

6

Yo opino

Trabaja con los ODS

La propiedad intelectual es el conjunto de derechos que corresponden a los autores y las autoras que han creado una obra literaria o artística original solo por el hecho de su creación. Estos derechos protegen sus intereses personales en relación con su obra y les garantizan la posibilidad de beneficiarse económicamente por su explotación.

- ¿Sabes cuándo una obra pasa a ser de dominio público?
- ¿Quién es el titular de los derechos de autor? ¿Sabes qué es una infracción de los derechos de autor?
- ¿Qué valores deberían promover las instituciones que representan y defienden los legítimos intereses de los autores y editores de libros?



¿Qué vas a aprender en esta unidad?

Textos y contextos

¿A qué subgénero periodístico pertenecen el editorial y la crítica? ¿Cómo se expresa el pensamiento en los artículos de opinión?

Reflexión sobre la lengua

¿Sabes que las palabras se relacionan de distintas maneras por su significado? ¿Y que el significado puede variar en función del contexto?

El placer de la lectura

Durante los años cincuenta comienzan a publicarse obras literarias en las que se reflejan la falta de libertad, ¿sabes qué nombre se le da a esta tendencia?

La cabeza bajo el ala

El verano, propicios siempre para ser informados de noticias que olvidamos durante el invierno, ha dejado constancia de que, según las últimas valoraciones, ninguna universidad española está entre las 200 más importantes del mundo. En la anterior lista había una —la Universidad de Barcelona—, pero en la actualidad también ha desaparecido. Hubo unos cuantos comentarios en los periódicos, aunque no creo que esta información haya amargado las vacaciones a demasiada gente. Unos días después de esa noticia *La Vanguardia* dedicaba una doble página al negocio de la prostitución en España y, además de indicar las fabulosas ganancias que implicaba para las mafias, ofrecía, no sé bien a través de qué medios, un cálculo de las prestaciones anuales requeridas por los varones españoles: 15 millones, un récord en Europa y todo un índice de la salud sexual, y no sexual, de la sociedad española.

En la misma doble página, en un recuadro, los periodistas advertían que la prostitución era el segundo negocio con más volumen de beneficios, únicamente por detrás del de las armas, pero por delante del de las drogas. No me quedó claro si por «armas» se entendía la fabricación y exportación legal o directamente el tráfico ilegal de armamento; de ser esto último la capacidad recaudatoria del pobre Estado quedaría aún más mermada, tras no sacar provecho alguno del dinero negro procedente de las drogas y la prostitución.



De todos modos no hay ningún indicio de que la alarma suscitada en la comunidad sea particularmente grave. Negocios tan rentables, al fin y al cabo, no son fruto de un verano, sino la consecuencia de delitos perpetrados a lo largo de años y a la vista de todos. Nadie puede escandalizarse, más allá de cuatro comentarios fugaces.

Sin embargo, como pueden comprobar, el panorama es bastante coherente. Un país que asiste impávido a la sedimentación del delito, como ocurrió también, durante décadas, con la especulación inmobiliaria, ¿para qué necesita buenas universidades? Si lo que prevalece es la corrupción y la ganancia fácil por encima del



mérito, ¿a qué viene rasgarse las vestiduras cuando las estadísticas incordian con sus fríos números señalando a tantos jóvenes predispuestos a la apatía a falta de otras posibilidades? ¿Cuántos españoles se sienten responsables del desastre educativo?

Creo que necesitaríamos muy pocas manos para contarlos con los dedos. Evidentemente, los culpables son siempre los otros. En especial hay dos figuras que son vistas como monigotes del pim-pam-pum sobre los que lanzar las reacciones airadas cuando emerge un problema: el maestro y el político. Este último, protagonista de un paisaje utilitarista y sin ideas, incorpora a su profesión el riesgo de ser señalado constantemente;

los italianos, que saben bastante de estas cosas, ya hace mucho que han asociado el mal tiempo con el *porco governo*. Por su parte, el maestro, como está en la primera línea del frente, es el depositario directo del colapso educativo.

Lo grave, e hipócrita, de esta concepción es ignorar que, en realidad, se trata de un fracaso ciudadano que implica la entera percepción de la democracia. Treinta y cinco años después de la muerte de Franco, y con la octava economía del mundo —según se ha alardeado—, España es incapaz de tener una universidad de prestigio mundial. Y hay algo peor. A casi nadie parece importarle. O bien se trata de un fracaso de la democracia, tal como histórica-

mente se ha entendido este modelo político, o bien hemos instaurado una democracia de otro tipo, innovadora y vanguardista, para la cual es mucho más decisivo tener una selección de fútbol campeona del mundo que una universidad entre las primeras del planeta. Si se hacen encuestas a este respecto es casi mejor no saber los resultados. Aunque también podría ser que nos estuviéramos adelantando a todos al ensalzar la ignorancia y despreciar el conocimiento, y constituyamos la vanguardia del siglo XXI.

Pero si hay que entender la democracia tal y como la entendieron humanistas e ilustrados el fracaso es evidente, y no atañe solo a los políticos y a los maestros, sino a todos los ciudadanos. Hay unani-

midad en que el sistema educativo es un desastre, pero lo insólito sería que tuviéramos buenas escuelas y universidades en medio de la indiferencia general. Es cierto que gran parte de la Universidad española se halla en caída libre como consecuencia de sucesivas reformas ineficaces y de una burocratización sin límites que acaba premiando a los mediocres, pero no es menos cierto que los buenos —o excelentes— profesores que sobreviven lo hacen en un ambiente descorazonador en el que la falta de estímulos procede, en primer

lugar, del escaso interés y prestigio del conocimiento en el seno de la comunidad.

A través de la sempiterna pantalla de televisión —con un consumo medio de tres horas diarias por habitante— los adolescentes son informados puntualmente de que los héroes son deportistas multimillonarios, los especuladores, los tertulianos gritones, las prostitutas de lujo y toda esa chusma que se pasa el día juzgando y sentenciando a los demás. Este esperpento permanente transmite un mensaje claro: ¿para qué sirve la cultura?;

para nada, pues lo que sirve es la palabra hueca, la neurona lenta y la rapiña veloz. Y frente a esa invasión la resistencia de los ciudadanos, hay que reconocerlo, es escasa. La conciencia crítica disminuye hasta casi anularse, empezando por la que atañe a la vida política, pero con repercusiones en todos los estratos de la sociedad. Con estar atentos a la pobreza del lenguaje utilizado por los españoles, desde el que se usa en los Parlamentos hasta el que se puede escuchar en los restaurantes, uno puede formarse una idea bastante nítida de la situación.

No nos engañemos. Políticos sin grandeza y profesores desorientados solo son responsables secundarios de la escasísima formación media de los jóvenes; el responsable directo es el ciudadano-avestruz, el protagonista de una democracia fraudulenta en la que se enfatizan los derechos y se rehúyen los deberes, siempre mirando hacia otro lado o con la cabeza bajo el ala. El ciudadano-avestruz nada quiere saber de la destrucción del litoral mientras esto no vulnere sus intereses; nada le afecta la corrupción mientras no se grave su bolsillo; en nada le concierne el asentamiento de las mafias mientras él pueda ir tirando; le importa un comino tener o no tener buenas universidades mientras la diversión esté asegurada. Siempre podrá acusar a los políticos —reclutados a su imagen y semejanza— de sus errores. *Porco governo*. El espantapájaros.

Lo malo es que finalmente se consigue una democracia de avestruces; todos con la cabeza bajo el ala y, por supuesto, sin mirar nunca de frente.

RAFAEL ARGULLOL: *El País*.





RAFAEL ARGULLOL MURGADAS

(Barcelona, 1949). Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. Ha escrito libros de poemas (*Disturbios del conocimiento*, 1980; *El afilador de cuchillos*, 1999), novelas (*Lampedusa*, 1981; *La razón del mal*, 1993; *Davalú o el dolor*, 2001) y, sobre todo, ensayos (*La atracción del abismo*, 1983; *Una educación sensorial*, 2002; *Visión desde el fondo del mar*, 2010). Colabora habitualmente en el diarios y revistas.

1. Intenta deducir por el contexto el significado de las siguientes palabras: *perpetrado*, *impávido*, *apatía*, *colapso*, *instaurar*, *atañer*, *insólito*, *sempiterna*, *tertuliano*, *esperpento*, *nítida*, *fraudulenta*, *enfaticar*, *vulnerar*. Aquellas cuyo significado no puedas deducir, búscalas en el diccionario y anota la definición más adecuada en tu cuaderno. Por otra parte, ¿qué significa la expresión italiana *porco governo*, que cita Argullol?
2. Escribe las ideas más importantes del texto, elabora un esquema de su estructura y redacta en no más de ocho líneas un resumen del mismo.
3. El autor comienza aludiendo a varias informaciones que ha conocido por la prensa. ¿Cuáles son? ¿Qué relación establece entre ellas?
4. En el segundo párrafo, además de mencionar otra rentable actividad característica de la economía de nuestro país, Argullol deja clara su intención al contrastar el fracaso de la universidad española con el éxito de esas otras actividades. ¿Qué pretendía mostrar al lector? ¿Cómo lo ha expresado?
5. Argullol se pregunta quién es el responsable del fracaso educativo. ¿Qué posibles respuestas tiene en cuenta y por cuál de ellas se decanta?
6. Señala Argullol que el hecho de que ninguna universidad española esté entre las mejores del mundo constituye un fracaso de la democracia en nuestro país. ¿En qué sentido hay que entender esta afirmación? ¿Qué razones da? ¿Estás de acuerdo con el autor? Debatid en clase esta cuestión.
7. Pero, por otro lado, dice que quizá con ello nos estemos adelantando a otros países y que tal vez seamos la «vanguardia» del siglo XXI. ¿Qué pretende expresar con esta afirmación tan sorprendente y, en apariencia, tan contradictoria con lo anterior?
8. ¿Estás de acuerdo con el autor en que «el sistema educativo español es un desastre»? Escribe tú también un artículo de fondo (más breve que este, por supuesto) en el que aportes tus propios argumentos a favor o en contra de tal idea.

1 La opinión en la prensa

Una función fundamental de la prensa escrita es **informar** de lo que acontece en el mundo: mediante géneros periodísticos como la **noticia**, la **crónica**, la **entrevista** y el **reportaje**, los diarios relatan los sucesos más novedosos e interesantes. Pero, además de informar, la prensa —como otros medios de comunicación, como la radio y la televisión— cumple también la función de **interpretar** esos hechos y **ofrecer una valoración** de los mismos al lector.

Esta función es la que tienen otros géneros periodísticos, los llamados **géneros de opinión**: el **editorial**, el **artículo de fondo**, la **columna** y la **crítica**. Los textos pertenecientes a estos géneros tienen un carácter predominantemente argumentativo, pues el emisor —el director del periódico, un periodista o bien alguna personalidad relevante— pretende convencer a los receptores de que su explicación de los sucesos (su «tesis») es válida. En último término, lo que hacen es *formar la opinión* de sus lectores, mostrarles qué es lo que, según el periódico, han de pensar.

2 El editorial



Un *editorial* es un tipo de texto en el que el propio periódico comenta un hecho de actualidad y ofrece su explicación y su valoración del mismo. Tiene las siguientes características:

- En el editorial se manifiesta lo que el periódico, como institución y como empresa, piensa sobre cada tema de actualidad. Define, por tanto, lo que suele llamarse la *línea editorial del periódico*, su tendencia ideológica. Por eso aparece siempre sin firma. Aunque pueda encargarse su redacción a algún periodista especializado, es responsabilidad última del director.
- Se publica siempre en algún lugar destacado y fijo (no cambia de un número a otro).
- En los diarios, su tema es la noticia más relevante del día, que es la que comenta y juzga. Si hay más de una que se consideran de especial trascendencia, pueden escribirse varios editoriales.
- Su **estructura** suele ser la siguiente:
 - **Exposición:** se resume brevemente el suceso sobre el que se va a opinar (la noticia correspondiente se habrá desarrollado en algún otro lugar del periódico).
 - **Argumentación:** se explican con argumentos las causas, consecuencias, responsabilidades, implicaciones, posibles soluciones, etc. que, a juicio del periódico, se desprenden del hecho o suceso. Dado su carácter argumentativo, no suele ser difícil localizar la tesis que se defiende, sea al principio, sea al final en forma de conclusión.

A CTIVA TU CONOCIMIENTO

1. Lee atentamente el siguiente editorial del diario *El País* y responde a las preguntas:

Pulso a los titanes digitales

Acierta Bruselas en intentar frenar los abusos de las grandes tecnológicas

El siglo XXI se definirá no solo por los tradicionales grandes pulsos de poder —entre potencias o entre clases sociales—, sino también, y en una medida cada vez más relevante, por uno muy específico de nuestro tiempo: el pulso entre poder político y el inmenso poderío digital de los gigantes empresariales tecnológicos. La batalla se disputa en distintos frentes: garantizar la libre competencia, el adecuado pago de impuestos, la gestión transparente de datos personales o la vigilancia de los contenidos que viajan en estas extraordinarias plataformas digitales. La Comisión Europea presentó ayer dos muy esperados proyectos de legislación en esta materia: la Ley de Servicios Digitales (DSA) y la Ley de Mercados Digitales (DMA). Las normativas buscan evitar abusos de posición dominante y garantizar que las plataformas vigilen responsablemente sus contenidos. Para ello, aspiran a dotar a las autoridades reguladoras de herramientas mucho más eficaces de control de estos

titanes. Son propuestas en la dirección correcta.

La Comisión Europea acierta al admitir que su regulación de la competencia ha quedado en gran medida desfasada, siendo incapaz de abordar los problemas que plantean las prácticas de grandes empresas tecnológicas. Las normas nacen con la intención de contribuir a modificar los comportamientos de los gigantes empresariales. Prevén cuantiosas penalizaciones para las compañías que violen las reglas de la competencia, con la perspectiva de fragmentación de sus negocios para las reincidentes. Las propuestas son un primer paso que tendrá que ser considerado por el Parlamento y el Consejo Europeo.

No menos importante en el análisis del poder de esas empresas es el estricto cumplimiento de sus obligaciones fiscales en los países en los que operan. Sigue siendo manifiesta la incapacidad para conseguir que la próxima actividad de esas firmas en los países europeos se traduzca en contribuciones igual de sig-

nificativas a las haciendas públicas. Se trata de algo más que una anomalía, que hasta ahora no ha pasado del reconocimiento del problema, de sus consecuencias adversas sobre la capacidad recaudatoria de los Estados y sobre el mínimo asentamiento de principios de homogeneidad fiscal en el propio territorio comunitario.

Restaurar el juego limpio y competitivo; conseguir que los derechos de las personas y su privacidad se respeten; frenar la difusión de contenidos peligrosos; lograr que todas las empresas paguen los impuestos, también en igualdad de condiciones que las demás, son actuaciones necesarias para afianzar el propio sistema económico. El renovado celo por la libre competencia que define la Comisión, lejos de estar reñido con la innovación, la propicia, al facilitar la pluralidad de oferentes y la posibilidad de que emerjan nuevas compañías con nuevas ideas. La «adaptación a la era digital» de Europa que defiende la presidenta Von der Leyen.

El País.

- Subraya las ideas más importantes del texto y redacta un breve resumen del mismo.
 - ¿Cuál es la tesis que defiende el periódico y dónde aparece enunciada?
 - Localiza las razones o argumentos que ofrece el periódico para justificar su tesis.
- Entra en la edición digital de distintos periódicos (*El País*, *El Mundo*, *ABC*, etc.), copia en tu cuaderno algunos editoriales que traten el mismo tema y luego compáralos: ¿defienden la misma tesis?; ¿qué argumentos utiliza cada uno? Anota las diferencias más importantes que aprecies.
 - En alguno de esos periódicos, selecciona también una noticia que te parezca importante o polémica y escribe un editorial a propósito de ella.

3 El artículo de fondo

Es un texto periodístico en el que un especialista o una persona de reconocido prestigio reflexiona desde una perspectiva personal sobre algún tema de interés para el lector. Su propósito es analizar, explicar y valorar los hechos de la realidad con el fin de orientar al lector. He aquí algunas de sus **características**:

- Aparece **firmado por su autor**, que suele ser un especialista o una figura importante de la cultura, la política, la universidad... Sus opiniones son personales y no están condicionadas por la línea editorial del periódico en el que se publica, sino que son responsabilidad exclusiva de quien lo firma.
- El **tema es libre**. Lo normal es que esté relacionado con algún asunto de actualidad, pero en ocasiones el autor decide hablar de temas más generales, siempre y cuando sean de interés para el lector.
- **No hay una estructura fija**. Sin embargo, como en la mayoría de las ocasiones se trata de un texto argumentativo, a menudo se podrá distinguir una introducción, un desarrollo donde se lleva a cabo el análisis, juicios, razonamientos... y, por último, las conclusiones.
- También es **libre y personal el estilo** que el autor emplea en su redacción. Se procura, eso sí, que el lenguaje resulte sugerente, ágil y sin términos demasiado cultos o técnicos: es importante que el lector lo lea y entienda sin dificultad. A veces, se acerca a lo literario.

Se trata de un pequeño ensayo, como puedes apreciar si comparas estos rasgos con lo que estudiaste en el tema anterior.

4 La columna



➤ Leila Guerriero.

La columna es un artículo de opinión con unas **características** peculiares.

- Es más **breve** que el artículo de fondo: suele ocupar una sola columna, de ahí su nombre.
- Está escrita por un **autor de cierta relevancia** (una *firma*, alguien conocido por los lectores) que colabora con el periódico.
- Constituye una **sección fija** que aparece con regularidad —diaria o semanal— y siempre en el mismo sitio.
- Es absolutamente **libre, tanto en el tema** (política, sociedad, cultura, literatura, costumbres...) **como en el tono**, que va desde el rigor y la seriedad en ciertas columnas hasta el predominio de lo humorístico, de lo coloquial, de lo irónico, etc. en otras.

A CTIVA TU CONOCIMIENTO

3. Lee este texto y realiza las actividades:

El ritmo

«Corré despacio», me dijo mi padre. No sonaba preocupado. Era alguien que, desde la torre de control, está habituado a lidiar con idiotas.



LEILA GUERRIERO
11 ENE 2023 - 05:00 CET

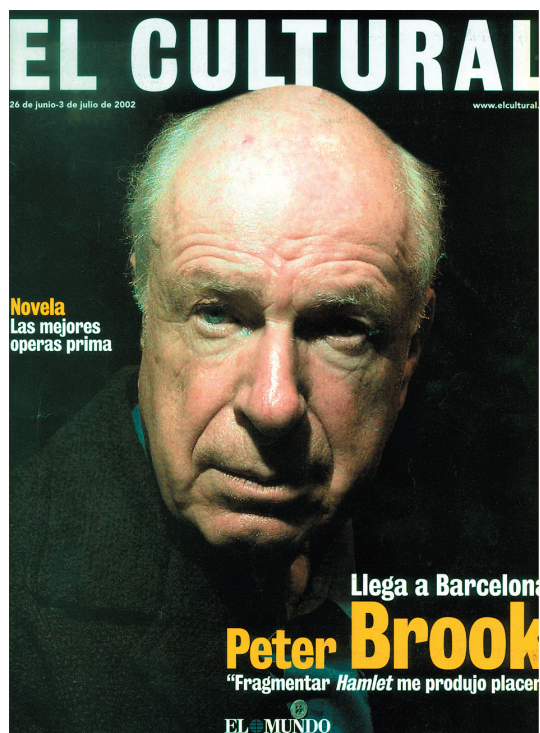
Estoy en la ciudad donde nací, pampa argentina. Salgo a correr temprano por el campo. Rodeo el club de golf, busco la calle Lartigau, corro hasta más allá de Querandíes. El terreno es blando, de arenisca. Me hundo, no puedo sostener un paso regular, pero me gustan las dificultades del camino que, además, conozco: corríamos por aquí con mi padre cuando era chica. Es una zona solitaria, sin sombra, sumida en volutas de polvo caliente, donde me embisten descargas violentas de recuerdos: la piscina del golf, el campamento de verano, el pariente peligroso, el tiempo en que todo estaba vivo. Preferiría tener una memoria blanca. Hoy, cuando empezaron a perseguirme los perros, estaba escuchando *Walk on the Wild Side*, de Lou Reed. Parecía un chiste malo. Primero fueron dos, después varios. Ladinos, máquinas deshechas, chatarra viva. Parecían llenos de odio, el pelo erizado por la saña, los dientes largos. Feroces de una manera diseñada. Corrí rápido pero eran muy ligeros, revestidos por la capa de velocidad que proporciona el mal. En ese momento sonó el teléfono. Era mi padre. “Hola”, dije, agitada. No tuve respuesta. Pregunté: “¿Me escuchás?”. “No. Escucho a una persona que jadea como si se fuera a morir”, me dijo, sin burla. “Soy yo, me están corriendo unos perros”, dije. “¿Son muchos?”, preguntó. “Seis, o más”. “No los mires — me dijo—. Cambiá el ritmo, corré despacio”. No sonaba preocupado. Era alguien que, desde la torre de control, está habituado a lidiar con idiotas. Aunque pensé que los perros me destrozaban, bajé el ritmo y se detuvieron, desactivados. Sólo quedó mi sombra silenciosa braceando sobre el polvo. Dije: “Se fueron”. Mi padre dijo: “El cambio de ritmo los desconcierta. Te espero a cenar”. Y colgó. Me quedé pensando que, quizás, el método sirva para los perros callejeros y para los de la memoria. Así que, desde entonces, cambio el ritmo, no para que se esfumen: para que den tregua.

LEILA GUERRIERO: *El País*.

- ¿Qué tipo de texto periodístico es?
 - ¿Cuál es la intención de la autora al escribir este texto? ¿Te parece que el tema del que se ocupa tiene interés informativo? Razona tu respuesta.
 - Es muy peculiar el tono y el estilo en que está escrito. Coméntalo.
4. El texto inicial de esta unidad es un artículo de fondo escrito por Rafael Argullol:
- Explica por qué puede decirse que es un artículo de fondo.
 - ¿Se trata de un texto argumentativo? ¿Cuál es la tesis del autor? ¿Qué tipo de argumentos ha empleado para convencer a los lectores?
 - Observa el título del artículo y compáralo con los que suelen tener las noticias informativas. ¿Qué diferencias aprecias?

5

La crítica



- Es habitual que la prensa tenga especiales dedicados a la crítica cultural.

En las secciones culturales de los diarios hay, como en otras secciones, noticias informativas, entrevistas, crónicas, reportajes... Los textos de estos géneros informan al lector sobre los acontecimientos de actualidad relativos al cine, la literatura, la música, el teatro, etc. Un género que, además, permite opinar sobre esos acontecimientos es el *artículo de crítica cultural*, o simplemente *crítica*.

La crítica cultural tiene una triple función:

- **Informar del hecho al lector:** la reciente publicación de un libro, el estreno de una obra teatral o de una película, la celebración de un concierto, la aparición de un nuevo disco.
- **Analizar e interpretar la obra** (o algunos de sus aspectos clave) con el fin de ayudar al lector a entenderla.
- **Valorar su calidad**, mediante juicios fundamentados, para orientar al lector en su decisión de ver o no la obra (o de comprar o no el libro, disco...).

Como ves por estas funciones, las críticas periodísticas tienen una cierta trascendencia, pues pueden condicionar el éxito o el fracaso comercial de una obra. De ahí que el crítico tenga que ser realmente un experto en la materia y que haya de mostrarse siempre ecuánime y respetuoso en sus juicios.

En la estructura de las críticas culturales se distinguen dos partes: la **ficha técnica**, de carácter expositivo, en la que se resumen los datos de la obra (su función es meramente informativa), y el **análisis crítico**, de carácter descriptivo y argumentativo, en el que el periodista describe cómo es, interpreta algunos elementos de contenido y valora sus cualidades positivas o negativas. A menudo se cierra con un resumen final o una conclusión.

Algunos periódicos incluyen en cuadernillo independiente, un día a la semana, un suplemento cultural que contiene buen número de artículos de crítica, reportajes sobre arte y cultura, reseñas, información sobre novedades, etc.

6

Cartas al director

Las *cartas al director* constituyen la voz del lector en el periódico. En ellas, los lectores muestran, a título personal, su opinión sobre algún tema de interés. La intención y el contenido son muy variados: se escriben cartas al director para comentar hechos de actualidad, para relatar casos personales que son representativos de problemas que afectan a la sociedad, para denunciar abusos o injusticias, etc. Muy habituales son las que responden a una información u opinión anterior publicada en el diario con el fin de rectificarla, completarla, agradecerla... Por supuesto,

no se publican todas las que el periódico recibe, sino que se seleccionan aquellas que, a juicio de la redacción, puedan ser más interesantes para el resto de los lectores.

El formato de las cartas que publica lo determina el propio periódico, que tiene además la potestad de cortar los pasajes que considere inconvenientes. Han de ser ante todo breves, de estilo claro y preciso, y tienen que ir firmadas por su autor o autores (a veces las firma un grupo de personas) y acompañadas de los datos personales: nombre y apellidos, n.º de DNI, dirección, cargo —si procede.

ACTIVA TU CONOCIMIENTO

5. En diversos periódicos, recorta —o imprime, si consultas la edición digital— las críticas que encuentres, clasifícalas por temas (de cine, teatrales, de libros...) y compara su estructura. ¿Hay características comunes entre las que tratan el mismo tema?
6. Lee la crítica cinematográfica y responde a las siguientes cuestiones:
 - a) Distingue la parte meramente informativa y el análisis crítico.
 - b) ¿Qué información aparece en la ficha técnica? ¿Es completa o faltan datos importantes?
 - c) ¿En qué aspectos de la película basa Rodríguez Marchante su crítica? Localízalos y explícalos.
 - d) Señala los elementos lingüísticos que muestran la opinión positiva o negativa del crítico sobre la obra.

Thor: Love and thunder

Un soberbio disparate nivel dios (del trueno)



Género: Aventuras

Director/a: Taika Waititi

Año: 2022

Duración: 119

Nacionalidad: EE UU

Actores: Chris Hemsworth, Natalie Portman, Christian Bale, Tessa Thompson, Chris Pratt.

En 1922, James George Frazer tuvo una intuición. ¿Y si todas las religiones y creencias se basaran en lo mismo? ¿Y si todos los mitos compartieran la misma historia, la misma carne, la misma semilla (de eso se trata: de la narración del ciclo circular reproductivo que condena, sacrifica y finalmente resucita

a un dios)? **Un mito, por definición, explica el mundo, le da sentido. Un mito, para entendernos, calma del vértigo de estar vivo. O por lo menos, así fue hasta que el mundo dejó de tener sentido. No queda claro cuándo.** Quizá cuando las propias creencias desvelaron sus rasgos comunes; tal vez en el

momento en el que Frazer decidió escribir *La rama dorada* obedeciendo a su intuición. El caso es que, de repente, se extinguió la gracia de la mitología y los mitos, todos ellos, se convirtieron en una arbitraria y bastante profana celebración de la simple narración, de la ficción libre de la carga del sentido.

Hace exactamente cinco años el director Taika Waititi tuvo una intuición muy similar a la de Frazer en *Thor Ragnarok*, pero, si se quiere, completamente opuesta. **¿Y si la mitología más abigarrada, wagneriana, operística y descomunal de cuantas ha sido capaz Marvel -la del musculado y eterno hijo de Odín- no fuera nada más que la más simple y disparatada de las aventuras jamás ideada?** Y así las cosas, y completamente ajeno tanto a los delirios shakespearianos del director de la primera entrega, Kenneth Branagh, como al laberíntico y magnético abigarramiento del segundo, Alan Taylor, decidió componer una comedia tan completamente autoconsciente de su inoperancia que sencillamente desarmaba. De repente, el mito antes que alegoría de nada se transformó, libre de la carga del sentido, en despropósito de casi todo. **Thor era dios, sí, pero, sobre todo, era un patán nivel dios.**

En puridad, *Thor: Love and Thunder* ni siquiera puede ser considerada secuela de la anterior. Es más repetición. Waititi coloca en línea recta todas y cada una de las ideas que probablemente descartó en su primer intento porque sencillamente no cabían y deja que bola siga rodando. **La película se vive toda ella como lo que es: una muy libre y desenfadada celebración de la ocurrencia, de la tontuna, en la que cabe casi todo.** Y,



en efecto, por allí que aparecen unas cabras que chillan y que, como los renos de papa Noel, tiran de un barco vikingo volador con forma de trineo galáctico; un dios Zeus encarnado por Russell Crowe tan caprichoso como irascible que imita perfectamente al mismísimo Russell Crowe, y un Matt Damon secundado por Luke Hemsworth que, en una especie de parque temático, replican merced a un teatrillo vergonzante las aventuras del propio Thor (nótese que Luke Hemsworth hace de su hermano Chris Hemsworth. Sí, es chiste. Otro del millón y medio de ellos repartidos por la película).

Bien es cierto y que probablemente para no que explote la cabeza de la *fanbase* hay trama, trama cómica que también lo es cósmica. **Se cuenta la historia de Gorr, el Carnicero de Dioses (Christian Bale), y se cuentan las industrias y andanzas de nuestro héroe tronante por aca-**

bar con el villano y con su deseo inextinguible de acabar con todos y con todo. Es aquí, cuando Thor no puede por menos que pedir ayuda, y es aquí cuando aparece Mighty Thor, también conocida como Jane Foster (no confundir con Jane Fonda ni con Jodie Foster), también conocida como la mujer que se comió a Natalie Portman, también conocida, por resumir, como *Thora*.

Se podría decir que **todo lo que no es frenesí sin freno en Love and Thunder es Natalie Portman en un doble (o cuádruple) papel** que igual golpea con el martillo, que exhibe una musculatura digna de la realeza, que improvisa chascarrillos, que nos emociona, que deja en ridículo al que fuera su amante (Hemsworth es, definitivamente, un muy brillante actor cómico, o cósmico). De todo eso es capaz la actriz que mejor ha entendido el dislate extravagante que por fuerza es todo esto.

Si, como concluye Frazer, las religiones son en esencia cultos de fertilidad que suceden alrededor de la adoración y sacrificio periódico de un rey sagrado, Waititi no puede por menos que darle la razón. Pero a su modo. Para él, **el mito de Thor coincide con el propio mito de cada superhéroe, deidades solares entregadas en ofrenda a la taquilla y al simple placer de la ficción libre, feliz y cíclica (demasiado tal vez).** Marvel es por fin dadá. Marvel es dos cabras que chillan.

7. Redacta una crítica de la última película que hayas visto.
8. Escribe una *Carta al director* mostrando tu opinión sobre algún tema de actualidad que te preocupe. Si te gusta cómo ha quedado, puedes incluso enviarla a algún diario: tal vez te la publiquen.
9. Lee la sección de *Cartas al director* de algún diario nacional. ¿Cuál es la intención del autor en cada una de ellas? ¿Cómo están redactadas?

¿Sabes lo que sabes? Aplícalo

Hay muchos tipos de textos periodísticos, entre toda la clase vais a elaborar una revista cultural. Para ello deberéis elegir distintas obras artísticas, espectáculos culturales, exposiciones...y seguir estos pasos:

1. Dividíos en grupos de 4 y seleccionad aquellas obras artísticas o espectáculos culturales sobre los que podéis redactar noticias, reportajes, reseñas, etc. (películas, novelas, obras de teatro, musicales, espectáculos de danza, circo...).
2. Decidid qué tipos de textos periodísticos vais a escribir sobre ellos: debería haber por lo menos una noticia, un reportaje y una reseña. Para redactar los textos necesarios, tened en cuenta:



REPORTAJE

- ✓ Escribe un titular que capte la atención del lector, trata de que no supere ocho palabras. Puedes usar un subtítulo si es necesario.
- ✓ La entradilla ha de atraer la atención del lector o lectora y despertar el interés por leer el reportaje.
- ✓ Comienza la redacción del cuerpo del reportaje o noticia planteando el tema y desarrolla la información que has obtenido.
- ✓ Haz una conclusión con reflexiones sobre el tema.
- ✓ Recuerda que el lenguaje propio de los reportajes ha de ser claro, preciso y fluido.
- ✓ Utiliza oraciones simples y breves; y narra los hechos de forma objetiva.
- ✓ Puedes buscar imágenes que ilustren tu texto.

NOTICIA

- ✓ El texto debe estructurarse en titular, entradilla y cuerpo.
- ✓ La noticia debe responder a las seis preguntas básicas: qué, quién, dónde, cuándo, cómo, por qué.
- ✓ Ordena la información en párrafos.
- ✓ Enlaza las oraciones y los párrafos con conectores.
- ✓ Utiliza un vocabulario preciso.

RESEÑA

- ✓ Incluye los datos de la obra.
- ✓ Escribe el argumento o tema central.
- ✓ Identifica el carácter de los personajes, bailarines...
- ✓ Incluye un esquema y línea de tiempo.
- ✓ Descubre cuál es el tema y la reflexión que propone.
- ✓ Redacta algún dato pertinente del autor, director...
- ✓ Aporta tu experiencia personal y comentario crítico.
- ✓ Comparte tu recomendación.

3. Elaborad el texto en un procesador de textos o en un programa de diseño o maquetación, convertido en un archivo pdf y enviádselo a la profesora o profesor para que lo evalúe.
4. Leed todos los textos que habéis redactado y valoradlos teniendo en cuenta estas preguntas: ¿La información proporcionada es veraz? ¿Los textos están bien estructurados? ¿Llaman la atención de los lectores? ¿La redacción es ágil y amena?
5. Elegid los dos mejores reportajes, noticias y reseñas para preparar después vuestra revista.

1

Significado y referente

Cuando un hablante emplea, por ejemplo, la expresión *mi gato* alude con ella a un ser que existe en la realidad. Esta capacidad de asociar la expresión con un ser determinado se basa en el conocimiento del **significado** de las unidades lingüísticas. La disciplina que se ocupa del significado se denomina **semántica**.



Ahora bien, no hay que confundir el significado de una palabra con el ser o cosa que representa: el significado de la palabra *gato* es una representación mental, pero no es el ser real al que con esa palabra se alude, de igual manera que un mapa de un país no es ese país. Así, la expresión *mi gato* tiene idéntico significado para todos los hablantes, sin embargo, el ser al que remite no es el mismo si la expresión la emplea una persona o si la emplea otra distinta; el ser real al que se alude con la palabra se denomina **referente**, y pertenece a la realidad extralingüística.

2

Significado léxico y significado gramatical

Las unidades lingüísticas no tienen todas la misma manera de significar. Hay palabras que significan conceptos o ideas que remiten a entidades reales o imaginadas (seres, objetos, cualidades, procesos...): son los sustantivos, los adjetivos, los verbos y algunos adverbios como todos los acabados en *-mente* y otros como *bien*, *mal*, etc.; estas palabras poseen significado léxico.

En cambio, hay otras palabras que significan de otro modo, pues expresan un contenido más general y abstracto que remite a las relaciones gramaticales entre las unidades lingüísticas: son, por ejemplo, los determinativos, las preposiciones, las conjunciones o algunos adverbios como *ahora*, *nunca*, *aquí*, *cerca*, etc.; se dice que estas palabras tienen **significado gramatical**.

Así, la palabra *mesa* tiene un significado léxico que permite aludir a un objeto de la realidad; por el contrario, la palabra *pero* aporta un significado gramatical que nos sirve para expresar una relación de contraposición entre dos elementos lingüísticos. Como se recordará, gracias a esta distinción entre significado léxico y significado gramatical diferenciábamos la raíz de la palabra de los morfemas gramaticales: en *mesita* la raíz *mes-* significa un concepto con el que clasificamos determinados objetos, y el morfema gramatical *-ita* añade a esa raíz la nota semántica de 'tamaño pequeño'.

3 El significado léxico

3.1. Polisemia, monosemia y homonimia

Es habitual que nos encontremos con palabras que tienen más de un significado. Así ocurre con la palabra *gato*, que se emplea para designar a un animal doméstico y, también, para referirnos a una máquina para levantar grandes pesos::



El gato atrapó al ratón.

Necesito un gato para cambiar la rueda del coche.

Se denomina **polisemia** al fenómeno consistente en que una palabra posea varios significados, y estas palabras que pueden usarse con distintos sentidos se llaman **polisémicas**. Al contrario, el hecho de que una palabra solo tenga un significado se conoce como **monosemia**. Las palabras **monosémicas** suelen aparecer, por lo general, en tipos de textos lingüísticos muy específicos, como, por ejemplo, los científicos: son monosémicas palabras como *cefalópodo*, *genoma*, *algoritmo*, *dermatitis*, *fonema*...

No hay que confundir el fenómeno de la polisemia con el de la **homonimia**, que se produce cuando dos palabras distintas tienen la misma forma, pero cada una mantiene un significado diferente. Es el caso de *vino*, que corresponde a dos palabras diferentes: por un lado, a la forma del verbo venir (*No vino ayer*), y, por otro lado, al sustantivo que designa una bebida (*Me gusta el vino*).

Existen dos tipos de palabras homónimas: las que presentan la misma forma oral, pero no escrita se denominan **homófonas** (*baca / vaca*); las que coinciden tanto en su forma oral como en la escrita se llaman **homógrafas** (*cerca / cerca*).

Las palabras homónimas aparecen como entradas diferentes en los diccionarios.

desvelar¹. Quitar, impedir el sueño, no dejar dormir.

desvelar². Descubrir, poner de manifiesto.

En el caso de la polisemia solo hay una entrada en el diccionario.

manzana. 1. Fruto del manzano. **2.** Conjunto de varias casas. **3.** Pomo de la espada.



> *Cefalópodo* es una palabra monosémica.

3.2. Denotación y connotación

Hay que distinguir el significado denotativo (o denotación) del significado connotativo (o connotación).

La **denotación** es el significado primario y básico de una palabra; está constituido por el conjunto de notas semánticas que definen las propiedades de una clase de seres designada por la palabra. Por ejemplo, la denotación de la palabra *buitre* está integrada por sus notas esenciales, como [animal], [ave], [rapaz]..., las cuales caracterizan y definen el conjunto de animales designados con la palabra *buitre*.

Las **connotaciones** constituyen el significado secundario de una palabra, son valores semánticos añadidos que aparecen con el uso de la palabra y se asocian a su denotación. Por ejemplo, el sustantivo *buitre* lleva asociadas ideas de ‘ambición’, ‘avaricia’, ‘rapiña’..., las cuales se añaden en la mente de los hablantes a su significado denotativo. Este significado connotativo es el que se pone de manifiesto, dejando a un lado la denotación de *buitre*, cuando se dice *Este empresario es un buitre*.

Los significados connotativos se refieren a valoraciones sociales, culturales y afectivas, que pueden ser generales a toda la sociedad, como es el caso de las que tiene la palabra *buitre*, o propias de un grupo social; es lo que ocurre con las palabras de contenido político, como *rojo* o *fascista*, que se sienten de una forma u otra según la ideología de quien las emplea. Incluso ciertos valores connotativos son de carácter personal, de ahí que sean determinantes en el ámbito de los textos literarios, donde se usan permanentemente; por ejemplo, en la poesía de Antonio Machado *limonero* se asocia a ‘niñez’, ya que dicho árbol le recordaba al poeta su infancia en su Sevilla natal.



► Para Machado el *limonero* se asocia con la niñez.

3.3. Campo semántico y familia de palabras

Un grupo de palabras forma un **campo semántico** cuando sus significados están relacionados por tener un núcleo de significación común a todas ellas. Por ejemplo, *segundo*, *minuto*, *hora*, *día*, *semana*, *mes*, *año*, *lustro*, *siglo* constituyen un campo semántico: el contenido que comparten es la nota semántica [unidad de tiempo]; no obstante, cada una de estas palabras se opone a las demás por otras notas, de manera que forman un pequeño sistema de relaciones semánticas.

Hay que recordar que un conjunto de palabras constituye una **familia de palabras** cuando comparten la misma raíz. Es lo que sucede, por ejemplo, en *bello*, *belleza*, *bellamente*, *embellecer*: todas ellas comparten la raíz *bell-*, lo que explica los rasgos comunes en su significado.

4

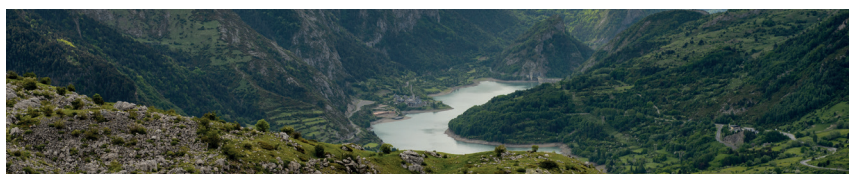
Las relaciones de significado

Las palabras de una lengua no son elementos aislados, sino que mantienen relaciones semánticas de diverso tipo entre ellas; estas relaciones contribuyen asimismo a definir su significado.

4.1. Sinonimia

La sinonimia se produce cuando dos palabras tienen el mismo significado; estas palabras se denominan **sinónimas**: por ejemplo, *fatiga* y *cansancio*, *empezar* y *comenzar*, *flaco* y *delgado*.

No obstante, los sinónimos absolutos o completos, es decir, aquellos vocablos que son intercambiables en todos los contextos, son muy raros. Así, *acercar* y *aproximar* son sinónimas, pero resultaría extraño el enunciado *Aproxímame la sal*; lo mismo sucede con *verano* y *estío*, pues, si bien tienen el mismo significado, parece que nadie diría *Me voy de vacaciones a los Pirineos este estío*. En cualquier caso, existen palabras que presentan un alto grado de sinonimia, como *acabar* y *terminar* o *avalancha* y *alud*.



➤ Valle de Tena, en el Pirineo aragonés.

4.2. Antonimia

La antonimia se produce cuando dos palabras tienen significados opuestos. Como la oposición de significados puede presentarse de diferentes maneras, se distinguen las siguientes clases:

- **Antónimos de grado:** aquellas palabras cuyos significados opuestos admiten grados intermedios, por lo que pueden ser cuantificados, como *caliente* y *frío*, *alto* y *bajo*. Así, aunque *caliente* se opone a *frío*, es posible que no se dé ninguno de ellos, sino que aquello de lo que se habla esté templado; asimismo pueden cuantificarse: *muy caliente*, *poco caliente*, *bastante frío*, *algo frío*.
- **Complementarios:** aquellas palabras cuyos significados son incompatibles, de manera que, si se niega uno de ellos, necesariamente se afirma el otro; por ejemplo, *vivo* y *muerto*. Como se puede observar, negar que alguien está *vivo*, significa automáticamente afirmar que está *muerto*.
- **Inversos:** aquellas palabras cuyos significados describen una misma relación desde puntos de vista alternativos, de modo que un significado implica el otro; por ejemplo, *tío* y *sobrino*, *comprar* y *vender*. Resulta obvio que, si José Antonio es tío de Diego, entonces Diego es sobrino de José Antonio.

4.3. Hiponimia e hiperonimia

La hiponimia y la hiperonimia se producen cuando hay una relación de inclusión del significado de una palabra en el de otra. El **hipónimo** es la palabra cuyo significado está incluido en el de otra, la cual es el **hiperónimo**; por ejemplo, *pino* es un hipónimo de *árbol*, y, recíprocamente, *árbol* es hiperónimo de *pino*. El hipónimo, pues, es un término más específico, que implica lógicamente el contenido de otro más general; presentan también este tipo de relación parejas de palabras como *mesa* y *mueble*, *rosa* y *flor* o *sardina* y *pez*.

5

El significado y el contexto

Para interpretar adecuadamente un mensaje, no es suficiente con saber el significado de las palabras, sino que también es necesario conocer el contexto y las circunstancias en que se produce la comunicación. Solo así se evitan diferentes problemas de entendimiento que pueden surgir entre el hablante y el oyente.

Parte de estas dificultades provienen de la **ambigüedad** de los enunciados, debida a casos de polisemia y homonimia. Por ejemplo, en *Ayer vi que estaban pintando el banco*, si no conocemos la situación en la que se ha emitido la oración, no sabremos si el hablante se refiere a una entidad bancaria o a un asiento de la calle, dada la polisemia de la palabra *banco*.

También es imprescindible conocer el contexto y la situación de los mensajes para poder establecer cuál es el referente de algunas palabras. Esto sucede, por ejemplo, con los pronombres y ciertos adverbios: en *Cuando entré, ella ya no estaba allí*, necesitamos otras informaciones para **asignar** los **referentes** a *ella* y *allí*.

Por otra parte, en una conversación hay sobrentendidos y frases que se quedan a medias; es decir, además de lo que el hablante dice explícitamente, hay **información** que queda **implícita**, que se sobrentiende. En estas situaciones, para que exista una perfecta comunicación tampoco basta con reconocer el significado de las palabras. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando a una pregunta como *¿Vas a salir de casa esta tarde?* se responde con *Está lloviendo*: entender que se trata de una respuesta adecuada implica saber que se sobrentiende que el hecho de que llueva disuade de salir de casa, pero esta información queda implícita, no se nos da explícitamente.

Finalmente, necesitamos conocer el contexto y las circunstancias que rodean a determinados mensajes en los que el modo como el hablante nos dice algo no coincide con su verdadera **intención comunicativa**. Así, si una madre le dice a su hijo *¿Sabes la hora que es?*, puede pretender, no que su interlocutor le diga la hora, sino que se dé prisa para no llegar tarde, de manera que lo que en apariencia era una pregunta, realmente, ha de interpretarse como una orden.



➤ *Está lloviendo* como respuesta a la pregunta *¿Vas a salir?* es ambiguo, no aclara si va a salir o no.

A CTIVA TU CONOCIMIENTO

1. Distingue el significado del referente en el sintagma *mis vecinos*.
2. En las palabras siguientes, señala cuáles tienen significado léxico y cuáles presentan solo significado gramatical: *jardín, con, sol, y, los, fe, amablemente, casi*.
3. Explica los conceptos de monosemia, polisemia y homonimia en las siguientes entradas léxicas del diccionario:

cola¹. 1. Extremidad posterior del cuerpo y de la columna vertebral de algunos animales. 2. Conjunto de cerdas que tienen ciertos animales en esta parte del cuerpo. 3. Conjunto de plumas fuertes y más o menos largas que tienen las aves en la rabadilla. 4. Porción que en algunas ropas tálares se prolonga por la parte posterior y se lleva comúnmente arrastrando. 5. Extremidad del paño. 6. Punta o extremidad posterior de alguna cosa, por oposición a cabeza o principio. 7. Apéndice luminoso que suelen tener los cometas. 8. Hilera de personas que esperan vez.

cola². Pasta fuerte, translúcida y pegajosa que sirve para pegar.



cola³. Semilla de un árbol ecuatorial que se utiliza en medicina como excitante.

4. Señala si hay homonimia o polisemia en las palabras destacadas en negrita en los siguientes pares de oraciones:
 - a) **La lava del volcán lo arrasó todo** / **Juan se lava las manos**.
 - b) **Ante** todo, no grites / Esa chaqueta parece de **ante**.
 - c) Mi hermano tiene dolores en la **columna** vertebral / No veía a los músicos porque me senté detrás de una **columna**.
 - d) Tus amigos son unos **catetos** / ¿Sabes cuánto miden los **catetos** del triángulo?
 - e) Se ha puesto una **falda** muy bonita / Hay muchas **amapolas** en la **falda** de ese monte.
 - f) Ese día yo no estaba **presente** / Siempre se equivoca en el **presente** de subjuntivo.
 - g) Ponte **cerca** de mí / Salta por aquí la **cerca**.
 - h) Para llegar allí, tienes que seguir el **curso** del río / ¡A ver si acaba de una vez el **curso**!
 - i) No sabe cómo se mueve el **caballo** en el ajedrez / El **caballo** iba cojeando.
 - j) Dame el **bote** de mayonesa / El **bote** quedó amarrado en el puerto.
5. Distingue la denotación de las connotaciones en las palabras siguientes: *gallina, inmigrante, empresario, verano, gusano, cuñado*.
 6. Analiza la denotación y las connotaciones en los pares de palabras siguientes: *anciano-viejo, dinero-pasta, tenaz-terco, bocadillo-bocata, madre-mamá, trabajo-curro*.
 7. Escribe palabras de los siguientes campos semánticos: [muebles], [calzado], [estrofas], [figuras literarias].
 8. Señala qué tipo de oposición léxica presentan los siguientes pares de palabras: *adecuado-inadecuado, alto-bajo, suegro-yerno, tónica-átona, lleno-vacío, pagar-cobrar, verosímil-inverosímil, listo-tonto, ancho-estrecho, existente-inexistente, gordo-flaco, entregar-recibir*.
 9. Precisa el tipo de relación de significado que hay en los siguientes pares de palabras: *generosidad-virtud, extenso-breve, indeleble-imborrable, octubre-mes, leal-desleal, trasero-posaderas, juventud-vejez, islote-insular, invierno-estación, completo-incompleto, pájaro-golondrina, muerte-defunción, padre-hijo, odontólogo-dentista*.
 10. Explica por qué es necesario conocer el contexto y las circunstancias en las que pueden ser emitidos los siguientes mensajes:
 - a) *Ese tipo se lo carga todo.*
 - b) *Aquí se está bastante bien.*
 - c) *—¿Vienes al cine con nosotros? —Son insoportables las películas de Disney.*
 - d) *Me voy a poner las botas.*
 - e) *¿Tú estás bien?*

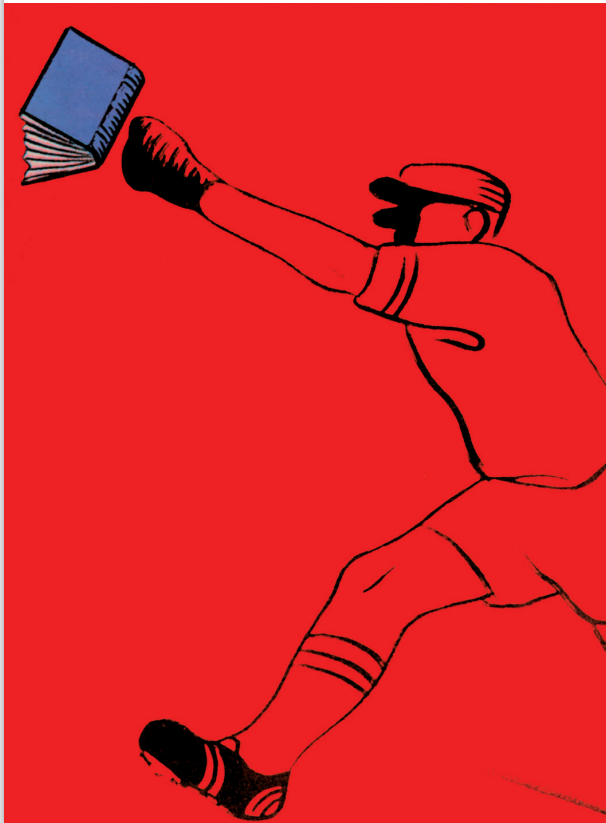
A CTIVA TU CONOCIMIENTO

11. Lee con atención el texto siguiente y responde a las cuestiones que aparecen a continuación:

La miseria del deporte

Me preocupa el creciente interés del hombre por los espectáculos deportivos. Bien pronto derivaremos a la vida castrada y aséptica de los estadios, respiraremos bien pronto la atmósfera húmeda y densa de las sucias toallas de los atletas.

El deporte es una actividad humillada y miseranda. El deportista nada arriesga, cultiva sus músculos y adiestra sus reflejos para exhibirse ante una multitud enclenque, de ideas usadas y agrias. El público hace del atleta su ídolo, le atribuye virtudes que quisiera poseer, y, detrás de la opulenta trabazón de músculos, supone atributos heroicos que no existen, aún más, que el atleta niega. Es este un eunuco que la multitud cubre con deseos imposibles y antiguos, ya perdidos hace tiempo. De allí que el deporte, como la prostitución y el alcohol, se convierta en una pingüe industria en manos de mercaderes inescrupulosos.



Mercaderes de atletas. [...]

No es una decadencia esta afición presente por el deporte. Es la señal de que ha llegado nuestra hora más miserable, una hora que ha sonado varias veces para el hombre, pero nunca con tan convincente llamado como ahora.

El hombre del estadio, el «fanático» de los atletas, es capaz de todas las ruindades y miserias. Hace mucho tiempo que ya no es hombre. Ha escogido como fuente de su entusiasmo una ruin turba de pobres eunucos adiestrados. El hombre del estadio engrosó las filas de la GESTAPO —el nazismo fue una doctrina de estadio—, trabaja para la MVD soviética, lanzó la atómica en Hiroshima, asoló Europa en nombre de la Libertad y, hoy, comercia aterrado en la ONU. Cada día se nos impone como doctrina una nueva miseria ideológica, fermentada bajo las plomizas escaleras de los estadios. La participación colectiva y frenética del ser en sistemas que encierran su destrucción sin gloria, su deslamiento en el ambiente tibio de los gimnasios, se extiende peligrosamente como una plaga.

ÁLVARO MUTIS.

- Busca en el diccionario el significado de las palabras que no entiendas.
- Sustituye las palabras que aparecen subrayadas por algún sinónimo.
- Señala los antónimos de *pronto*, *húmeda*, *nada*, *detrás*, *imposibles*, *antiguos*, *capaz*, y precisa de qué tipo son.
- ¿Qué relación de significado presentan las palabras *deporte* y *actividad*?
- Señala tres palabras de la misma familia léxica que aparecen en las primeras ocho líneas.
- En el texto, *deportistas*, *atletas* y *eunucos* se utilizan para referirse a las mismas personas. ¿Son sinónimos?
- La palabra *fanático*, con la que se califica en el texto al espectador del estadio, es sinónima, por ejemplo, de *entusiasta* o *apasionado*, pero mantiene con ellas diferencias importantes. Explícalas.

Cambia de perfil

En esta ocasión te proponemos que sigas trabajando con el significado de las palabras y te conviertas, junto con el resto de la clase, en lexicógrafo. Todos juntos haréis un pequeño diccionario de términos que son útiles para repasar la gramática que habéis aprendido hasta ahora. Para ello deberéis seguir estos pasos:

1. De manera individual, haz un listado de las palabras que crees que se deben incluir en vuestro diccionario. No olvides que deberán estar ordenadas alfabéticamente.
2. Poned en común vuestro listado y decidid en asamblea cuáles son las que se deben incluir y cuáles no.
3. Ha llegado el momento de redactar con vuestras propias palabras el significado de las palabras escogidas. Para ello es importante que conozcas cómo están formadas las entradas de un diccionario:

The image shows a screenshot of the Real Academia Española (RAE) dictionary website for the word "miedo". The page is annotated with arrows pointing from explanatory boxes on the left to specific parts of the dictionary entry. The entry itself includes etymology, two numbered meanings, several idiomatic expressions, and abbreviations. The annotations explain the following parts:

- Entrada:** cada una de las palabras que se incluye en el diccionario. (Points to the word "miedo")
- Etimología:** origen de la palabra. (Points to "Del lat. *metus* 'temor'")
- Acepción:** cada uno de los significados de la palabra según los contextos en que aparece. (Points to the two numbered meanings)
- Locuciones y frases hechas.** (Points to "más miedo que vergüenza", "miedo insuperable", and "a miedo, o a miedos")
- Información gramatical.** (Points to "de miedo")
- Ejemplos:** palabra o frase que se cita para ilustrar la definición. (Points to "Hace un frío de miedo. La cocina está de miedo. U. t. c. loc. adv. Canta de miedo.")
- Abreviaturas:** representación de una palabra de forma reducida. (Points to "de miedo")

The dictionary entry text is as follows:

miedo
Del lat. *metus* 'temor'.

1. m. Angustia por un riesgo o daño real o imaginario.
2. m. Recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea.

más miedo que vergüenza
1. m. coloq. miedo intenso.

miedo insuperable
1. m. Der. **Miedo** que, anulando las facultades de decisión y raciocinio, impulsa a una persona a cometer un hecho delictivo. Es circunstancia eximente.

a miedo, o a miedos
1. locs. advs. desus. Por **miedo**, de **miedo**, o con **miedo**.

de miedo
1. loc. adj. coloq. U. para ponderar algo. **Hace un frío de miedo**. **La cocina está de miedo**. U. t. c. loc. adv. **Canta de miedo**.

El placer de la lectura



SAMUEL BECKETT (1906-1989).

Importante autor irlandés, de obra bilingüe, pues comenzó escribiendo sus obras en inglés, pero después empleó preferentemente el francés en sus textos. Sus novelas más destacadas son *Murphy* (1938), *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951) y *El innombrable* (1953). Entre sus obras de teatro sobresalen *Esperando a Godot* (1952), *Fin de partida* (1957) y *Los días felices* (1961). Suele considerársele el principal representante del llamado *teatro del absurdo*. Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1969.

...Silencio. El sol se pone, la luna sale. Vladimir permanece inmóvil. Estragón se despierta, se descalza, se pone en pie, con los zapatos en la mano, los deja delante de la rampa, se dirige hacia Vladimir, le mira.

ESTRAGÓN.— ¿Qué te ocurre?

VLADIMIR.— Nada.

ESTRAGÓN.— Yo me voy.

VLADIMIR.— Yo también.

(Silencio).

ESTRAGÓN.— ¿He dormido mucho?

VLADIMIR.— No sé.

(Silencio).

ESTRAGÓN.— ¿Adónde iremos?

VLADIMIR.— No muy lejos.

ESTRAGÓN.— ¡No, no, vayámonos lejos de aquí!

VLADIMIR.— No podemos.

ESTRAGÓN.— ¿Por qué?

VLADIMIR.— Mañana debemos volver.

ESTRAGÓN.— ¿Para qué?

VLADIMIR.— Para esperar a Godot.

ESTRAGÓN.— Es cierto. (Pausa). ¿No ha venido?

VLADIMIR.— No.

ESTRAGÓN.— Y ahora ya es demasiado tarde.

VLADIMIR.— Sí, es de noche.

ESTRAGÓN.— ¿Y si lo dejamos correr? (Pausa). ¿Y si lo dejamos correr?

VLADIMIR.— Nos castigaría. (Silencio. Mira el árbol). Solo el árbol vive.

ESTRAGÓN.— (Mira el árbol). ¿Qué es?

VLADIMIR.— El árbol.

ESTRAGÓN.— No, ¿qué clase de árbol?

VLADIMIR.— No sé. Un sauce.

ESTRAGÓN.— Ven a ver. (Arrastra a Vladimir hacia el árbol. Quedan inmóviles ante él. Silencio). ¿Y si nos ahorcáramos?

VLADIMIR.— ¿Con qué?

ESTRAGÓN.— ¿No tienes un trozo de cuerda?

VLADIMIR.— No.

ESTRAGÓN.— Pues no podemos.

VLADIMIR.— Vayámonos.

ESTRAGÓN.— Espera, podemos hacerlo con mi cinturón.

VLADIMIR.— Es demasiado corto.

ESTRAGÓN.— Tú me tiras de las piernas.

VLADIMIR.— ¿Y quién tirará de las mías?

ESTRAGÓN.— Es cierto.

VLADIMIR.— De todos modos, déjame ver. (*Estragón desata la cuerda que sujeta su pantalón. Este, demasiado ancho, le cae sobre los tobillos. Miran la cuerda*). La verdad, creo que podría servir. ¿Resistirá?

ESTRAGÓN.— Probemos. Toma.

(Cada uno coge una punta de la cuerda y tiran. La cuerda se rompe. Están a punto de caer).

VLADIMIR.— No sirve para nada.

(Silencio).

ESTRAGÓN.— ¿Dices que mañana hay que volver?

VLADIMIR.— Sí.

ESTRAGÓN.— Pues nos traeremos una buena cuerda.

VLADIMIR.— Eso es.

(Silencio).

ESTRAGÓN.— Didi.

VLADIMIR.— Sí.

ESTRAGÓN.— No puedo seguir así.

VLADIMIR.— Eso es un decir.

ESTRAGÓN.— ¿Y si nos separásemos? Quizá sería lo mejor.

VLADIMIR.— Nos ahorcaremos mañana. (*Pausa*). A menos que venga Godot.

ESTRAGÓN.— ¿Y si viene?

VLADIMIR.— Nos habremos salvado.

Vladimir se quita el sombrero —el de Lucky—, mira el interior, pasa la mano por dentro, lo sacude, se lo cala.

ESTRAGÓN.— ¿Qué? ¿Nos vamos?

VLADIMIR.— Súbete los pantalones.

ESTRAGÓN.— ¿Cómo?

VLADIMIR.— Súbete los pantalones.

ESTRAGÓN.— ¿Que me quite los pantalones?

VLADIMIR.— Súbete los pantalones.

ESTRAGÓN.— Ah, sí, es cierto.

Se sube los pantalones. Silencio.

VLADIMIR.— ¿Qué? ¿Nos vamos?

ESTRAGÓN.— Vamos.

No se mueven.

TELÓN.

PARA SITUARNOS

1. Los textos de Samuel Beckett son un acabado ejemplo de la honda crisis existencial que recorre las obras de los pensadores más lúcidos del siglo xx tras la brutal impresión que dejan en ellos las dos guerras mundiales, el ascenso de los totalitarismos, el holocausto judío llevado a cabo por los nazis, etc. En esta escena final de *Esperando a Godot*, puede advertirse esa característica angustia existencial derivada del absurdo de la vida. ¿Podrías señalar en el texto algunos detalles de esa visión desencantada de la existencia?
2. ¿Qué salidas o perspectivas vitales se les ofrecen a los dos personajes? Cuando el abatido Estragón confiesa: «No puedo seguir así», Vladimir responde: «Eso es un decir». Comenta tal respuesta.
3. Los protagonistas esperan y esperan al tal Godot desde el principio de la obra, pero este no aparecerá nunca en escena. Parece ser que solo Godot puede salvarlos: ¿dónde se observa tal idea en el texto? ¿Qué esperarán encontrar, pues, en Godot? ¿En qué consistirá la salvación?
4. Compara la actitud de los personajes de Beckett con la que mostraba el protagonista de *El extranjero* de Camus que has leído en la unidad anterior.
5. ¿Por qué se expresarán los personajes de Beckett con un lenguaje tan sincopado, casi telegráfico?

La época de la Guerra Fría

El enfrentamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética caracterizó la década de los cincuenta. La oposición entre el mundo capitalista y el comunista dio lugar a la llamada *Guerra Fría*. Aunque en este periodo se multiplicaron las armas de guerra convencionales y nucleares, la amenaza de una catástrofe nuclear frenó un conflicto bélico directo entre las grandes potencias.

Sin embargo, esta época de gran tensión política fue también de crecimiento económico. Por un lado, los países socialistas vivieron sus años de mayor prosperidad. Por otro, el plan Marshall norteamericano de ayuda a Europa occidental supuso el comienzo de un gran desarrollo económico, con el que se evitaba el peligro de la inestabilidad social y de la revolución, tan temidas por los dirigentes occidentales a finales de los cuarenta. Los países europeos capitalistas se encaminaron hacia la integración económica, lo que sirvió para suavizar las diferencias entre Francia y Alemania: en 1952 se fundó la Comunidad Europea del Carbón y del Acero y en 1957 el Mercado Común o Comunidad Económica Europea.

Tras la Segunda Guerra Mundial, son muy importantes también las transformaciones en los países del denominado tercer mundo (en oposición al primero, el capitalista, y al segundo, el socialista). En poco tiempo, las revueltas acabaron con los antiguos imperios coloniales: entre 1947 (independencia de la India) y 1962 (independencia de Argelia), se emanciparon las colonias de los imperios británico, francés, holandés y belga, que en 1945 todavía dominaban más de la cuarta parte de la población mundial.

En **España**, la situación a principios de los años cincuenta seguía siendo de penuria y escasez. Pero la Guerra Fría favoreció al régimen franquista, pues para Estados Unidos España resultaba estratégica para el control del Mediterráneo. Eso facilitó los pactos de 1953, por los que el Estado español cedió bases militares al ejército norteamericano y recibió a cambio ayuda económica y política. Así, de la mano de Estados Unidos, España ingresó en instituciones internacionales como la ONU (1955).

No obstante, en la década de 1950 se iniciaron las protestas sociales: los trabajadores promovieron huelgas y la lucha contra la dictadura se extendió a la universidad, donde los estudiantes protagonizaron a partir de 1956 diversos enfrentamientos con la policía.

Otros dos fenómenos fundamentales fueron la emigración desde el campo a las ciudades (aunque en 1960 el país tenía todavía el 40% de la población activa en el campo) y la creciente importancia entre las clases dominantes de la alta burguesía comercial y financiera.

De otro lado, el reconocimiento de la dictadura por el Vaticano se plasmó en la firma del Concordato de 1953. Gracias a él, la Iglesia católica vio garantizada una situación de verdadero privilegio: confesionalidad del Estado, sostenimiento financiero, ventajas del clero...



- La escasez de víveres en la España de principios de los cincuenta obligó al uso de cartillas de racionamiento como la de la imagen.



- La visita del presidente Eisenhower a España en 1959 fue uno de los símbolos del fin del aislamiento.

2 El realismo social

Durante los años cincuenta comienzan a publicarse obras literarias en las que se reflejan la falta de libertad, la desigualdad social y la miseria generalizada de la sociedad española. Son obras de carácter realista, porque intentan reproducir con fidelidad la realidad social. Por ello se habla de *realismo social* para referirse a este tipo de literatura, fruto de jóvenes escritores que no habían participado en la Guerra Civil, pero que la habían sufrido como niños o adolescentes, y que, acabada la Segunda Guerra Mundial, eran conscientes del carácter totalitario del franquismo. No obstante, ni todas las obras literarias de estos años pueden adscribirse al realismo social ni tampoco este es uniforme, pues conviven en él proyectos estéticos diferentes.

2.1. La novela

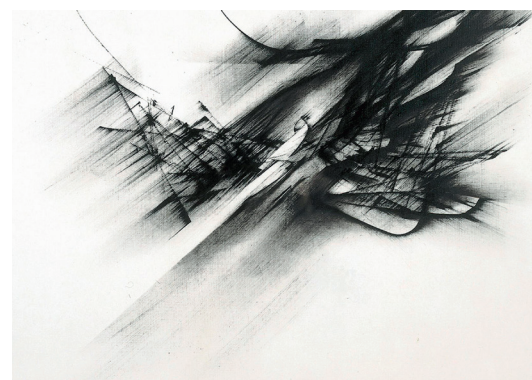
Entre 1954 y 1961 se desarrolla la novela social, cuyo agotamiento suele fecharse en 1962 con la aparición de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos. Dentro de la novela social, es habitual distinguir dos corrientes distintas: *el objetivismo* y *el realismo crítico*.

Los principales rasgos del **objetivismo** son los siguientes:

- Intención de que desaparezca el narrador o, al menos, de que sus intervenciones se reduzcan lo máximo posible. Se pretende registrar solo los comportamientos de los personajes y reproducir sus conversaciones como lo haría una cámara cinematográfica o un magnetófono, sin añadir juicios ni comentarios.
- Predominio del diálogo, que ofrece directamente la conducta y pensamientos de los personajes y evita la aparición del narrador. Los personajes quedan así caracterizados por sus hechos, palabras y actitudes externas, con lo que se evita explorar su interior.
- Condensación espacial y temporal. Las novelas suelen transcurrir en uno o pocos días y desarrollarse en un único lugar.
- Linealidad narrativa. El desarrollo de los sucesos sigue la línea del tiempo, sin saltos al pasado ni anticipaciones del porvenir.

El **realismo crítico** comparte algunos de los rasgos del objetivismo (condensación espacio-temporal, narración lineal...), pero hay una intención social más explícita. Por ello, los personajes son tipos que dejan ver en sus actos los valores de la clase a la que pertenecen: obreros explotados o resignados, campesinos sufridos y esforzados, burgueses frívolos y egoístas.

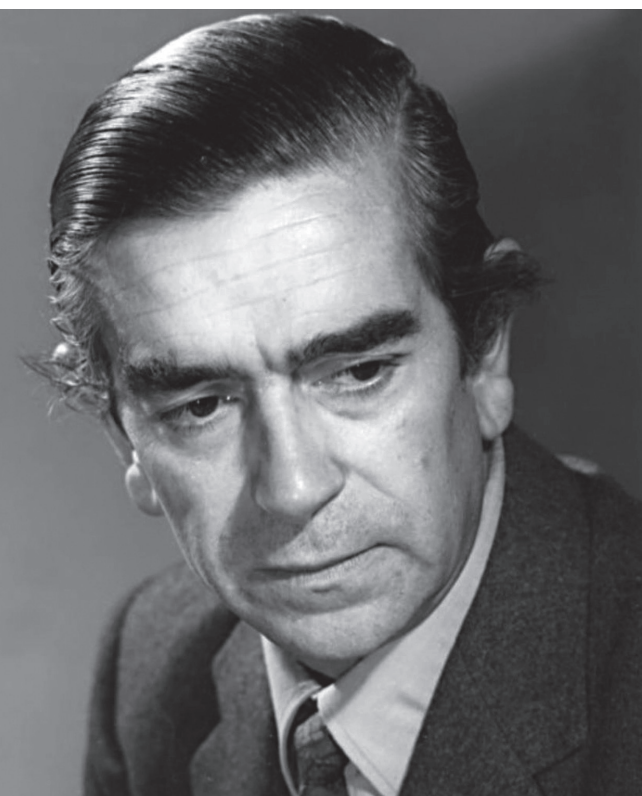
Los temas de las novelas sociales tienen como denominador común la sociedad española contemporánea: el atrasado mundo



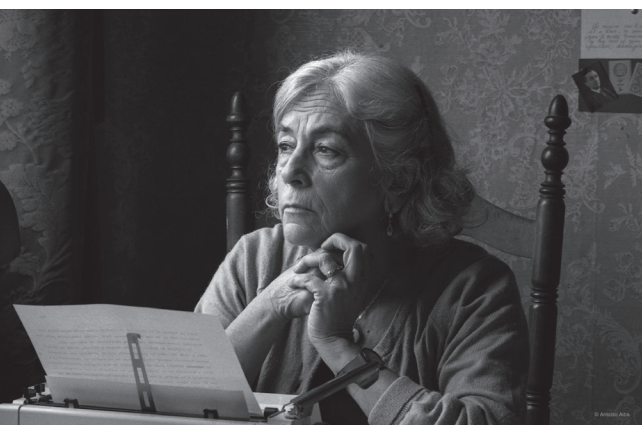
➤ FERNANDO ZÓBEL: *Ornitóptero*, Fundación Juan March, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

rural y sus duras condiciones de vida; el mundo obrero, con las oleadas de emigrantes que llegan a las grandes ciudades; la miseria y marginación de los suburbios; la vida de la burguesía, ociosa y despreocupada.

Aunque no siempre es tajante la división entre objetivistas y novelistas del realismo crítico, suelen considerarse objetivistas las obras de Sánchez Ferlosio y García Hortelano, y próximas al objetivismo estarían las de Aldecoa, Fernández Santos y Carmen Martín Gaité. Dentro del realismo crítico se hallarían las primeras novelas de Juan Goytisolo, Caballero Bonald, Marsé, Luis Goytisolo, etc.



> Ignacio Aldecoa.



> Carmen Martín Gaité.

- **Rafael Sánchez Ferlosio** es el autor de la novela objetivista española más importante: *El Jarama* (1955). Casi desaparecido el narrador, la base de la obra la constituyen los diálogos de los personajes, reproducidos como si se tratara de la transcripción de una grabación magnetofónica. De esas conversaciones se desprende una visión crítica de la vida española, trivial y anodina, sin grandes metas ni esperanzas. Antes de *El Jarama*, Sánchez Ferlosio había publicado otra novela, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), relato fantástico, cuyo protagonista es un niño de poderosa imaginación que consigue las cosas más inverosímiles y hermosas. Posteriormente, Ferlosio brilló especialmente en el género del ensayo.
- **Juan García Hortelano** es autor de dos novelas objetivistas: *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*. La primera describe la vida indolente de la juventud universitaria y la segunda retrata la rutina y apatía de un grupo de burgueses que veranean en una playa catalana. En sus siguientes novelas abandona el objetivismo e introduce el humor, la ironía y el sarcasmo.
- **Ignacio Aldecoa** destaca por sus relatos breves, ejemplo de concisión narrativa y expresividad estilística, en los que busca retratar la vida cotidiana. Aunque adopta una actitud distanciada, su afecto hacia los personajes humildes y el reflejo de sus duras condiciones de vida manifiestan una postura moral y una preocupación social.
- **Jesús Fernández Santos** aúna objetivismo e intención social en sus primeras obras: *Los bravos*, *En la hoguera* y el volumen de relatos *Cabeza rapada*.
- **Carmen Martín Gaité** retrata en *Entre visillos* la vida provinciana de unas jóvenes cuya única perspectiva es el matrimonio o la soltería. Sus novelas posteriores insisten en temas como la soledad, la incomunicación o los problemas de la pareja.
- **José Manuel Caballero Bonald** escribió una notable novela social, *Dos días de septiembre*, sobre el trabajo en los viñedos andaluces y los conflictos entre trabajadores, bodegueros y terratenientes.

- **Ana María Matute** es también autora de novelas de intención social, pero en las que es muy característico el tono poético con que se presentan ambientes y personajes: *Fiesta al noroeste*, *Pequeño teatro*, *Primera memoria*...

Las primeras novelas de **Juan Goytisolo**, **Juan Marsé** y **Luis Goytisolo** se encuadran también dentro de la corriente del realismo social.

2.2. La poesía

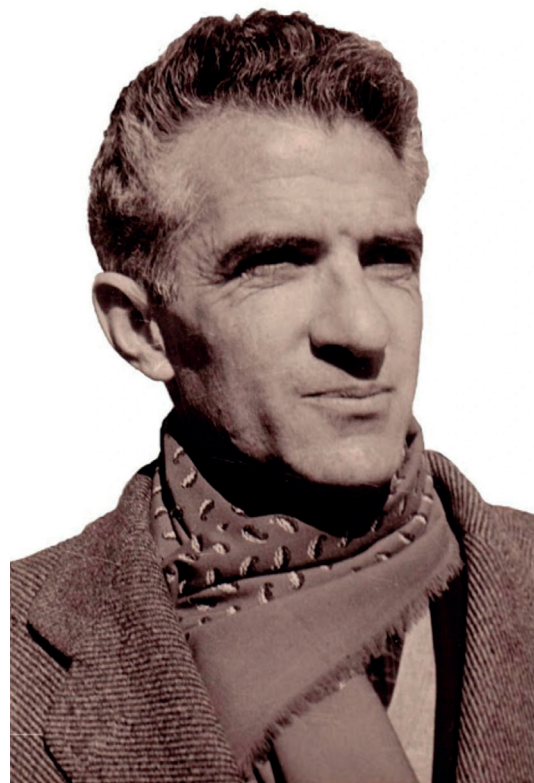
También es significativa en este periodo la poesía social, que se caracteriza por el lenguaje sencillo y coloquial, la importancia del mensaje de los poemas, cierto carácter narrativo e incluso una deliberada tendencia al prosaísmo. Se concibe la poesía como una herramienta que ayuda a la concienciación social y colabora en la transformación de la realidad. Se reivindica, en oposición a la poesía selecta dirigida a minorías, una literatura destinada a *la inmensa mayoría*. Los más conocidos poetas sociales son Blas de Otero, Gabriel Celaya y, en cierto modo, José Hierro.

- **Blas de Otero** elabora en *Ángel fieramente humano* y en *Redoble de conciencia* una poesía desgarrada, áspera, en la que un Dios lejano calla ante los desconsolados gritos de súplica del poeta. Esta preocupación existencial pasa a ser abierta preocupación social en sus siguientes libros: *Pido la paz y la palabra*, *En castellano*, *Que trata de España*. En ellos se denuncia la falta de libertad de la España franquista. En estas obras predomina la expresión sencilla, aunque son frecuentes los juegos de palabras, la ironía, los símbolos, etc.
- **Gabriel Celaya** compuso, tras una larga trayectoria poética, más de cincuenta libros. Durante los años cincuenta, escribe varios poemarios muy representativos de la poesía social: *Las cartas boca arriba*, *Cantos iberos*, *Las resistencias del diamante* y *Episodios nacionales*. En ellos se advierte su propósito de emplear la poesía como medio de acción política y social: se trata de una poesía combativa, frecuentemente de carácter narrativo, de estilo sencillo y léxico coloquial.
- **José Hierro**, que había compuesto poemas vanguardistas durante la Guerra Civil y en los cuatro años que pasó después en la cárcel, mostró en sus primeros libros preocupaciones existenciales. En *Quinta del 42* encuentra ya causas sociales a los problemas humanos. A partir de aquí, en su poesía se alternan el estilo realista-narrativo y el visionario-contemplativo.

Poesía social pueden considerarse también muchos textos de algunos poetas de la *promoción poética del 60*: Jesús López Pacheco, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Caballero Bonald, etc.



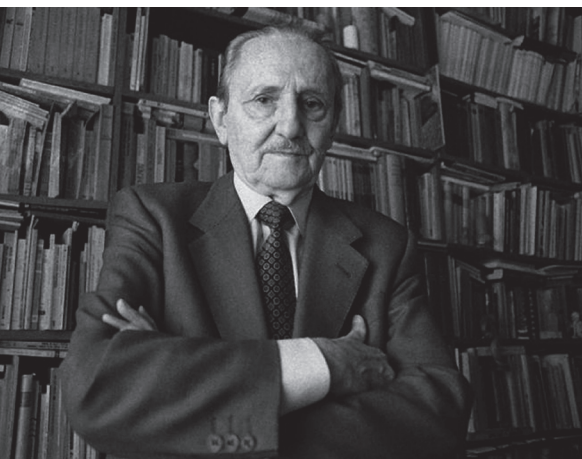
➤ Ana María Matute.



➤ Blas de Otero.

2.3. El teatro

En el teatro se estrenan desde mediados de los cincuenta algunas piezas de intención social. Los dramaturgos se dividen en dos tendencias: los que están dispuestos a atenuar su crítica para conseguir que sus obras se representen y sean conocidas por el público, y los que pretenden expresarse con toda libertad aun a riesgo de que la censura impida que sus textos sean estrenados. Entre los primeros sobresale Antonio Buero Vallejo y entre los segundos, Alfonso Sastre.



➤ Antonio Buero Vallejo.



➤ Alfonso Sastre.



➤ Una escena de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura.

- **Antonio Buero Vallejo** comienza escribiendo obras de tipo existencial, entre las que destaca *Historia de una escalera* (1949), drama que revela la falta de salidas de una comunidad atrapada en un mundo miserable y sin futuro. Desde fines de los cincuenta, la intención social se acentúa en sus obras. Muchas de ellas tienen un carácter histórico, con lo que Buero sitúa los problemas de la España de su época en el pasado para así sortear la censura: *Un soñador para un pueblo* (centrada en Esquilache, ministro reformista de Carlos III), *Las Meninas* (véase el texto 4), *El concierto de San Ovidio* (ambientada en el París de los años previos a la Revolución francesa), *El sueño de la razón* (sobre la figura de Goya y el terror absolutista del reinado de Fernando VII) y *La detonación* (que tiene por protagonista a Larra). Fuerte crítica social hay en otras obras, como *La doble historia del doctor Valmy* (estrenada en Inglaterra en 1968, al haber sido prohibida en España por mostrar las torturas y la represión de la policía) y *El tragaluz*.
- **Alfonso Sastre** escribió durante los años cincuenta numerosas piezas teatrales en las que planteaba problemas de carácter moral, existencial y social: *Escuadra hacia la muerte*, *La mordaza*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, *Muerte en el barrio...* La preocupación social se acentuó en obras posteriores que mostraban la influencia del teatro de Bertolt Brecht: *Asalto nocturno*, *En la red*, *La cornada*. A partir de la década de los sesenta, Alfonso Sastre compone lo que denomina *tragedias complejas*, obras que incorporan el humor a la tragedia clásica, poniendo en escena una realidad risible y grotesca para convencer al espectador de la necesidad de cambiar ese mundo: *La sangre y la ceniza*, *Crónicas romanas*, *La taberna fantástica*, etcétera.

Otros dramaturgos (Lauro Olmo, José Martín Recuerda, Carlos Muñoz...) escriben obras de crítica social con temas como la injusticia, la explotación de los trabajadores, el egoísmo de los poderosos, el recuerdo de la Guerra Civil, etc.

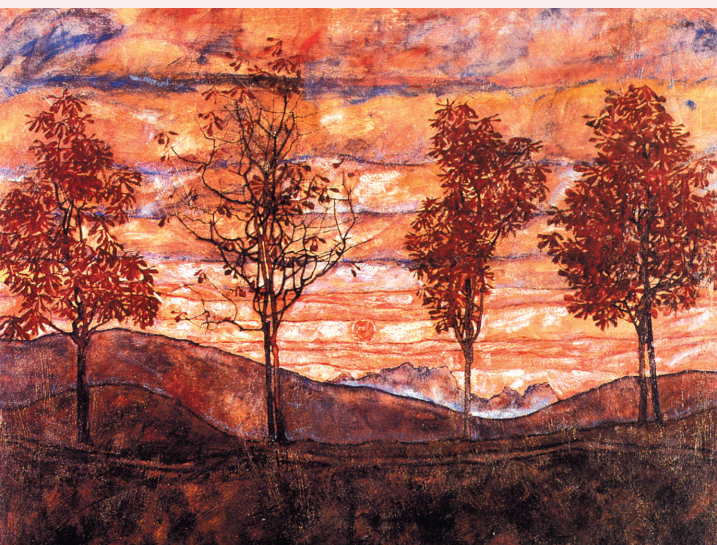
Las obras críticas no eran, sin embargo, las más habituales en los teatros de la época, sino que predominaban las comedias sentimentales y humorísticas. En este tipo de teatro destacó **Miguel Mihura**, autor de una espléndida comedia, *Tres sombreros de copa*, compuesta en 1932, pero no representada hasta veinte años después.

Trabaja con los textos

Blas de Otero

Árboles abolidos,
volveréis a brillar
al sol. Olmos sonoros, altos
álamos, lentas encinas,
olivo
en paz,
árboles de una patria árida y triste,
entrad
a pie desnudo en el arroyo claro,
fuente serena de la libertad.

(*Pido la paz y la palabra*)



» «Árboles abolidos...». Cuatro árboles (1917), de Egon Schièle.

"El temor y el valor de vivir y de morir"

No sé por qué avenida
movida por el viento de noviembre
rodeando
plazas como sogas de ahorcado
junto a un muro con trozos de carteles húmedos
era en la noche de tu muerte
Paul Éluard¹
y hasta los diarios más reaccionarios
ponían cara de circunstancias
como cuando de repente baja la bolsa
y yo iba solo no sé por qué avenida
envuelta en la niebla de noviembre
y rayé con una tiza el muro de mi hastío
como una pizarra de escolar
y volví a recomenzar mi vida
por el poder de una palabra
escrita en silencio.

Libertad

(*Que trata de España*)

¹ **Paul Éluard:** poeta francés (1895–1952), vinculado al dadaísmo y, luego, uno de los creadores del surrealismo. Evolucionó posteriormente hacia una poesía preocupada por la realidad social en libros como, por ejemplo, *Poesía y verdad* (1942), donde se incluye el poema «Libertad», una de sus piezas maestras. Murió, en efecto, en noviembre, como se dice en este texto de Blas de Otero, concretamente el 18 de noviembre de 1952.

1. Los árboles son los protagonistas del primer poema: ¿qué pretenderá simbolizar con ellos Blas de Otero? Concretamente, ¿qué querrá decir el poeta con la expresión *árboles abolidos* del primer verso?
2. Compara los árboles tal y como aparecen en este poema con los *encinares*, *álamos* y *olivares* del poema de Campos de Castilla, de Antonio Machado, que comentaste en la unidad 2.
3. En el segundo de los poemas de Blas de Otero llama la atención la ausencia de signos de puntuación y la peculiar sintaxis, que parece trasponer a los versos del texto las vacilaciones propias del pensamiento y del recuerdo. Realiza una interpretación literal del poema, reordenando, cuando sea preciso, los versos y las diversas oraciones del texto.
4. Una vez comprendido el poema, comenta detenidamente el sentido de la composición: para ello, fíjate especialmente en el significado de la expresión *muro de mi hastío* y en la palabra que constituye el último verso. Por cierto, ¿por qué este verso final aparece separado del resto por un espacio en blanco?
5. Muchos poemas de Blas de Otero fueron difundidos en conciertos y discos de cantantes, como Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, Ana Belén, etc. Realizad en clase una audición de algunos de esos poemas de Blas de Otero convertidos en canciones. Comentad posteriormente la impresión que os han causado.

Trabaja con los textos

Rafael Sánchez Ferlosio *El Jarama*



Ya volvía a guardarse la libreta:

—Que pase por esta vez. Y para otra ya lo sabe. Hay que medir un poco más las palabras que se profieren por la boca. Que el simple motivo del acaloramiento tampoco es disculpa para poder decir una persona lo que quiera. Así que ya están informados.

—Hale ya —intervenía el otro guardia—; ahora retírense de aquí todo el mundo y tengamos la fiesta en paz. Andando.

—Regresen a sus puestos cada uno —dijo el primero—, tengan la bondad. Y mantengan la debida compostura, de aquí en adelante, y el respeto que está mandado guardar a los restos mortales, asimismo como a las personas que representan la autoridad. Que el señor juez ya no puede tardar mucho rato en personarse.

Se retiraron y formaban un corrillo cerca de Tito. Ya Mely se había calmado.

—Son los que se tiraron a por ella —explicaba en voz baja Sebastián—. Hicieron lo que podían, pero ya era tarde.

Daniel se había sentado junto a Tito, en la arena. De nuevo sonaron pasos en las tablas; volvía Josemari.

—Nos habíamos metido por la cosa de enjuagarnos —continuaba Sebas—, quitarnos la tierra que teníamos encima; nada, entrar y salir; fue ella misma en quejarse y que estaba a disgusto con tanta tierra encima —se cogía la frente con las manos crispadas—; ¡y tuve que ser yo la mala sombra de ocurrírseme la idea! Es que es para renegarse, Miguel, cada vez que lo pienso... Te digo que dan ganas de pegarse uno mismo con una piedra en la cabeza, te lo juro... —hizo una pausa y después concluía en un tono apagado—. En fin, a ver si viene ya ese juez.

Todos callaban en el corro, mirando hacia el agua, hacia las luces lejanas y dispersas. Ya Josemari había llegado hasta los suyos, de vuelta del teléfono:

—Ya está arreglado —les dijo—. Sencillamente que volvemos tarde, yo no he querido decir nada, que se nos ha escapado el último tren. No he querido meterme en dibujos de andarles contando nada de esto, no siendo que se alarmen tontamente.

—Bien hecho. Ya sabes cómo son en las familias; basta con mencionarles la palabra «ahogado», que enseguida se ponen a pensar y a hacer conjeturas estúpidas, y ya no hay quien les quite los temores, hasta verte la cara. Mañana se les cuenta.

—¿Y todos esos?

—Acaban de venir; otros amigos de la chica, por lo visto.

—Ya.

Los guardias paseaban nuevamente.

—Cerca han andado de armarla otra vez, mientras estabas llamando.

—¿Pues?

—Nada, que se les insolentó una de las chicas a los beneméritos; porque no la dejaban destapar la muerta, para verle la cara. Se les ocurre agarrarla por un brazo, y, ¡chico!, que se les revolvió como una pantera; unos insultos, oye, que ya los guardias tiran de libreta, empeñados en tomarla el nombre, si este no llega a intervenir y los convence a pura diplomacia.

—Demasiado a rajatabla quieren llevarlo. También hay que darse cuenta de que la gente no puede ser de piedra, como ellos pretenden.



➤ FERNAND LÉGER: *El campista* (1954). En este cuadro, de la misma época que *El Jarama*, el pintor francés capta el ambiente de las excursiones dominicales a la orilla de un río próximo a una gran ciudad (proximidad sugerida por la introducción de elementos arquitectónicos en el lienzo).

1. *El Jarama* es simplemente el relato de un día de domingo que pasa un grupo de jóvenes a orillas del río Jarama, lugar en el que coinciden con otros excursionistas. Un poco antes del pasaje que acabas de leer, ha sucedido el único hecho trascendente de toda la obra: una de las chicas del grupo ha perecido ahogada en el río. Los personajes que aparecen en el texto son dos guardias civiles, los amigos de la muchacha ahogada y unos jóvenes que habían intentado auxiliarla. Comenta sus reacciones ante la tragedia que ha ocurrido.
2. Hemos señalado en la exposición teórica que en las novelas objetivistas se pretende que las intervenciones del narrador se reduzcan al mínimo posible. Compruébalo en el presente texto.
3. Igualmente puede apreciarse en este fragmento de *El Jarama* la importancia del diálogo en las novelas objetivistas. Comenta tal circunstancia y explica las consecuencias que de ello se derivan.
4. En esta novela, Sánchez Ferlosio ha realizado un enorme esfuerzo lingüístico para captar las peculiaridades lingüísticas de cada uno de los numerosos personajes a los que oímos hablar a lo largo de las numerosas páginas de la obra. Señala, en este sentido, las características más relevantes del habla de los individuos que aparecen en el texto.
5. Escribe un texto de al menos dos páginas cuyo título sea *Una tarde de domingo en el campo*.
6. Realiza una grabación de una conversación. Como es preciso que los hablantes no sepan que están siendo observados, lo mejor será que grabes alguna tertulia televisiva o radiofónica. Escucha luego lentamente la grabación e intenta transcribir fielmente los diálogos. Observarás cómo la lengua oral se encuentra bastante alejada de los diálogos que estamos acostumbrados a leer habitualmente en las obras literarias.

Trabaja con los textos

Antonio Buero Vallejo *Las Meninas*

MARÍA TERESA. — Padre, si castigáis a Velázquez cometeréis la más terrible de las injusticias. ¡Ha sido un servidor más leal que muchos de los que le atacan!

(Una pausa).

EL REY. — (*Sombrío, se acerca a VELÁZQUEZ*). Siempre os tuve por un buen vasallo, don Diego. Desde hoy, ya no sé si merecáis mi amistad. Nunca acerté a leer en vuestros ojos y ahora tampoco me dicen nada. Todavía quisiera, sin embargo, juzgaros como amigo más que como rey. ¡De vos depende que yo pueda entender de otro modo todo lo que aquí se ha dicho! Ya no quiero saber qué hay tras esa frente. Me bastará con vuestra palabra. ¿Puede negarse un vasallo a protestar de su lealtad y su amor al soberano? Vos habéis tenido el mío... Si me declaráis vuestro arrepentimiento y reconocéis vuestra sumisión a mi persona, olvidaré todas las acusaciones.

MARÍA TERESA. — ¿No os bastan sus lágrimas? Ha llorado por la injusticia que le hacíais.

VELÁZQUEZ. — Lloro por ese hombre¹ que ha muerto, alteza.

EL REY. — ¿Por ese hombre?

VELÁZQUEZ. — Era mi único amigo verdadero.

EL REY. — (*Duro*). Así pues, ¿yo no lo era? ¿Es eso cuanto me tenéis que decir?

VELÁZQUEZ. — Algo más, señor. Comprendo lo que vuestra majestad me pide. Unas palabras de fidelidad nada cuestan... ¿Quién sabe nada de nuestros pensamientos? Si las pronuncio podré pintar lo que debo pintar y vuestra majestad escuchará la mentira que desea oír para seguir tranquilo...

EL REY. — (*Airado*). ¿Qué decís?

VELÁZQUEZ. — Es una elección, señor. De un lado, la mentira una vez más. Una mentira tentadora: solo puede traerme beneficios. Del otro, la verdad. Una verdad peligrosa que ya no remedia nada... Si viviera Pedro Briones me repetiría lo que me dijo antes de venir aquí: mentid si es menester. Vos debéis pintar. Pero él ha muerto... (*Se le quiebra la voz*). Él ha muerto. ¿Qué valen nuestras cautelas ante esa muerte? ¿Qué puedo dar yo para ser digno de él, si él ha dado su vida? Ya no podría mentir, aunque deba mentir. Ese pobre muerto me lo impide... Yo le ofrezco mi verdad estéril... (*Vibrante*). ¡La verdad, señor, de mi profunda, de mi irremediable rebeldía!

EL REY. — ¡No quiero oír esas palabras!

VELÁZQUEZ. — ¡Yo debo decirlas! Si nunca os adulé, ahora hablaré. ¡Amordazadme, ponedme hierros en las manos, que vuestra jauría me persiga como a él por las calles! Caeré por un desmonte pensando en las tristezas y en las injusticias del reino. Pedro Briones se opuso a vuestra



➤ DIEGO VELÁZQUEZ: Las meninas, Museo del Prado.

autoridad: pero ¿quién le forzó a la rebeldía? Mató porque su capitán se lucraba con el hambre de los soldados. Se alzó contra los impuestos porque los impuestos están hundiendo al país. ¿Es que el poder solo sabe acallar con sangre lo que él mismo incubaba? Pues si así lo hace, con sangre cubre sus propios errores.

EL REY.— (*Turbado, procura hablar con sequedad*). He amado a mis vasallos. Procuré la felicidad del país.

VELÁZQUEZ.— Acaso.

EL REY.— ¡Medid vuestras palabras!

VELÁZQUEZ.— Ya no, señor. El hambre crece, el dolor crece, el aire se envenena y ya no tolera la verdad, que tiene que esconderse como mi Venus, porque está desnuda. Mas yo he de decirla. Estamos viviendo de mentiras o de silencios. Yo he vivido de silencios, pero me niego a mentir.

EL REY.— Los errores pueden denunciarse. ¡Pero atacar a los fundamentos inmovibles del poder no debe tolerarse! Os estáis perdiendo, don Diego.

VELÁZQUEZ.— ¿Inconmovibles? Señor, dudo que haya nada inconmovible. Para morir nace todo: hombres, instituciones... Y el tiempo todo se lo lleva... También se llevará esta edad de dolor. Somos fantasmas en manos del tiempo.



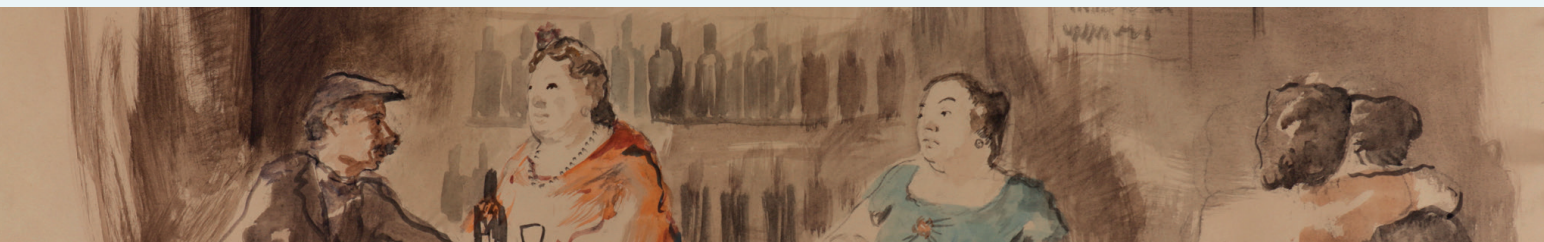
➤ *Las meninas* (1656), de Pablo Picasso.

¹ Se trata de Pedro Briones, un mendigo que sirvió hace años de modelo a Velázquez y a quien, ya muy viejo y enfermo, había recogido el pintor en su casa, aun sabiendo que era perseguido por la justicia del rey. Poco antes de esta escena, al ir a ser detenido, Pedro murió, al parecer despeñado por un desmonte, cuando huía de los alguaciles que lo perseguían.

1. Envidiosos e intrigantes han acusado a Velázquez ante el rey por tres motivos: por haber pintado una Venus desnuda, violando el precepto inquisitorial que prohibía pintar imágenes lascivas; por proyectar un nuevo cuadro, *Las Meninas*, en el que los seres más humildes (un perro, los bufones...) alcanzan la misma relevancia que las personas de la familia real, incumpliendo con ello, como en otros cuadros anteriores, sus deberes de pintor cortesano; y por dar protección a un fugitivo de la justicia. Tras las acusaciones, Velázquez ha quedado a solas con el rey y con la infanta María Teresa: ¿se muestra entonces acobardado y sumiso ante la autoridad real?; ¿con qué rasgos parece caracterizar el dramaturgo la figura del pintor?
2. ¿Cuál es la actitud del rey? ¿Y la de su hija?
3. Algunos rasgos del texto muestran que el dramaturgo pretende dar la sensación de que la acción sucede en una época pasada (en el año 1656 exactamente): señálalos.
4. Sin embargo, los espectadores que asistieron al estreno de la obra en 1960 entendieron, sin duda, que Buerro Vallejo estaba aludiendo indirectamente a su propio presente: indica, en concreto, qué aspectos del texto pueden referirse a la dictadura franquista.
5. Teatro leído. Tiene notable fuerza dramática la escena en la que Velázquez ha de enfrentarse a sus acusadores, en presencia del rey, en una especie de proceso informal. Se halla en la obra inmediatamente antes del texto aquí seleccionado: léase en clase en voz alta repartiendo los diferentes personajes entre distintos alumnos.
6. Trabajo de investigación. Busca en internet, diccionarios, enciclopedias y libros de historia del arte información sobre la vida del pintor Diego Velázquez. Redacta luego en un par de páginas una sucinta biografía del artista sevillano.

Comentario de texto

Alfonso Sastre *La taberna fantástica*



(Tambaleándose llega al vertedero. Busca. Encuentra una gran pizarra medio rota que tiene algo escrito con tiza. Vuelve con ella junto al BADILA. Se la muestra).

BADILA. — ¿Qué es eso?

CACO. — Una pizarra, que será, seguro, de la basura del colegio. Debe valer un rato, casi nueva que está. En la trapería nos darán para copas. Mañana la vendemos, o pasado, o cualquier otro día, que tú estarás vivo y coleando.

(Pone la pizarra a la luz. Se ven las letras. Con letra inglesa, escolar, dice:
MAÑANA SERÁ OTRO DÍA).

BADILA. — ¿Qué dice ahí?

CACO. — (Se encoge de hombros). Yo no sé leer, majo. Cualquiera sabe lo que dice. Cosas de chavales, seguramente.

BADILA. — (Con súbita tristeza, exclama suspirando). ¡Qué pena! ¡Ay, Dios mío, qué pena!

CACO. — ¿Por qué qué pena?

BADILA. — ¡Qué pena, qué pena, madre mía! Se me saltan las lágrimas.

CACO. — No llores, Badila, que me vas a hacer llorar a mí. Pórtate como un hombre.

BADILA. — ¡Es que me da pena, y no me aguanto!

CACO. — Pero ¿a qué te refieres, coña?

BADILA. — (Enfadado). ¿A qué va a ser, muchacho?

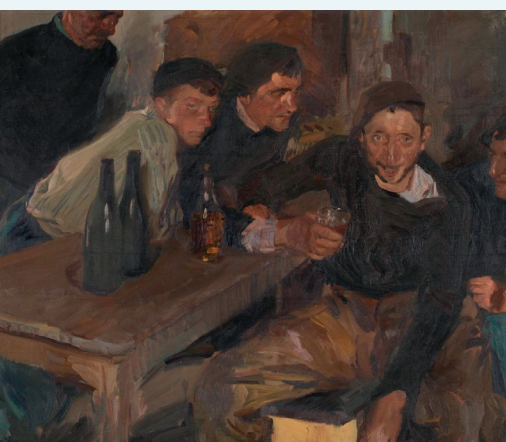
CACO. — (Fino). Explícate, carape.

BADILA. — A lo que está a la vista: los defectos de uno.

CACO. — Lo cual que no sé a cuáles te refieres.

BADILA. — A no saber ni la A ni la O ni nada.

CACO. — ¡Ahí va qué risa! Tú no sufras por eso.



➤ JOAQUÍN SOROLLA: *El borracho Zarauz*, National Gallery.

BADILA. — ¿Quién va a sufrir si no? ¿Mi tía?

CACO. — Mírame a mí, que no las pío¹ ni por eso ni por cualquier otra cosa.

BADILA. — Que no sufra, me dices. No me mates.

CACO. — Si se sufre por todo, vaya plan.

BADILA. — Estamos ciegos y tú sin enterarte.

CACO. — Eso es faltar y no me gusta. Me cago en algo malo.

BADILA. — ¡No saber descifrar, a ver si no es defecto! ¿Y si es un recado importante que te mandan? Pues te jodes. ¿Y si lo que se lee es diferente de lo que se oye, que todo es una mierda? Pues nosotros, *in albis*². ¿Qué haces con una carta, si te estorba lo negro³? Pincharla en el retrete. Y así todo; que cualquiera te tanga⁴ y ni te enteras. No te creas que no es triste la vida (*hipa*), que no es triste aquí solos y con este (*hipa*), con este frío del carajo, y muriéndote de mala manera, sin pena ni gloria. ¿Y qué es aquello, tú? ¿Son las estrellas o yo veo deficiente?

CACO. — Anda este. ¿No dice las estrellas? Son las ventanitas encendidas del rascacielos. ¡Qué bonito! ¿Verdad? (*Soñador, con el puño en la barbilla, los ojos en blanco, la voz golosa*). Seguro que a estas horas, allí dentro, los tíos y las tías, el que más y el que menos, vamos, digo yo, están poniéndose las botas...

(*Música. Luz sobre el gato negro de escayola y sobre el letrero de la pizarra, el cual, no se sabe por qué, ahora está escrito con admiraciones:*

¡¡MAÑANA SERÁ OTRO DÍA!!

Va cayendo lentamente el telón y cesando la música).

¹ **no las pío**: no protesto, no me quejo; ² **in albis**: sin enterarnos; ³ **lo negro**: lo escrito; ⁴ **tanga**: engaña.

1. Dos individuos marginales, muy a menudo borrachos, el Badila y el Caco, se encuentran solos al anochecer en las inmediaciones de un vertedero. El Caco ha ayudado al Badila a salir de una zanja donde había caído horas antes: ¿cómo quedan caracterizados ambos personajes?
2. La condición social de los dos personajes se plasma, sobre todo, a través de su peculiar uso de la lengua: analiza los rasgos lingüísticos más relevantes del habla del Caco y del Badila.
3. Puede que hayas notado un vago parecido entre la escena del texto inicial de *Esperando a Godot* de Beckett y esta de *La taberna fantástica* de Sastre: compara ambos textos y comenta las semejanzas y diferencias que adviertas.
4. A la vista de este fragmento y teniendo en cuenta los rasgos del teatro social que se han señalado en la exposición teórica, ¿crees que puede hablarse en este caso de intención social, sabiendo además que lo que acabas de leer es justamente el final de la obra?
5. Dramatización. Dos alumnos harán, respectivamente, los papeles de Caco y Badila, aprenderán de memoria el texto que corresponde a cada uno de los personajes y representarán la escena en clase ante el resto de los compañeros.
6. Debate. Realizad en el aula un debate sobre el tema de *La marginación social*, atendiendo a las causas y consecuencias de este grave problema y aportando posibles soluciones al mismo.