miedo.

MÍNGUEZ. Y hay más.

REQUENA. ¿Más?

MÍNGUEZ. Agarramos nosotros a un creminal<sup>33</sup>, un supongamos...

REQUENA. Que es mucho suponer.

MÍNGUEZ. No es más que pa ejemplo. Pues en seguida va mi sobrino, le pringa<sup>34</sup> el dedo gordo con polvo de imprenta, le hace que deje la señal marcada en un papel y ya le pues<sup>35</sup> dejar que te se escape. Se marcha a Rusia y lo traen.

REQUENA. ¿Que lo traen por la señal de los dedos?... ¡Naranjas!

MÍNGUEZ. ¿Que no?

REQUENA. Ca<sup>36</sup>, hombre. Cuando te se escapa un creminal, la señal que te hace con los dedos es feísima... ¡La sabré yo, que siempre me han hecho la misma! ...

*(Suena un timbre.)*

MÍNGUEZ. El Comisario.

REQUENA. Entra a ver.

*(MÍNGUEZ entra en el despacho de su jefe. A poco, sale con gesto de contrariedad.)*

MÍNGUEZ. ¡Arrea!<sup>37</sup>

REQUENA. ¿Qué pasa?

MÍNGUEZ. Náa, un guaja<sup>38</sup> que hay en el calabozo que tenemos que llevarlo de quincena<sup>39</sup>.

REQUENA. Pues sí que es un numerito pa como está la noche.

MÍNGUEZ. Y qué remedio. Toma el oficio. *(Le da un sobre grande.)* Voy por él.

*(Coge una llave, sale y regresa a poco, precedido del Peque Rata.)*

PEQUE. ¿Voy al Juzgao?<sup>40</sup>

REQUENA. Más lejos.

MÍNGUEZ. Echa pa alante<sup>41</sup>.

*(Salen a la calle. Los guardias se levantan los cuellos de las capotas. El golfillo, descalzo, sin camisa, mal envuelto en una enorme chaqueta, con las manos cobijadas entre los andrajos del pantalón, camina delante de la pareja, encorvado, aterido, silencioso. Atraviesan calles y más calles. Llegan al fin a la de la Princesa. Los guardias siguen obsesionados en su conversación anterior.)*

MÍNGUEZ. ¿De forma que tú no crees en esa ciencia pa conocer creminales?

REQUENA. Natural que no; ¡ni que fuera de pueblo!

MÍNGUEZ. ¿Quieres que hagamos el experimento con este golfo, pa que te convenzas?

---

<sup>30</sup> *creminalidaz*, criminalidad

<sup>31</sup> *gachó*, hombre, usado como apóstrofe

<sup>32</sup> *verdá*, verdad

<sup>33</sup> *creminal*, criminal

<sup>34</sup> *pringa*, mancha, ensucia

<sup>35</sup> *pues*, puedes

<sup>36</sup> *ca*, interjección que tiene el sentido del adverbio oracional de negación *no*

<sup>37</sup> *¡Arrea!*, imperativo del verbo *arrear*, darse prisa

<sup>38</sup> *guaja*, pillo, tunante, granuja

<sup>39</sup> *quincena*, detención gubernativa durante quince días

<sup>40</sup> *Juzgao*, juzgado

<sup>41</sup> *pa alante*, para adelante, camina

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

REQUENA. Bueno. Hazlo, y verás cómo no sacamos náa en claro.

MÍNGUEZ. (*Al Peque.*) Oye, chico.

PEQUE. ¿Qué quié<sup>42</sup> usté?<sup>43</sup>

MÍNGUEZ. Ven aquí.

(*Le llevan debajo de una farola. MÍNGUEZ le ataraza<sup>44</sup> por el pescuezo.*)

PEQUE. (*Aterrado.*) Pero, ¿qué me van ustés<sup>45</sup> a hacer?

MÍNGUEZ. A esaminarte<sup>46</sup> la creminalidaz. Saca la mandíbula.

PEQUE. Que yo no tengo eso, guardia.

REQUENA. No te apures, hombre, que es un examen náa más.

(*Le empiezan a tantear la cabeza.*)

PEQUE. ¿Qué me buscan ustés?

MÍNGUEZ. Calla. ¿Tú, a qué te dedicas?

PEQUE. Al afano<sup>47</sup>.

MÍNGUEZ. ¿Lo ves? Tiéntale: ocipucio<sup>48</sup> abultao<sup>49</sup>.

REQUENA. Ya lo veo.

MÍNGUEZ. ¿Qué has robao<sup>50</sup> hoy?

PEQUE. Un impremeable.<sup>51</sup>

MÍNGUEZ. Fíjate en el temporal.

REQUENA. Saliente.

MÍNGUEZ. Ahí lo tienes. Y ahora repara en las narices.

PEQUE. Lo de las narices es de un puñetazo que me dio el amo del comercio cuando me agarraron.

MÍNGUEZ. No me refiero a la inflamación, sino a la estruztura<sup>52</sup>. Este chico es un ejemplar, Requena. Y míreslo por donde lo mires se ve la creminalidaz nativa.

REQUENA. Bueno, pero aguárdate que le investiguemos de palabra, que yo no me conformo.

MÍNGUEZ. Verás cómo no falla.

REQUENA. ¿Tú, cómo te llamas, chico?

PEQUE. El Peque Rata.

MÍNGUEZ. ¿Tienes madre?

PEQUE. Sí, señor, y no, señor. Digo que sí porque la tengo y digo que no porque es como si no la tuviese.

MÍNGUEZ. ¿Está en la cárcel?

PEQUE. Sí, señor.

REQUENA. ¿Dónde vivíais antes?

---

<sup>42</sup> *quíé*, quiere

<sup>43</sup> *usté*, usted

<sup>44</sup> *ataraza*, agarra

<sup>45</sup> *ustés*, ustedes

<sup>46</sup> *esaminarte*, examinar

<sup>47</sup> *afano*, hurto

<sup>48</sup> *ocipucio*, occipucio

<sup>49</sup> *abultao*, abultado

<sup>50</sup> *roba*, robado

<sup>51</sup> *impremeable*, impermeable

<sup>52</sup> *estruztura*, estructura

## TEATRO

PEQUE. Pa hacia la Elipa<sup>53</sup>, en el tejat de Canales, que mi madre cocía ladrillo; pero aluego<sup>54</sup> se ajuntó con uno que le dicen el *Ché de Valencia*, que robó con dos más en un hotel de las Ventas y a mi madre la complicaron, se fue a *chironi*<sup>55</sup> y me quedé solo.

MÍNGUEZ. ¿Y tu padre?

PEQUE. Le conozco de vista, pero no le trato.

REQUENA. ¿Y no tienes a nadie más?

PEQUE. —Tengo una tía que es lavandera, que le dicen *la Manchega*, que vive orilla del río, pero son cinco bocas y no tié más que tres lavaos y cuando fui y le dije que si me podía dar algo, fue y me dijo: «A ver qué te voy a dar con esta miseria. Cuando tengas sed, bájate por aquí.»

REQUENA. ¿A ti no te habían puesto a oficio?

PEQUE. Ése, que creo que es mi padre, habló pa que me tomaran de aprendiz en una ebanistería de la cae<sup>56</sup> Herмосilla y me tomaron; pero como no tenía cuido de nadie, bajaba al taller con una ropa que me se veían las carnes. Hasta que un día me dijo el maestro: «Si vienes con esa ropita, pues más me enseñas tú a mí que te pueda yo enseñar». Y era verdá, que como voy pa grande había veces que la maestra me tenía que dar los recaos<sup>57</sup> de espaldas. Y por eso me *aliviaron*<sup>58</sup>.

REQUENA. ¿Y qué hiciste?

PEQUE. Me eché con otros a piravear<sup>59</sup> por los mercaos. Y algunas veces hago maletas en el Mediodía, porque en el Norte está el *Chulo Molla*, que no deja a ninguno que viva.

MÍNGUEZ. ¿Y dónde duermes?

PEQUE. Antes dormía en *el asador*.

REQUENA. ¿Qué es eso?

PEQUE. Las rejas del Teatro Real, que sale calefacción y se está tan ricamente, pero vino el *Mellao*<sup>60</sup> con una carta de recomendación pal<sup>61</sup> sereno y me echaron a mí. Que uno no tié influencia. Y salí de naja<sup>62</sup> pa los desmontes del Oservatorio<sup>63</sup> y allí voy a *la rosca*<sup>64</sup> con diez u doce.

REQUENA. ¿Y tú por qué robas?

PEQUE. Hay que vivir. Pero ya ve usted, lo de hoy me ha pasao por primo. El que se mete a bueno, la paga.

---

<sup>53</sup> *La Elipa*, suburbio del Madrid de entonces

<sup>54</sup> *aluego*, luego

<sup>55</sup> *chironi*, cárcel

<sup>56</sup> *cae*, calle

<sup>57</sup> *recaos*, recados

<sup>58</sup> *aliviaron*, echaron

<sup>59</sup> *piravear*, cabe la posibilidad de que signifique: 1, ‘andar rondando’ (de *pirar*, ‘caminar, pasear’); 2, ‘colaborar con otros’ (de *pirabar*, ‘cooperar, colaborar’); 3, ‘hurtar’ (de *piro*, ‘sustracción de un objeto’, *dar el piro*, ‘sustraer la bolsa’). Cfr. L. Besses: *Diccionario de Argot español*. Barcelona, 1906, y R. Salinas: *El delincuente español*

<sup>60</sup> *Mellao*, Mellado

<sup>61</sup> *pal*, para él

<sup>62</sup> *salir de naja*, marcharse precipitadamente

<sup>63</sup> *Oservatorio*, Observatorio

<sup>64</sup> *voy a la rosca*, echarse a dormir en cualquier parte, aunque sea con incomodidad

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

MÍNGUEZ. ¿Qué te ha pasao?

PEQUE. Pues náa, que anoche se nos coló en la cueva un chino de esos que hacen cosas con papeles de colores, que no nos ha dejao dormir en toa<sup>65</sup> la noche de lo que ha tosidó. Y esta mañana se quejaba y no se podía levantar, y toos han dicho «éste se muere» y han arreao. Y a mí me hacía señas de que no me marchara y me ha explicao<sup>66</sup> que tenía hambre, y claro, uno, pos<sup>67</sup> no va a dejar que se muera una presona<sup>68</sup> aunque sea extranjera; y me eché por ahí y dije: Yo voy a ver si doy *un tirón*<sup>69</sup> y le llevo algo al chino ése. Pero m'han *apiolao*<sup>70</sup> y ahora a la *trena*<sup>71</sup>. ¡Pobre chino! ¡Qué se pensará de mí!...

REQUENA. (A Mínguez.) ¿Estás viendo cómo no hay tal creminalidaz nativa, so buche?<sup>72</sup>

MÍNGUEZ. Entonces, ¿por qué roba este golfo, por qué es reincidente, vamos a ver?

REQUENA. Pues porque el que no puede ganarlo, o no le han enseñao a que se lo gane, cuando tiene gazuza<sup>73</sup> y ve un panecillo tira con él... tenga las narices como las tenga.

MÍNGUEZ. De forma que la cencia de mi sobrino...

REQUENA. Lombarda cocida.

MÍNGUEZ. ¿Entonces tú crees que el Tratao?...

REQUENA. Cuando se tiene hambre, el tratao... Debe ser el panadero, querido Mínguez. Tóo lo demás, pamplinas.

PEQUE. (*Balanceándose nerviosamente y castañeteando los dientes.*) ¿Quién ustés que andemos?

REQUENA. ¿Qué te pasa?

PEQUE. Que no me tengo de frío, guardias. ¡Estoy helao!

REQUENA. ¡Pobre criatura!... ¡Maldita sea!

(*En aquel momento, de una calle próxima sale un grupo de gente bullanguera haciendo sonar zambombas, latas y almireces. La voz fuerte y desgarrada de una moza entona un villancico en el silencio de la calle desierta.*)

Los pastores en Belén  
todos juntos van por leña,  
para calentar al Niño  
que nació la Nochebuena.

(*Los guardias y el golfo reanudan silenciosos su marcha. Y al fin, camino de la cárcel, se pierden a lo lejos, en la niebla espesa y fría, como si alguien quisiera borrar de la noche solemne aquellas grotescas siluetas.*)

*Sigue escuchándose muy lejana la algarabía del grupo bullanguero que canta:*

Ande, ande, ande,  
la Marimorena.

<sup>65</sup> toa, toda

<sup>66</sup> explicao, explicado

<sup>67</sup> pos, pues

<sup>68</sup> presona, persona

<sup>69</sup> tirón, hurto

<sup>70</sup> apiolar, prender

<sup>71</sup> treña, cárcel

<sup>72</sup> buche, borrico

<sup>73</sup> gazuza, hambre

## TEATRO

Ande, ande, ande,  
que es la Nochebuena.

*t e l ó n*

### CUADRO SEGUNDO

#### DECORACIÓN

*Las páginas altas, tersas y brillantes de este noble periódico*<sup>74</sup>.

*Aparece el autor un poco receloso, un poco desconfiado y dice: «Señoras y señores: El que escribe estas líneas humildes, estrena de vez en cuando en los teatros madrileños unos modestos sainetes que han merecido en ocasiones repetidas vuestra benévola sanción.*

*Para no perder el contacto con esas gentes picaras y jaraneras, alegres y resignadas, que intenta dibujar, llega a menudo hasta sus barrios míseros, se asoma a sus casas hediondas y conoce toda la tragedia, que aderezada con el donaire y la camándula*<sup>75</sup>, *soporta este simpático, este pintoresco pueblo madrileño.*

*Por eso alguna que otra vez, quiere exponer a vuestra atención, burla burlando, estos cuadros tristes, pavorosos, amenazadores, lamentables, como el precedente.*

*¡Los golfos! ... ¿No sentís dolor, inquietud, remordimiento, ante estas míseras criaturas hambrientas, ante esta simiente de criminalidad que puede fructificar en el abandono?*

*Ya sé que sois caritativos, señoras y señores, pero —perdonadme— vuestra caridad no está bien ejercida o es insuficiente mientras haya criaturas que en las noches de invierno duerman en los quicios de las puertas o en las oquedades de los desmontes.*

*Las plazas de los asilos que sostenéis son para los hijos o los sobrinos de las cocineras, de las planchadoras, de los servidores y paniaguados, en fin, de esos mil funcionarios que forman la trama burocrática que rodea a la beneficencia oficial. A los verdaderos desvalidos no les alcanza nada.*

*Yo pido para ellos; para esos golfos peludos, roñosos, grotescos, famélicos, abandonados, sin hogar, sin parientes, sin nadie... Para esos míseros chiquillos que a la salida de los teatros y de los bailes corretean alrededor de vuestros carruajes entre la niebla de las noches crudísimas de invierno, voceando —para avisar a chauffers y cocheros— vuestros nombres gloriosos, llenos de prestigio, de poder, de opulencia...*

*«Alba»... «Medinaceli»... «Arión»... «Bauer»... «Urquijo»...*

*Voces que suenan en la noche como una suprema apelación a vuestra piedad y a vuestro recuerdo.*

*«Torrecilla»... «Infantado»... «Fernán Núñez»... «Medinaceli»...*

<sup>74</sup> Se refiere a la revista *Blanco y Negro*, donde se publicó por primera vez este sainete.

<sup>75</sup> *camándula*, hipocresía, astucia, trastienda

**Los personajes y la estructura interna en el sainete**  
***La pareja científica de Carlos Arniches***

En este sainete hay tres personajes y los tres son importantes, puesto que si bien la pareja científica la constituyen los guardias del Orden Público, Mínguez y Requena, la obra no sería tal sin El Peque Rata. No hay un protagonista y, por lo tanto, tampoco hay un antagonista.

Los personajes secundarios que aparecen son un grupo de figurantes que tocan instrumentos y una muchacha de dicho grupo que canta villancicos:

*un grupo de gente bullanguera haciendo sonar zambombas, latas y almireces. La voz fuerte y desgarrada de una moza entona un villancico [...].*

A través de los diálogos de los tres personajes se va formando la trama, pero también gracias a actantes, que ayudan a la evolución y desarrollo de la acción dramática. Son actantes en este sainete: el oficio de la baja, la Entropometía, el timbre, la historia del chino enfermo, los sentimientos que despierta El Peque Rata en los agentes del orden público y el grupo de festejantes.

El lenguaje usado por los personajes, tanto por los guardias como por el pillo, es de registro vulgar y común, lo cual indica un medio social bajo, con escasa formación cultural. Pero se trata de personajes profundamente humanos, con sentimientos nobles hasta en el ladroncillo, que comete hurtos menores para sobrevivir y para ayudar a otros en peor situación que él.

La obra comienza con el diálogo de los dos agentes en una comisaría de Madrid, una fríasima Nochebuena, es decir que la acción dramática comienza con una exposición que nos va colocando en situación. Pronto aparece el primer actante, mediante el recurso de la analepsis. Se trata del oficio con la baja de Hilario, sobrino de Mínguez, quien ha renunciado al Cuerpo del Orden Público para prepararse para Penales y que está estudiando el tratado de una ciencia. Así pues, el primer actante da pie a que se mencione un nuevo actante, que será fundamental en la obra. La “Entropometía”, palabra mal usada por el inculto Mínguez, en vez de Antropometría, es pues el motor que pone en marcha la acción dramática y sobre la cual girará dicha acción, pues al tratar de aplicar una ciencia que desconocen los agentes descubrirán al ser humano que esconde el adolescente ladoncillo.

El timbre interrumpe la plácida conversación de los dos agentes, por lo que constituye un actante que marca un incidente. Indica la llegada del

comisario (quien no aparece en escena ni tiene participación verbal) y es la señal para un cambio en la acción dramática, pues el comisario ordena que trasladen a un detenido que está en el calabozo, lo cual permite que aparezca El Peque Rata en escena.

El chino enfermo ha sido la causa de la desgracia del Peque Rata, pues para proporcionarle un poco de abrigo en aquel crudo invierno, el golfillo intentó robar un impermeable en una tienda y fue apresado. La historia es contada en analepsis para que sepamos cómo ocurrió la detención y para despertar sentimientos de compasión hacia el ladronzuelo en los agentes y obviamente que en el lector/espectador; lo cual constituye un vuelco en la acción dramática, que determina un clímax sentimental. El clímax sentimental conduce inmediatamente al desenlace: ambos agentes comprenden que no hay “creminalidad nativa” en el ratero, por lo que se llega a la resolución: “la ciencia de mi sobrino...”, dice Mínguez y responde Requena: “Lombarda cocida”. Es decir que la ciencia que trataron de aplicar los agentes, sin haberla estudiado, no vale nada.

La aparición del grupo festivo navideño no es más que un fuerte contraste con la situación del ratero, de quien se han compadecido los agentes, pero por quien no pueden hacer nada, pues deben cumplir con su deber. Con la expresión de compasión por parte de Requena y su maldición: “¡Pobre criatura!... ¡Maldita sea!” el sainete quedaría concluido. Pero el dramaturgo quiso agregar una escena totalmente opuesta a la anterior para crear un fuerte contraste. La música y los villancicos muestran a una capa satisfecha, alegre y opulenta de la sociedad que festeja la Nochebuena, contraria a otra capa social que es mísera, hambrienta y marginal, la cual no tiene motivos para festejar ni medios con qué hacerlo.

Para rematar esta chocante escena, que tiene una clara finalidad didáctico-moralizante, el dramaturgo agregó un segundo cuadro en que aparece un personaje llamado El Autor recriminando y exhortando al lector/espectador a que no vuelva la espalda a los golfos, a los marginados de la sociedad, principalmente a los “miseros chiquillos”. La voz que introduce al personaje El Autor es la de la acotación y el monólogo de este nuevo personaje, a pesar de que está en estilo directo, no ha sido dispuesto en la forma tradicional, debido a que el sainete fue escrito pensando en su publicación en la revista *Blanco y Negro* y no en su representación. O sea que estaba dirigido a lectores y no a espectadores; lo cual confirman otras acotaciones del primer cuadro, que mencionan la caminata de los tres personajes por las calles de Madrid hasta llegar a la calle Princesa.

## 6.

**EL DIÁLOGO, EL MONÓLOGO Y EL APARTE**

El texto dramático se caracteriza por el uso del estilo directo. En teatro el estilo directo se presenta principalmente en la forma de diálogos; por lo tanto el diálogo constituye uno de los componentes fundamentales del género dramático.

El **diálogo** se produce entre dos o más hablantes y exige un intercambio de roles entre el emisor y el receptor para que realmente haya diálogo.

Por lo general, los diálogos dramáticos tratan de imitar la espontaneidad y la rapidez con la que se dan los diálogos en la vida real, pero también encontramos obras dramáticas en la que los diálogos se convierten en discursos retóricos totalmente ajenos a la realidad, como por ejemplo muchos de los diálogos en el drama *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, los cuales se convierten en verdaderos discursos filosóficos.

A través de los diálogos se va construyendo la trama y se va dando informaciones de todo tipo, cuyo receptor final es el lector del texto dramático y el espectador del texto escénico.

El **monólogo** o **soliloquio** es un recurso técnico para poder exponer los pensamientos de un personaje en forma lógica y coherente. Al ser un hecho inverosímil su uso es muy limitado en el teatro realista, puesto que por lo general no pensamos en voz alta. Hay quienes diferencian monólogo de soliloquio, ya que el segundo se produciría en una escena en la que solo hubiese un personaje, que deja oír sus pensamientos en voz alta, mientras que el primero se efectuaría en una escena en la que también estuviesen presentes otros personajes, pero quien pronuncia el monólogo no espera respuesta de ellos. Por ejemplo, en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, Segismundo, el protagonista, pronuncia su tercer monólogo (3ª jornada, escena III) estando presentes otros personajes (Clarín, Soldado 1º, Soldado 2º y otros soldados figurantes) en el que expresa su duda interior.

Otro recurso técnico es el **aparte**, el cual constituye una convención teatral que se da en medio de un diálogo. Consiste en que un personaje expresa algo que supuestamente no oyen los demás personajes presentes en la escena. Puede ser un pensamiento, por lo tanto tendría una forma

## TEATRO

monologística, o una frase dicha a otro personaje sin que la oigan los demás, es decir que presentaría una forma dialogística. El aparte transmite información directa al lector/espectador. Al igual que el monólogo, es rechazado por el teatro realista, debido a su inverosimilitud, pero ha sido muy usado por el teatro barroco. El aparte puede aparecer señalado en el texto dramático mediante una acotación o entenderse por el contexto, mientras que en el texto escénico el actor suele girarse y hablar dirigiéndose al público.

## 7.

**LAS UNIDADES DRAMÁTICAS: TIEMPO, ESPACIO Y ACCIÓN**

Las unidades dramáticas, también llamadas aristotélicas por haber sido el filósofo griego quien primero habló de ellas en su *Poética*, son reglas que determinan el tiempo, el espacio y la acción en una obra dramática. Fueron los comentaristas italianos de Aristóteles quienes durante siglo XVI fueron estableciendo las unidades dramáticas, las cuales fueron seguidas por los preceptistas clasicistas del siglo XVIII. El teatro barroco no las respetó, pues prefirió seguir la fórmula lopesca, que establecía que el tiempo y el espacio no estaban sujetos a dichas unidades clásicas y se podía mezclar lo trágico con lo cómico en la comedia, entendida como obra teatral (drama).

La **unidad de tiempo**, según Aristóteles, no debía exceder el transcurso de un sol; es decir que la acción dramática debía transcurrir en un solo día.

La **unidad de espacio**, también llamada **unidad de lugar**, establece que la acción dramática se desarrolle en un solo lugar.

La **unidad de acción** establece una sola acción dramática, y de existir acciones secundarias que estas estén supeditadas y apoyen la acción principal.

Asimismo, los preceptistas clasicistas han hablado de **unidad de tono** para condenar la mezcla de géneros en una misma obra, en particular la mezcla de lo trágico con lo cómico, pero también los desniveles de lengua por el uso de diferentes registros, como por ejemplo culto y vulgar a la vez.

En obras como *El burlador de Sevilla*, atribuida tradicionalmente a Tirso de Molina, la misma acción dramática impide el respeto a las unidades de tiempo y lugar. La obra comienza en Nápoles (Italia), la acción de don Juan pasa a una playa de Tarragona (España), luego a Sevilla, después a una población cercana llamada Dos Hermanas, para finalizar nuevamente en Sevilla. Tales traslados son imposibles de realizar en veinticuatro horas que dura un día.

En la Primera Parte de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, encontramos una concentración increíble de tiempo con un despliegue enorme de acción efectuada a un ritmo vertiginoso, mientras que en la Segunda Parte la acción se concentra en una sola noche de verano, cinco años después, y se desarrolla a un ritmo muy lento.

## 8.

**RECURSOS RETÓRICOS**

Dependiendo de las épocas y del tipo de obra dramática los dramaturgos han hecho uso en sus obras de diferentes figuras retóricas. El llamado teatro nacional español, que abarca el teatro barroco y el romántico, fue compuesto en verso. También fue compuesto en verso el teatro modernista. Por lo tanto, al tener como soporte el verso, el drama se vale de los mismos recursos que la poesía.

Lope de Vega (1562-1635), llamado el “monstruo de naturaleza” por Miguel de Cervantes Saavedra, fue un inspirado poeta e inagotable dramaturgo, que en su obra *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) prescribió el uso de determinadas formas métricas según la situación escénica: décimas para las quejas, el soneto para los que aguardan, los romances y las octavas para los relatos, los tercetos para las cosas graves y las redondillas para el amor. La fórmula lopesca imponía pues el verso en teatro, en detrimento de la prosa.

Más allá de las figuras retóricas que sirven para embellecer el lenguaje, hay recursos retóricos que son fundamentales para los dramaturgos, pues constituyen técnicas que ayudan a la construcción de la trama. Estos recursos retóricos técnicos son:

- la prolepsis
- la analepsis
- el resumen
- la anagnórisis

La **prolepsis** es una figura retórica de pensamiento, mediante la cual se adelantan hechos futuros. Constituye una anacronía, pues significa un salto en el tiempo hacia el futuro. Es muy similar a la técnica cinematográfica llamada flash-forward.

Por ejemplo, en la obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuida tradicionalmente a Tirso de Molina, existe todo un entramado gestual que se va entretejiendo a través de la obra. Cada vez que ocurre el gesto de pedir una mano constituye una prolepsis del pedido de mano que



**Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)**

*El viejo celoso*

*(Salen doña Lorenza, y Cristina, su criada, y Hortigosa, su vecina.)*

DOÑA LORENZA. Milagro ha sido éste, señora Hortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación; éste es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona de fuera de casa; que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó.

HORTIGOSA. Ande, mi señora Lorenza, no se queje tanto; que «con una caldera vieja se compra otra nueva».

DOÑA LORENZA. Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí; que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre?

CRISTINA. En verdad, señora tía, que tienes razón; que más quisiera yo andar con un trapo atrás y otro adelante, y tener un marido mozo, que verme casada y enlodada con ese viejo podrido que tomaste por esposo.

DOÑA LORENZA. ¿Yo le tomé, sobrina? A la fe, díomele quien pudo; y yo, como muchacha, fui más presta al obedecer que al contradecir; pero, si yo tuviera tanta experiencia destas cosas, antes me tarazara la lengua con los dientes, que pronunciar aquel sí, que se pronuncia con dos letras y da que llorar dos mil años; pero yo imagino que no fue otra cosa sino que había de ser ésta, y que, las que han de suceder forzosamente, no hay prevención ni diligencia humana que las prevenga.

CRISTINA. ¡Jesús, y del mal viejo! Toda la noche: «Dacá el orinal, toma el orinal; levántate, Cristinica, y caliéntame unos paños que me muero de la ijada; dame aquellos juncos, que me fatiga la piedra». Con más unguentos y medicinas en el aposento, que si fuera una botica; y yo, que apenas sé vestirme, tengo de servirle de enfermera. ¡Pux, pux, pux, el viejo clueco, tan potroso como celoso, y el más celoso del mundo!

DOÑA LORENZA. Dice la verdad mi sobrina.

CRISTINA. ¡Pluguiera a Dios que nunca yo la dijera en esto!

HORTIGOSA. Ahora bien, señora doña Lorenza; vuesa merced haga lo que le tengo aconsejado, y verá cómo se halla muy bien con mi consejo. El mozo es como un ginjo verde; quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace; y pues los celos y el recato del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas, resolución y buen ánimo, que, por la orden que hemos dado, yo le pondré al galán en su aposento de vuesa merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos, y viese más que un zahori, que dicen que vee siete estados debajo de la tierra.

DOÑA LORENZA. Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

CRISTINA. Eso me parece, señora tía, a lo del cantar de Gómez Arias:

*Señor Gómez Arias,  
doleos de mí;  
soy niña y muchacha,  
nunca en tal me vi.*

DOÑA LORENZA. Algún espíritu malo debe de hablar en ti, sobrina, según las cosas que dices.

CRISTINA. Yo no sé quién habla; pero yo sé que haría todo aquello que la señora Hortigosa ha dicho, sin faltar punto.

DOÑA LORENZA. ¿Y la honra, sobrina?

CRISTINA. ¿Y el holgamos, tía?

DOÑA LORENZA. ¿Y si se sabe?

CRISTINA. ¿Y si no se sabe?

DOÑA LORENZA. Y ¿quién me asegurará a mí que no se sepa?

HORTIGOSA. ¿Quién? La buena diligencia, la sagacidad, la industria; y, sobre todo, el buen ánimo y mis trazas.

CRISTINA. Mire, señora Hortigosa, tráyanosle galán, limpio, desenvuelto, un poco atrevido, y, sobre todo, mozo.

HORTIGOSA. Todas esas partes tiene el que he propuesto, y otras dos más, que es rico y liberal.

DOÑA LORENZA. Que no quiero riquezas, señora Hortigosa; que me sobran las joyas, y me ponen en confusión las diferencias de colores de mis muchos vestidos; hasta eso no tengo que desear que Dios le dé salud a Cañizares, más vestida me tiene que un palmito, y con más joyas que la vedriera de un platero rico. No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas las horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón; que, a truco de que no hiciera esto y otras cosas no vistas en materia de recato, yo le perdonara sus dádivas y mercedes.

HORTIGOSA. ¿Que tan celoso es?

DOÑA LORENZA. ¡Digo!, que le vendían el otro día una tapicería a bonísimo precio, y por ser de figuras no la quiso, y compró otra de verduras, por mayor precio, aunque no era tan buena. Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave; y las llaves no me ha sido posible averiguar dónde las esconde de noche.

CRISTINA. Tía, la llave de loba creo que se la pone entre las faldas de la camisa.

DOÑA LORENZA. No lo creas, sobrina; que yo duermo con él y jamás le he visto ni sentido que tenga llave alguna.

CRISTINA. Y más, que toda la noche anda como trasgo por toda la casa; y si acaso dan alguna música en la calle, les tira de pedradas porque se vayan: es un malo, es un brujo, es un viejo, que no tengo más que decir.

DOÑA LORENZA. Señora Hortigosa, váyase, no venga el gruñidor y la halle conmigo, que sería echarlo a perder todo; y lo que ha de hacer, hágalo luego, que estoy tan aburrida, que no me falta sino echarme una soga al cuello, por salir de tan mala vida.

HORTIGOSA. Quizá con esta que ahora se comenzará, se le quitará toda esa mala gana y le vendrá otras más saludable y que más le contente.

## TEATRO

CRISTINA. Así suceda, aunque me costase a mí un dedo de la mano, que quiero mucho a mi señora tía, y me muero de verla tan pensativa y angustiada en poder deste viejo y reviejo, y más que viejo; y no me puedo hartar de decille viejo.

DOÑA LORENZA. Pues en verdad que te quiere bien, Cristina.

CRISTINA. ¿Deja por eso de ser viejo? Cuanto más, que yo he oído decir que siempre los viejos son amigos de las niñas.

HORTIGOSA. Así es la verdad, Cristina, y adiós, que en acabando de comer, doy la vuelta. Vuesa merced esté muy en lo que dejamos concertado, y verá cómo salimos y entramos bien en ello.

CRISTINA. Señora Hortigosa, hágame merced de traerme a mí un frailecico pequeñito, con quien yo me huelgue.

HORTIGOSA. Yo se lo traeré a la niña pintado.

CRISTINA. ¡Que no le quiero pintado, sino vivo, vivo, chiquito, como unas perlas!

HORTIGOSA. ¿Y si lo vee tío?

CRISTINA. Diréle yo que es un duende, y tendrá dél miedo, y holgaréme yo.

HORTIGOSA. Digo que yo le traíré, y adiós.

*(Vase Hortigosa.)*

CRISTINA. Mire tía, si Hortigosa trae al galán y a mi frailecico, y si señor los viere, no tenemos más que hacer, sino cogerle entre todos y ahogarle, y echarle en el pozo o enterrarle en la caballeriza.

DOÑA LORENZA. Tal eres tú, que creo lo harías mejor que lo dices.

CRISTINA. Pues no sea viejo celoso, y déjenos vivir en paz, pues no le hacemos mal alguno, y vivimos como unas santas.

*(Éntranse. Entran Cañizares, viejo, y un compadre suyo.)*

CAÑIZARES. Señor compadre, señor compadre, el setentón que se casa con quince, o carece de entendimiento, o tiene gana de visitar el otro mundo lo más presto que le sea posible. Apenas me casé con doña Lorencica, pensando tener en ella compañía y regalo, y persona que se hallase en mi cabecera, y me cerrase los ojos al tiempo de mi muerte, cuando me embistieron una turba multa de trabajos y desasosiegos; tenía casa, y busqué casar; estaba posado y desposéme.

COMPADRE. Compadre, error fue, pero no muy grande; porque, según el dicho del Apóstol, «mejor es casarse que abrasarse».

CAÑIZARES. ¡Qué no había de abrasar en mí, señor compadre, que con la menor llamarada quedara hecho ceniza! Compañía quise, compañía busqué, compañía hallé, pero Dios lo remedie, por quien él es.

COMPADRE. ¿Tiene celos, señor compadre?

CAÑIZARES. Del sol que mira a Lorencita, del aire que le toca, de las faldas que la vapulan.

COMPADRE. ¿Dale ocasión?

CAÑIZARES. Ni por pienso, ni tiene por qué, ni cómo, ni cuándo, ni adónde: las ventanas, amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías; las puertas, jamás se abren; vecina no atraviesa mis umbrales, ni los atravesará mientras Dios me diere vida. Mirad, compadre, no les vienen los malos aires a las mujeres de ir a los jubileos ni a las procesiones, ni a todos los actos de regocijos públicos; donde ellas se mancan, donde ellas se estropean, y adonde ellas se dañan, es en casa de las vecinas y de las amigas; más maldades encubre una mala amiga,

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

que la capa de la noche; más conciertos se hacen en su casa y más se concluyen, que en una semblea.

COMPADRE. Yo así lo creo; pero, si la señora doña Lorenza no sale de casa, ni nadie entra en la suya, ¿de dónde vive descontento mi compadre?

CAÑIZARES. De que no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta; que será un mal caso, y tan malo, que en sólo pensallo le temo, y de temerle me desespero, y de desesperarme vivo con disgusto.

COMPADRE. Y con razón se puede tener ese temor; porque las mujeres querrían gozar enteros los frutos del matrimonio.

CAÑIZARES. La mía los goza doblados.

COMPADRE. Ahí está el daño, señor compadre.

CAÑIZARES. No, no, ni por pienso; que es más simple Lorencica que una paloma, y hasta agora no entiende nada desas filaterías; y adiós, señor compadre, que me quiero entrar en casa.

COMPADRE. Yo quiero entrar allá, y ver a mi señora doña Lorenza.

CAÑIZARES. Habéis de saber, compadre, que los antiguos latinos usaban de un refrán, que decía: *Amicus usque ad aras*, que quiere decir, «El amigo hasta el altar»; infiriendo que el amigo ha de hacer por su amigo todo aquello que no fuere contra Dios; y yo digo que mi amigo *usque ad portam*, «hasta la puerta»; que ninguno ha de pasar mis quicios; y adiós, señor compadre, y perdóneme.

(*Éntrase Cañizares.*)

COMPADRE. En mi vida he visto hombre más recatado, ni más celoso, ni más impertinente; pero éste es de aquellos que traen la sogá arrastrando, y de los que siempre vienen a morir del mal que temen.

(*Éntrase el compadre. Salen Doña Lorenza y Cristina.*)

CRISTINA. Tía, mucho tarda tío, y más tarda Hortigosa.

DOÑA LORENZA. Mas que nunca él acá viniese, ni ella tampoco, porque él me enfada, y ella me tiene confusa.

CRISTINA. Todo es probar, señora tía; y, cuando no saliere bien, darle del codo.

DOÑA LORENZA. ¡Ay, sobrina!, que estas cosas, o yo sé poco, o sé que todo el daño está en probarlas.

CRISTINA. A fe, señora tía, que tiene poco ánimo, y que, si yo fuera de su edad, que no me espantaran hombres armados.

DOÑA LORENZA. Otra vez torno a decir, y diré cien mil veces, que Satanás habla en tu boca; mas ¡ay! ¿Cómo se ha entrado señor?

CRISTINA. Debe de haber abierto con la llave maestra.

DOÑA LORENZA. Encomiendo yo al diablo sus maestrías y sus llaves.

(*Entra Cañizares.*)

CAÑIZARES. ¿Con quién hablábades, doña Lorenza?

DOÑA LORENZA. Con Cristinica hablaba.

CAÑIZARES. Miradlo bien, doña Lorenza.

DOÑA LORENZA. Digo que hablaba con Cristinica, ¿con quién había de hablar? ¿Tengo yo, por ventura, con quién?

CAÑIZARES. No querría que tuviédeses algún soliloquio con vos misma, que redundase en mi perjuicio.

DOÑA LORENZA. Ni entiendo esos circunloquios que decís, ni aun los quiero entender; y tengamos la fiesta en paz.

## TEATRO

CAÑIZARES. Ni aun las vísperas no querría yo tener en guerra con vos; pero, ¿quién llama a aquella puerta con tanta priesa? Mira, Cristinica, quién es, y, si es pobre, dale limosna y despídele.

CRISTINA. ¿Quién está ahí?

HORTIGOSA. La vecina Hortigosa es, señora Cristina.

CAÑIZARES. ¿Hortigosa y vecina? —Dios sea conmigo. Pregúntale, Cristina, lo que quiere, y dáselo, con condición que no atravesese esos umbrales.

CRISTINA. ¿Y qué quiere, señora vecina?

CAÑIZARES. El nombre de vecina me turba y sobresalta; llámala por su propio nombre, Cristina.

CRISTINA. Responda: ¿Y qué quiere, señora Hortigosa?

HORTIGOSA. Al señor Cañizares quiero suplicar un poco, en que me va la honra, la vida y el alma.

CAÑIZARES. Decidle, sobrina, a esa señora, que a mí me va todo eso y más en que no entre acá dentro.

DOÑA LORENZA. ¡Jesús, y qué condición tan extravagante! ¿Aquí no estoy delante de vos? ¿Hanme de comer de ojo? ¿Hanme de llevar por los aires?

CAÑIZARES. Entre con cien mil Bercebueyes, pues vos lo queréis.

CRISTINA. Entre, señora vecina.

CAÑIZARES. ¡Nombre fatal para mí es el de vecina!

*(Entra Hortigosa, y tray un guadamecí, y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados Rodamonte, Madricardo, Rugero y Gradaso, y Rodamonte venga pintado como arrebozado.)*

HORTIGOSA. Señor mío de mi alma, movida y incitada de la buena fama de vuesa merced, de su gran caridad y de sus muchas limosnas, me he atrevido de venir a suplicar a vuesa merced me haga tanta merced, caridad y limosna y buena obra de comprarme este guadamecí, porque tengo un hijo preso por unas heridas que dio a un tundidor, y ha mandado la Justicia que declare el cirujano, y no tengo con qué pagalle, y corre peligro no le echen otros embargos, que podrían ser muchos, a causa que es muy travieso mi hijo; y querría echarle hoy o mañana, si fuese posible, de la cárcel. La obra es buena, el guadamecí nuevo, y con todo eso, le daré por lo que vuesa merced quisiere darme por él, que en más está la monta y como esas cosas he perdido yo en esta vida. —Tenga vuesa merced desta punta, señora mía, y descojámosle, porque no vea el señor Cañizares que hay engaño en mis palabras; alce más, señora mía, y mire cómo es bueno de caída, y las pinturas de los cuadros parece que están vivas.

*(Al alzar y mostrar el guadamecí, entra por detrás dél un galán; y, como Cañizares ve los retratos dice:)*

CAÑIZARES. ¡Oh qué lindo Rodamonte! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa? Aun si supiese que tan amigo soy yo destas cosas y destos rebocitos, espantarse ía.

CRISTINA. Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa la señora Hortigosa tiene la culpa; que a mí el diablo me lleve, si dije ni hice nada para que él entrase; no, en mi conciencia, aun el diablo sería, si mi señor tío me echase a mí la culpa de su entrada.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

CAÑIZARES. Ya yo lo veo, sobrina, que la señora Hortigosa tiene la culpa; pero no hay de qué maravillarme, porque ella no sabe mi condición, ni cuán enemigo soy de aquestas pinturas.

DOÑA LORENZA. Por las pinturas lo dice, Cristinica, y no por otra cosa.

CRISTINA. Pues por ésas digo yo. ¡Ay, Dios sea conmigo! Vuelto se me ha el ánimo al cuerpo, que ya andaba por los aires.

DOÑA LORENZA. ¡Quemado vea yo ese pico de once varas! En fin, «quien con muchos se acuesta», *et caetera*.

CRISTINA. ¡Ay, desgraciada, y en qué peligro pudiera haber puesto toda esta baraja!

CAÑIZARES. Señora Hortigosa, yo no soy amigo de figuras rebozadas ni por rebozar; tome este doblón, con el cual podrá remediar su necesidad, y váyase de mi casa lo más presto que pudiere, y ha de ser luego, y llévase su guadamecí.

HORTIGOSA. Viva vuesa merced más años que Matute el de Jerusalén, en vida de mi señora doña... no sé cómo se llama, a quien suplico me mande, que la serviré de noche y de día, con la vida y con el alma, que la debe tener ella como la de una tortolica simple.

CAÑIZARES. Señora Hortigosa, abrevie y váyase, y no esté agora juzgando almas ajenas.

HORTIGOSA. Si vuesa merced hubiere menester algún pegadillo para la madre, téngolos milagrosos, y si para mal de muelas, sé unas palabras que quitan el dolor como con la mano.

CAÑIZARES. Abrevie, señora Hortigosa; que doña Lorenza, ni tiene madre, ni dolor de muelas; que todas las tiene sanas y enteras, que en su vida se ha sacado muela alguna.

HORTIGOSA. Ella se las sacará placiendo al cielo, porque le dará muchos años de vida; y la vejez es la total destrucción de la dentadura.

CAÑIZARES. ¡Aquí de Dios! ¿Qué no será posible que me deje esta vecina? ¡Hortigosa, o diablo, o vecina, o lo que eres, vete con Dios y déjame en mi casa!

HORTIGOSA. Justa es la demanda, y vuesa merced no se enoje, que ya me voy.

*(Vase Hortigosa.)*

CAÑIZARES. ¡Oh vecinas, vecinas! Escaldado quedo aun de las buenas palabras desta vecina, por haber salido por boca de vecina.

LORENZA. Digo que tenéis condición de bárbaro y de salvaje; y ¿qué ha dicho esta vecina para que quedéis con la ojeriza contra ella? Todas vuestras buenas obras las hacéis en pecado mortal: dístesle dos docenas de reales, acompañados con otras dos docenas de injurias, boca de lobo, lengua de escorpión y silo de malicias.

CAÑIZARES. No, no, a mal viento va esta parva; no me parece bien que volváis tanto por vuestra vecina.

CRISTINA. Señora tía, éntrese allá dentro y desenójese, y deja a tío, que parece que está enojado.

LORENZA. Así lo haré, sobrina; y aun quizá no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la dé a beber, por más que la rehuse.

*(Éntrese doña Lorenza.)*

CRISTINA. Tío, ¿no ve cómo ha cerrado de golpe? Y creo que va a buscar una tranca para asegurar la puerta.

*(Doña Lorenza por dentro.)*

DOÑA LORENZA. ¿Cristinica? ¿Cristinica?

## TEATRO

CRISTINA. ¿Qué quiere, tía?

DOÑA LORENZA. ¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¿Está loca, tía?

DOÑA LORENZA. No estoy sino en todo mi juicio; y en verdad que, si le vieses, que se te alegrase el alma.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Ríñala, tío, porque no se atreva, ni aun burlando, a decir deshonestidades.

CAÑIZARES. ¿Bobeas, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas.

DOÑA LORENZA. Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Y dígame tía, ¿está ahí también mi frailecito?

DOÑA LORENZA. No, sobrina; pero otra vez vendrá, si quiere Hortigosa la vecina.

CAÑIZARES. Lorenza di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle.

DOÑA LORENZA. También me tiemblan a mí por amor de la vecina.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!

DOÑA LORENZA. Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito, que hasta aquí he vivido engañada contigo.

CRISTINA. Ríñala, tío, ríñala, tío; que se desvergüenza mucho.

DOÑA LORENZA. Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Despedácela, tío.

CAÑIZARES. No la despedazaré yo a ella, sino a la puerta que la encubre.

DOÑA LORENZA. No hay para qué, vela aquí abierta; entre, y verá cómo es verdad cuanto le he dicho.

CAÑIZARES. Aunque sé que te burlas, sí entraré para desenojarte.

*(Al entrar Cañizares, dánle con una bacía de agua en los ojos; él vase a limpiar; acuden sobre él Cristina y doña Lorenza, y en este ínterin sale el galán y vase.)*

CAÑIZARES. ¡Por Dios, que por poco me cegas, Lorenza! Al diablo se dan las burlas que se arremeten a los ojos.

DOÑA LORENZA. ¡Mirad con quién me casó mi suerte, sino con el hombre más malicioso del mundo! ¡Mirad cómo dio crédito a mis mentiras, por su..., fundadas en materia de celos, que menoscaba y asendereada sea mi ventura! Pagad vosotros, cabellos, las deudas deste viejo; llorad vosotros, ojos, las culpas deste maldito; mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras, verdades, de las burlas veras, y de los entretenimientos maldiciones. ¡Ay, que se me arranca el alma!

CRISTINA. Tía, no dé tantas voces, que se juntará la vecindad.

ALGUACIL. *(De dentro)*. ¡Abran esas puertas! Abran luego; si no, echarélas en el suelo.

DOÑA LORENZA. Abre, Cristinica, y sepa todo el mundo mi inocencia, y la maldad deste viejo.

CAÑIZARES. ¡Vive Dios, que creí que te burlabas, Lorenza! Calla.

*(Entran el alguacil y los músicos y el bailarín y Hortigosa.)*

ALGUACIL. ¿Qué es esto? ¿Qué pendencia es ésta? ¿Quién daba aquí voces?

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

CAÑIZARES. Señor, no es nada; pendencias son entre marido y mujer, que luego se pasan.

MÚSICOS. ¡Por Dios, que estábamos mis compañeros y yo, que somos músicos, aquí pared y medio, en un desposorio, y a las voces hemos acudido, con no pequeño sobresalto, pensando que era otra cosa!

HORTIGOSA. Y yo también, en mi ánima pecadora.

CAÑIZARES. Pues en verdad, señora Hortigosa, que si no fuera por ella, que no hubiera sucedido nada de lo sucedido.

HORTIGOSA. Mis pecados lo habrán hecho; que soy tan desdichada, que, sin saber por dónde ni por dónde no, se me echan a mí las culpas que otros cometen.

CAÑIZARES. Señores, vuestras mercedes todos se vuelvan norabuena, que yo les agradezco su buen deseo; que ya yo y mi esposa quedamos en paz.

DOÑA LORENZA. Sí quedaré, como le pida primero perdón a la vecina, si alguna cosa mala pensó contra ella.

CAÑIZARES. Si a todas las vecinas de quien yo pienso mal hubiese de pedir perdón, sería nunca acabar; pero, con todo eso, yo se le pido a la señora Hortigosa.

HORTIGOSA. Y yo le otorgo para aquí y para delante de Pero García.

MÚSICOS. Pues en verdad, que no habemos de haber venido en balde; toquen mis compañeros, y baile el bailarín, y regocíjense las paces con esta canción.

CAÑIZARES. Señores, no quiero música; yo la doy por recibida.

MÚSICOS. Pues aunque no la quiera. (*Cantan.*)

El agua de por San Juan  
quita el vino y no da pan.  
Las riñas de por San Juan,  
todo el año paz nos dan.

Llover el trigo en las eras,  
las viñas estando en cierne,  
no hay labrador que gobierne  
bien sus cubas y paneras;

mas las riñas más de veras,  
si suceden por San Juan,  
todo el año paz nos dan.

(*Baila.*)

Por la canícula ardiente  
está la cólera a punto;  
pero, pasando aquel punto,  
menos activa se siente.

Y así el que dice, no miente,  
que las riñas de por San Juan,  
todo el año paz nos dan.

(*Baila.*)

Las riñas de los casados  
como aquesta siempre sean,  
para que después se vean,

## TEATRO

sin pensar regocijados.

Sol que sale tras nublados,  
es contento tras afán;  
las riñas de por San Juan,  
todo el año paz nos dan.

CAÑIZARES. Porque vean vuesas mercedes las revueltas y vueltas en que me ha puesto una vecina, y si tengo razón de estar mal con las vecinas.

DOÑA LORENZA. Aunque mi esposo está mal con las vecinas, yo beso a vuesas mercedes las manos, señoras vecinas.

CRISTINA. Y yo también; mas si mi vecina me hubiera traído mi frailecico, yo la tuviera por mejor vecina; y adiós, señoras vecinas.

### **La función de los elementos constitutivos en *El viejo celoso* de Miguel de Cervantes**

El entremés es una obra dramática breve, que por lo general consta de un solo acto, como es el caso del *Entremés del viejo celoso*, de Miguel de Cervantes, que a su vez está subdividido en varias escenas, las cuales solo están marcadas por la acotación que indica la entrada o salida de personajes.

Tal cual lo indica el título, el tema no es otro que los celos, presentados a través del siguiente argumento: Una mujer joven, doña Lorenza, casada con un hombre mayor, el viejo Cañizares, lleva una vida de sufrimientos, a pesar de la buena posición social de su marido, a causa de los celos enfermizos de este, sin que hayan mediado motivos. Por eso, la criada de doña Lorenza, Cristina, y una vecina, Hortigosa, le proponen buscarse un amante que haga más placentera su vida. A pesar de las vacilaciones iniciales de doña Lorenza, quien piensa en su honor, cansada ya de los injustificados celos de su esposo, acepta la tramoya maquinada por la vecina y crea un escándalo que atrae la atención del alguacil y de unos músicos, por lo que Cañizares se ve obligado a aceptar a la vecina en su casa.

La trama de esta historia ha sido dispuesta para servir a la principal finalidad de este tipo de obras dramáticas; es decir, crear un enredo que resulte cómico y del cual se pueda extraer una enseñanza. Es así que el humor juega un papel principal en la disposición de la trama, la cual conduce a un final feliz, puesto que doña Lorenza logra vencer el cerco en la que la han encerrado los celos del viejo Cañizares.

Los personajes principales son: doña Lorenza, el viejo Cañizares, la criada Cristina y la vecina Hortigosa. Protagonista es doña Lorenza, pues es quien sufre el conflicto entre mantener su honor siendo una mujer des-

graciada o ser una mujer feliz aparentando mantener el honor. Doña Lorenza se decidirá por lo segundo. Antagonista es el viejo Cañizares, puesto que ha encerrado a su joven esposa bajo siete llaves privándola de tener contacto hasta con las vecinas, por quien siente verdadero horror, ya que las considera causantes de todo mal. Finalmente, el anciano esposo se ve burlado sin que se entere de la burla, aunque la intuye.

Los personajes secundarios con participación verbal son: el compadre de don Cañizares, el alguacil y los músicos. El compadre cumple la función de mantener un diálogo con este a la puerta de su casa, con la finalidad de que nos enteremos de los recelos del viejo y completemos la imagen que de él habían dado los tres personajes femeninos. Mientras que el alguacil y los músicos cumplen la función de facilitar el desenlace y la resolución. Personaje secundario mudo, pero sumamente importante en la tramoya, es el figurante que hace de mozo arrebozado; es decir, el galán que oculto bajo una capa aprovecha el despliegue del cuero pintado con figuras humanas tomadas del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533), para colarse en la habitación contigua y servir a que se produzca el clímax de la acción dramática. El bailarín, que entra junto con el alguacil y los músicos, es un figurante mudo, cuya función es puramente espectacular: bailar en escena contribuyendo a la creación de un ambiente relajado y festivo entre el público.

Por supuesto que no faltan los actantes que hacen que la acción dramática progrese. Dicha acción se puso en marcha gracias a que Cañizares olvidó cerrar con llave la puerta permitiendo que doña Lorenza pudiera salir a la calle y ponerse en contacto con su vecina. El guadamecí es un actante fundamental, puesto que permite la entrada oculta del galán y el comentario de sus pinturas por parte de Cañizares, lo que llevará al malentendido de Cristina. Actantes también pueden ser considerados el galán y los músicos.

En cuanto a la estructura interna de la acción dramática podemos decir que presenta la siguiente disposición: El entremés comienza con una exposición en la que nos enteramos del encierro padecido por doña Lorenza, que gracias a un descuido de su marido (no ha dado vuelta a la llave), puede salir a la calle y hablar con una vecina. La primera complicación no tarda en llegar cuando Hortigosa ofrece a doña Lorenza ponerle “al galán en su aposento” sin que se entere su marido, puesto que “en mitad de la riqueza [está] pobre, y en medio de la abundancia con hambre”. Frase que juega con la polisemia y tiene una clara finalidad humorística. Continúa una exposición en la que Cristina y Hortigosa exponen las bon-

dades de tener un “galán, limpio, desenvuelto, un poco atrevido, y, sobre todo, mozo” tratando de vencer las objeciones morales de doña Lorenza, que cuida de su honra. Cristina no pierde la oportunidad de pedirle a la vecina que le traiga a ella “un frailecito pequeñito”, con lo que se abre una historia paralela de deseo sexual, cuya finalidad es también crear comicidad. La primera escena finaliza con el mutis de los tres personajes femeninos. En la segunda escena, en la que aparecen Cañizares y su compadre, continúa la exposición. Esta vez nos enteramos de las características del antagonista por lo que dice él mismo: siente celos “Del sol que mira a Lorencita, del aire que le toca, de las faldas que la vapulan”. La tercera escena, en que queda solo el compadre y hace su comentario (soliloquio) constituye una prolepsis: “éste es de aquellos que traen la sogá arrastrando, y de los que siempre vienen a morir del mal que temen”. En la quinta escena presenciamos directamente el acoso de los celos de Cañizares, lo cual marca un incidente en la acción dramática. Repentinamente una acotación hablada: “pero. ¿quién llama a aquella puerta con tanta prisa?” introduce una nueva complicación: la aparición de la vecina Hortigosa con su tramoya. El engaño prospera y el despliegue del guadamecí permite la entrada oculta del galán. Una nueva complicación, que amenaza con poner al descubierto el engaño, se crea con la confusión de Cristina, quien piensa que Cañizares ha visto entrar al joven encapuchado, cuando en realidad lo que está haciendo es comentar las imágenes pintadas en el cuero desplegado. Esta complicación aumenta la hilaridad de la obra. El enojo de Cañizares con la vecina da pie al mutis de doña Lorenza y a que esta tenga el encuentro con el galán fuera del escenario, lo cual constituye el clímax de la acción dramática. El encuentro erótico entre una mujer casada y su amante no podía realizarse en el escenario, en una época en que la Inquisición ejercía su pleno control moral. Pero por otra parte resulta mucho más chocante e intenso el juego que se produce entre la realidad ficticia y la ficción que pretende crear doña Lorenza. Es decir, que en ese momento crucial del clímax, al estar doña Lorenza en la habitación contigua (fuera de escenario) viviendo una realidad inmoral (para la época), que obviamente es ficcional para nosotros, resulta tan inverosímil para su esposo Cañizares que la considera ficción, mentira, patraña, invento de su esposa. Ni siquiera se atreve a entrar para comprobar si es verdad o mentira lo que está contando doña Lorenza, pues lo considera producto del enojo de su esposa, y cuando se decide a hacerlo su mujer le arroja una palangana de agua en los ojos segándolo momentáneamente y permitiendo la huida del mozo. La esce-

na es altamente subversiva, pues la hilaridad se produce por la destrucción de la moral imperante en la época. El clímax continúa con la discusión de los esposos y solo finaliza cuando el escándalo pone en aviso al alguacil, quien entra acompañado por unos músicos y la vecina Hortigosa produciéndose un descenso gradual de la tensión acumulada. El desenlace llega en el momento en que Cañizares pide perdón “a la señora Hortigosa” y la resolución la presentan los músicos en sus versos octosílabos, cuyo estribillo: “Las riñas de por San Juan,/ todo el año paz nos dan” señala el final de la historia. Muy a su pesar Cañizares debe aceptar la amistad de su esposa con las vecinas, sin que se mencione lo que hará doña Lorenza con su galán. El entremés termina con la opinión humorística de Cañizares, doña Lorenza y Cristina acerca de las vecinas.

La obra respeta las tres unidades dramáticas. La acción es única, puesto que la historia paralela del deseo de Cristina depende de la historia principal y simplemente la subraya. La unidad de tiempo se mantiene, pues todo ocurre en el transcurso de un día. También se respeta la unidad de lugar, puesto que las escenas tienen lugar a la entrada de la casa de Cañizares y en las habitaciones de doña Lorenza.

Los diálogos son rápidos y remedan los diálogos reales, sin que falte el monólogo (en la escena del soliloquio del compadre) ni el aparte (la fórmula religiosa expresada por Cañizares: “¿Hortigosa y vecina? –Dios sea conmigo. Pregúntale, Cristina, lo que quiere”).

El lenguaje usado por los personajes es de registro común, con palabras y usos propios de la época, los cuales hoy en día están en desuso; como por ejemplo el pronombre de segunda persona singular que denota cortesía y respeto, “vuesa merced”, el cual dio origen al pronombre usted, por contracción; contracciones como “destas” por de estas; formas de tiempos verbales que constituyen arcaísmos medievales: “hablábades” por hablabais. Hay un importante uso de fraseologismos, que subrayan el habla coloquial, y de paremias, que sirven de base para expresar una idea, como el consuelo que da al comienzo Hortigosa a doña Lorenza: “con una caldera vieja se compra otra nueva”, significando que con las riquezas que le deje el viejo esposo en herencia podrá conseguir otro más joven. El uso de frases latinas, propio de la época, puestas en boca de Cañizares sirve para crear comicidad a través de la paráfrasis: “*Amicus usque ad aras*” es parafraseado en “amigo usque ad portam”.

La finalidad de la obra es hacernos reír, al igual que toda obra dramática que constituya un entremés. La risa se consigue a través de varios recursos: la ironía, la polisemia, las situaciones equívocas, la tramoya

## TEATRO

montada por Hortigosa y continuada por doña Lorenza con el apoyo de Cristina. Pero también está presente el didactismo, pues la obra muestra que los celos enfermizos conducen a lo opuesto de lo buscado. El soliloquio del compadre es la prolepsis de lo que le ocurrirá al celoso Cañizares. Asimismo, podemos notar una sutilísima crítica a la sociedad de la época cervantina obsesionada con el honor. Dicha crítica no podía rebasar los límites impuestos por el brazo represor de la Iglesia. Tampoco podía ir en contra de la moral establecida, por eso el “desliz” de doña Lorenza solo podía ser admitido dentro de un marco humorístico, sin que se mencione, claro está, lo que haría en el futuro. Por eso también se habla de paz para todo el año, o sea concordia en el matrimonio, luego de la riña.

ACTIVIDADES

1. Narre el argumento de la obra *Don Pedro dijo no* de Roberto Cossa.
2. Trace la estructura de la acción dramática de *Años difíciles* de Roberto Cossa.
3. Mencione el tema y el argumento de *La pareja científica* de Carlos Arniches.
4. Presente las unidades dramáticas en *La pareja científica* de Carlos Arniches.
5. Mencione los recursos retóricos presentes en *Años difíciles* de Roberto Cossa.
6. Comente el texto secundario en *Años difíciles* de Roberto Cossa.
7. Escoja un entremés de Cervantes y presente todos sus elementos constitutivos.
8. Escoja una tragedia de autor español o hispanoamericano y comente el conflicto del protagonista.
9. Escoja una comedia del teatro barroco y explique su estructura interna.
10. Escoja una obra dramática actual de autor español o hispanoamericano y comente el papel de sus personajes.

## BIBLIOGRAFÍA

(citada y consultada)

- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.
- Aranda, José Carlos. *Cómo se hace un comentario de texto*. Madrid: Berenice, 2009.
- Arniches, Carlos. *Del Madrid castizo. Sainetes*. Ed. de José Montero Padilla. Madrid: Cátedra, 1988.
- Arredondo, Inés. *Obras completas*. 2ª ed. México: Siglo Veintiuno de Editores, 1991.
- Ayuso de Vicente, María Victoria, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: AKAL, 1990.
- Bellesteros, Mercedes. *Pasaron por aquí*. Barcelona: Ediciones Destino, 1985.
- Benedetti, Mario. *Cuentos completos*. Madrid: Santillana, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: RBA – Instituto Cervantes, 2005.
- Bosch, Juan. “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos.” Introducción. *Cuentos escritos en el exilio*. 11ª ed. Santo Domingo: “alfa y omega”, 1982. 9-35.
- . *Cuentos escritos en el exilio*. 11ª ed. Santo Domingo: “alfa y omega”.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco, 1999.
- Camarera Laucirica Julio y Máxime Chevalier. Eds. *Catálogo tipológico del cuento Folklórico español: cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos, 1995.
- Carreter Fernando Lázaro, y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un Texto literario*. 22ª ed. Madrid: Cátedra, 1983.
- Castagnino, Raúl. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. 9ª ed. Buenos Aires: Editorial Nova S.A.C.I., 1974.
- Castellanos, Jesús. *20 relatos cubanos*. Ed. Reloba Santana, Juan Carlos. La Habana: Editorial Gente Nueva, 1980.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Ed. de Jacobo Sanz Hermida. Colección Austral Teatro. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- Chejov, Antón. “Cartas sobre el cuento.” *Del cuento y sus alrededores*. Eds. Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. 315-323.
- Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento.” *Del cuento y sus alrededores*. Eds. Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. 379-396.
- . “Del cuento breve y sus alrededores.” *Del cuento y sus alrededores*. Eds. Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. 397-408.
- . *Final del juego*. 20ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987. 149-56.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

- Cossa, Roberto. *Teatro 5*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1999.
- Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms*. 3<sup>rd</sup> ed. London: Penguin Group, 1979.
- Darío, Rubén. *Azul*. Madrid: Espasa Calpe, 1980.
- Delibes, Miguel. *Viejas historias y cuentos completos*. 2<sup>a</sup> ed. España: Menoscuarto Ediciones, 2007.
- Domínguez Cararrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 1999.
- Esopo. *Fábulas*. Trad. José Luís Navarro y Gemma López Martínez. Madrid: Ediciones Clásicas, 2007.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. 4<sup>a</sup> ed. Madrid: Alianza, 2004.
- Foster, E. M. *Aspectos de la novela* (1927). Trad. G. Lorenzo. Madrid: Debate, 1990.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- García Lorca, Federico. *Poesías completas*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1891.
- García Márquez, Gabriel. *Los funerales de la mamá grande*. Barcelona: Editorial Bru-guera, 1983.
- Gullason, Thomas, A. "The Short Story: An Underrated Art." *Short Stories*. Ed. Charles May. Ohio: Ohio Univ. Press, 1976. 13-31.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1961.
- Hernández Guerrero, José Antonio. *Teoría y práctica del comentario literario*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996.
- Jorge Cardoso, Onelio. *Cuentos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1961.
- Kennedy, X.J. y Dana García. *Literature*. 7<sup>a</sup> ed. New York: Wesley Longman, Inc. 1998.
- Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto lite-rario*. 32<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra, 1996.
- Lemon, Lee T. y Marion J. Reis. *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Ed. y Trad. Lincoln/London: University of Nebraska, 1965.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Martí, José. *Ismaelillo Versos libres Versos sencillos*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. 3<sup>a</sup> ed. Barcelona Editorial Ariel S.A., 1983.
- Matthews, Brander. "The Philosophy of the Short Story." *Short Stories*. Ed. Charles May. Ohio: Ohio Univ. Press, 1976. 52-59.
- Matute, Ana María. *El río*. Barcelona: Plaza y Janes Editores, 1963.
- . *Historias de Artámila*. Barcelona: Ediciones Destino, 2005.
- May, Charles. *The Short Story*. New York: Twayne Publishers, Simon and Schuster Macmilan, 1995.
- . Ed. *Short Stories Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976.
- . Ed. *The New Short Stories Theories*. Athens: Ohio University Press 1994.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. 10<sup>a</sup> ed. Madrid: Alianza, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA

- Oller, Dolors. “Teoría de la Poesía” en *Curso de teoría de la literatura*. Coordinado por D. Villanueva. Madrid: Taurus, 1994. 191-217.
- Olson, Paul. *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Trans. Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares. Eds. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- Parra, Nicanor. *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*. Eds. E. Florit y J. O. Jiménez, NJ: Prentice Hall 1968. pp. 254-60.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Poe, Edgar Alan. “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento.” *Del cuento y sus alrededores*. Eds. Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. 295-309.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. 5a ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- . *Las raíces históricas del cuento*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.
- Quiroga, Horacio. “Manual del perfecto cuentista.” *Cuentos*. México: Editorial Porrúa, 1982. XXXIV.
- . *Cuentos*. México: Editorial Porrúa, S.A., 1982
- Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes. *Diccionario de narratología*. 2ª ed. Salamanca: Ediciones Almar, 2002.
- Reis, Carlos. *Comentario de texto. Fundamentos teóricos y análisis literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- Reyzábal, María Victoria. *La lírica: técnica de comprensión y expresión*. 2ª. ed. Madrid: Arco, 1996.
- Rohrberger, Mary. *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre*. The Hague: Mouton, 1966.
- Romero, Armando. *Una mariposa en la escalera*. Káli: Ediciones de la Universidad de Valle, 1993.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Colección Lecturas Mexicanas México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Scholes, Robert, y Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. 1<sup>st</sup> ed. Oxford: Oxford University Press, 1966. aIndiana: Indiana University Press, 1988.
- . *Structure and Time*. Trad. J. Meddemmen. Chicago: The Chicago University Press, 1979.
- Seiso, María Alzira. *A palavra do romance. Ensayos de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte. LDA, 1986.
- Spitzer, Leo. *Estilo y estructura en la Literatura Española*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Storni, Alfonsina. *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*. Eds. E. Florit y J. O. Jiménez, NJ: Prentice Hall 1968. pp. 215-19.
- Torre, Esteban. *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- Tomachevsky, Boris. *Teoría de la literatura*. Trad. Marcial Suárez. Ed. Ramón Akal González. Madrid: Akal Universitaria, 1982.
- Vallejo, César. *Obras completas*. 3a ed. Madrid: Alianza, 1968.

## INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA

- Vargas Llosa, Mario. "El arte de mentir." *Teoría de la novela*. Ed. Enric Sullá. Barcelona: Crítica, 1996. 269.
- Velásquez, Lucila. *El árbol de Chernobyl*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1989.
- Virgilo, Carmelo y otros. *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. 3ª ed. New York: McGraw-Hill, Inc. 1994.
- VV.AA. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: AKAL, 1990.