

LaBocinadelApóstol nació con el siglo. Es una publicación muy joven, y a los jóvenes, lo sabemos, no les cuadra la nostalgia.

Pero los tiempos están cambiando -de nuevo-, van muy aprisa: un año de hoy nos hace viejos como quince o veinte de los de hace medio siglo.

Viejos ya en seis ediciones, gusta echar la vista atrás y recordar a los que estuvieron con nosotros, en esta profesión nuestra en la que vamos tanteando hasta dar con el aposento que se nos antoja definitivo.

Nos acordamos de Mario, que nos hace las espectaculares portadas: nos obliga a seguir trabajando, aunque sólo sea por verlas impresas; nos acordamos de Juanma, el editorialista, que nos ha desnudado al tener que escribir estas líneas, faltas este año de su sensibilidad.

LaBocinadelApóstol echa de menos a su gente. Y a la vez da la bienvenida a las nuevas propuestas de los colaboradores nuevos. Recién llegados algunos, desconocidos hasta ahora otros, están aquí para ofrecernos sugerencias y sus trabajos son bien recibidos. Reconforta saber que las ideas no cesan.

LaBocinadelApóstol abre así su sexta entrega en este mismo lugar donde nació, no sabemos si el aposento definitivo, pero sí, con certeza, un buen sitio para repostar. Desde aquí nos permitimos interpretar el poema, desvelar nuestra propia lectura, recrear *el valor del pasado* y cuestionar el motivo de los versos. *Hay algo de inexacto en los recuerdos / de error favorecido...*

La redacción de este número ha estado a cargo de Lara Gómez, Francisca Sánchez, José Á. Calero y Carlos Cabanillas.

AULA LITERARIA CAROLINA CORONADO

- Entrevista a Felipe Benítez Reyes (4)

VERSO Y PROSA

- Dos orejas (18)
- Excalibur (21)
- Fragmento nueve de Diálogo Misógino (25)

INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS

- Verso libre o poesía rimada (30)
- Naturaleza y trascendencia en Baudelaire (34)
- Los juglares de gesta (44)
- A propósito de Laura Freixas (48)
- Soy bilingüe, tengo móvil (51)
- Comedia española del primer tercio del XX: apuntes para una cartelera (55)
- Televisión, cultura y contracultura (59)

EXPERIENCIAS EDUCATIVAS

- Los otros reinos: clasificación de los seres vivos: teoría y didáctica (66)
- Apuntes lingüístico-literarios de Armengol (70)
- Helíades (76)
- Los temidos *phrasal verbs* (83)

RESEÑAS

- *Historia y tradiciones de Villalba* (90)

PORMENORES

- Rozo, luego disfruto (96)

Los textos se reproducen directamente del original, por lo que los errores sólo son achacables a sus autores.

I.E.S. Santiago Apóstol. Almendralejo.
c/ Ortega Muñoz, 30. 06200.
Tlf.: 924 01 76 16
<http://www.santiagoapostol.net>
ies.santiagoapostol@edu.juntaextremadura.net

Edita:	I.E.S. Santiago Apóstol
I.S.S.N.:	1696-1528
Dep. Legal:	
Diseño portada y contraportada:	Mario Marín
Imprime	Imprenta Félix Rodríguez, S.L. Almendralejo.

Almendralejo, 2006.

ENTREVISTA A FELIPE BENÍTEZ REYES

Felipe Benítez Reyes o la conciencia de la escritura

*¡Ser poeta es ser más alto, es ser más grande
Que los hombres!
¡Morder como quien besa!
¡Es ser mendigo y dar como quien sea
Rey del Reino de Aquende y Más Allá del Dolor!
.....
¡Es ser alma, y sangre, y vida en mí
y decirlo, cantando a toda la gente!*

Florbelá Espança



*Benítez Reyes en la Biblioteca
del IES Santiago Apóstol*

“El paso del tiempo no ha hecho que me conozca.
El paso del tiempo lo que ha hecho es afantasmarme a mí mismo.”

Invitado por el Aula Literaria “Carolina Coronado”, el pasado diez de febrero, tuvimos la oportunidad de tener en el IES “Santiago Apóstol” al escritor Felipe Benítez Reyes. De agradable y fácil conversación, se diría que busca refugio en la cercanía de la entrevista antes que en la popularidad de la conferencia. Correcto pero sin temor a expresar lo que piensa, se muestra seguro ante lo que dice, que suele acompañar con alguna que otra sonrisa para asentir sobre lo evidente, que el escritor nace y se hace. Por lo demás, no debe haber falsas sombras en la escritura, ni recovecos intencionados que distraigan al lector, al menos eso es lo que parece deducirse de este escritor que indaga con la mirada para compartir un espacio común, el de la palabra escrita.

Nacido en Rota (Cádiz) en 1960, su trayectoria vital es aún corta pero posee una extensa bibliografía, que ha ido curtiendo con la mayoría de los géneros literarios (novela, poesía, cuento, teatro, ensayo, artículo...), además ha ejercido como director de revistas, *Renacimiento* y *Fin de Siglo*, y

ha recibido algunos de los principales premios como el *Nacional de Literatura*, el *Nacional de la Crítica* o el *Loewe*, sin olvidar su labor como traductor en la interpretación de textos de Nabokov y Eliot.

Benítez Reyes entiende la escritura no como un proceso de conocimiento personal al uso sino como una convivencia con las sombras del pasado, que la literatura revive a veces como una sucesión de visiones. Como escritor, Reyes no ha rehusado la realidad, antes bien, su escritura es un acierto de madurez lúcida que confiere a su palabra la sinceridad del poeta y la voluntad de representación del novelista, buscando en el entorno su inspiración. Alejado de lo que él mismo ha llamado la "literatura solemne, hueca, de cartón piedra", su búsqueda literaria es una suerte de apuesta personal de autodescubrimiento, de autenticidad por conocerse a sí mismo para indagar el mundo. Visto así, la literatura no es sólo un método, es también,

un método para desarrollar una ideología con la que afrontar dignamente la vida, un modo de reflejar una visión del mundo, ofrecer una interpretación de la realidad, ofrecer una revisión de la realidad.

Instalado en la memoria personal, a Benítez Reyes no le preocupa, en ningún caso, la justificación o sentido de su oficio, que ejerce con total libertad.

Me resulta imposible intuir siquiera lo que puede interesar o no a los lectores, en el caso de que los lectores tengan intereses comunes. Me temo que bastante tengo con saber lo que puede interesarme o no a mí mismo, y aun en eso suelo andar confuso. La escritura implica siempre una apuesta, y el escritor tal vez debe apostar únicamente en consonancia con su ideología literaria, con su forma de concebir la literatura.

Y a la pregunta recurrente de por qué escribe, se despacha sin artificios:

¿Y por qué no?

Supongo que para poder responder esa pregunta con un mínimo de autoridad habría que convocar a Sigmund Freud mediante la ouija, relatarle los episodios más turbios de nuestra infancia, nuestras pesadillas alegóricas y nuestras utopías sexuales y solicitarle un diagnóstico sincero sobre los motivos crípticos de nuestra afición a la escritura; un diagnóstico que resultaría sin duda intransferible a cualquier colega, porque la gente acostumbra a llegar por caminos diferentes a un idéntico lugar.

"¿Por qué escribo?", en fin... Y por qué no?" A fin de cuentas, estos remilgos metafísicos (¿por qué se escribe?, ¿cuál es la finalidad de la escritura?, y similares) tal vez convenga despacharlos con un encogimiento de hombros...

En definitiva, y con la venia de Perogrullo, me temo que escribo porque escribo, y me temo también que me importa más el hecho de resolver adecuadamente una metáfora o un relato que la circunstancia de disponer o no de una teoría sobre la metáfora o sobre el relato...

Perteneciente a la última generación de escritores españoles (Villena, Montero...), que comenzaron a escribir en la década de los ochenta sin una vocación única, Felipe Benítez Reyes ha elegido el camino de un realismo crítico, coloquial, urbano, donde la simplicidad de una escritura idealista o complaciente ha sido reemplazada por la ironía, la mordacidad, el humor... y la humanidad.

Este caminar incansable que emprende un escritor para enraizar en el mundo, ha llevado a Benítez Reyes a profundizar acertadamente en dos géneros fundamentales de su literatura: la novela y la poesía.

En la novela, el escritor reinterpreta la realidad, por obligación y porque la objetividad es una ilusión evanescente, que muestra lo que es, sainete y drama para Benítez, y no lo que debería ser, sin que esto suponga una renuncia al estilo, pues toda obra debe serlo de arte. Así, la narración se impregna de la ridiculez de lo cotidiano que, como una exageración de lo real, consigue su efecto, mostrar la fealdad para desterrarla. Sus dos principales novelas, *El novio del mundo* y *El pensamiento de los monstruos* son un acercamiento a la realidad desde el arte, el estilo, la forma y el contenido.

Estoy casi convencido de que su misión primaria (de la novela) es entretener a través de espejismos, y esos espejismos pueden ser atroces o amables, desternillantes o conmovedores, pueden mover a la carcajada o al espanto, pero han de ser fascinantemente entretenidos o entretenidamente fascinantes en su esencia: un teatrillo de títeres que dé la impresión de tener la misma dimensión que el universo.

En la poesía, Benítez Reyes mira al pasado para convivir con sus propias sombras, imágenes espectrales que han devenido en fantasmas que el escritor convoca para medir el futuro. El presente se teje con hilos de tiempo transitado. Esta revisión de la realidad permite a nuestro escritor hacer una poesía social, íntima y coloquial, que consigue atrapar el devenir de las cosas:

En poesía, creo que lo que más me interesa es ordenar un poco mi memoria; no la memoria anecdótica, claro está, sino lo esencial de esa memoria, su devenir emocional, por decirlo de algún modo. La búsqueda de unos símbolos que cifren ese devenir, poco más o menos.

(...)

La poesía devuelve dignidad a lo íntimo, a la intimidad de cada cual..., da dignidad a nuestros sentimientos, a esa zona común que tenemos todos, donde todos concluimos, en esos sentimientos en los que todos acabamos confluyendo.

Benítez Reyes concluye así una poesía reflexiva y comunicativa, que utiliza eficientemente con un desencanto optimista de poeta comprometido, sirva de ejemplo el poema "TV", de *Escaparate de venenos*.

Los países en guerra, los concursos.
El asesino inocente y el espía
que conoce misterios exclusivos.
El cómico gangoso y la princesa.
El mutante quirúrgico.
El novelista experto en reflejar
el alma femenina y sus misterios
El exsubcomisario
que amasa con su lengua corrupciones
gramaticales y políticas.
(...)
...Aprietas un botón y surge, en fin, un mundo
caótico y demente, acorde
con la infinita locura de esa bestia indecisa
sin rostro ni razón que rige el universo
desde el trono celeste de su divina omnipotencia,
observando el desfile de los muñecos defectuosos.

Este compromiso de denuncia no menoscaba, sin embargo, su preocupación estilística que deja ver de forma excepcional en poemas como "Planeta Juan Vida", de su poesía más reciente y última, y que tanto nos recuerda a aquel otro, el poema V de la "La muerte en Beverly Hills" de Pere Gimferrer:

Planeta Juan Vida

Los bañistas linfáticos en playas espectrales,
flotando en una mar que gira como el tiempo.
El hombre que camina por la nieve,
perseguido de sí,
oscuro de pasado y de quimeras.
El perrillo altanero que custodia la Nada
de una zona industrial.
La muchacha que duerme con el dedo en la boca,
soñando con leopardos
que surgen de una jungla subconsciente.
La piel de un tigre elástico y sintético.
La casa de la luz siempre encendida,

como un templo de insomnio refulgente.

La casa de la luz siempre apagada,
compacta en su misterio indefinido.

(...)

La muerte en Beverly Hills

V

En las cabinas telefónicas

hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.

Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias
que con el escote ensangrentado se refugian allí para
morir.

Última noche bajo el pálido neón, último día bajo el sol
alucinante,

calles recién regadas con magnolias, faros amarillentos de los
coches patrulla en el amanecer.

(...)

Felipe Benítez Reyes ha sabido, ha fuerza de claridad y estilo, traspasar la difícil barrera del lector y le ha comunicado su certidumbre, que la escritura es una ceremonia particular, que a él le ha servido, socialmente, para dignificar la vida y, personalmente, “para edificar un castillo confortable en el que poder hospedar a ese fantasma que es uno mismo ante sí mismo cuando se queda a solas con sus fantasmagorías.”

Pero dejemos finalmente al escritor que hable. Con motivo, como dijimos, de su asistencia al Aula Literaria “Carolina Coronado” de Almendralejo, tuvimos la oportunidad de charlar con él en el IES “Santiago Apóstol”. Estas fueron sus palabras.

Entrevista

En primer lugar, darle las gracias y la bienvenida a nuestro instituto.

Borges decía que la escritura es el laberíntico camino hacia uno mismo, ¿qué es para Felipe Benítez Reyes?

Entre otras muchas cosas es eso, pero entre otras muchas cosas. Yo no creo que la literatura admita ninguna definición precisa, es muchas cosas. Hay textos de búsqueda de uno

mismo, hay otros textos que son búsqueda de espacios imaginarios que no tienen que ver con uno. Por eso yo no creo que la literatura admita una única definición.



*Presentación del escritor en el salón de actos del IES "Santiago Apóstol"
por Ezequiel del Departamento de Lengua y Literatura*

¿Uno escribe para vivir o vive para escribir?

Yo creo que las dos cosas, que la literatura se nutre de la vida y que la vida da intensidad a la literatura. La literatura sirve para intensificar la vida, para aclararse uno un poco y para entenderla un poco mejor. Creo que hay un pacto de beneficio mutuo donde una cosa sin la otra no se sostiene.

De sus lecturas se advierte que se siente muy a gusto escribiendo.

La escritura no es gozosa ni dolorosa. Si fuese únicamente dolorosa y conflictiva trataría de practicarla lo menos posible. Creo que es una mezcla de las dos cosas. Uno está en tensión y tiene que estar resolviendo muchas dudas, cuando has resuelto las dudas surgen nuevas dudas. Hay una parte de tensión y conflictividad incluso con la propia conciencia de uno, pues uno está haciendo un ejercicio de conciencia al escribir y ahí hay un enfrentamiento con tu propia conciencia, con tus propias fantasmagorías, y yo creo que ese territorio agrisulce es el suyo.

Es un escritor joven y ha experimentado con éxito la poesía, el cuento, la novela, el ensayo, el artículo, el teatro..., ¿en cuál se encuentra más a gusto?

En todos y en ninguno. Cada género tiene una compensación y cada uno posee un método de trabajo distinto y me encuentro a gusto en todos. En esto soy muy hedonista, si un género no me resulta cómodo no lo práctico. El hecho de experimentar con géneros son tentativas de búsqueda estilística, de búsqueda de expresión, de diversificar la experiencia escrita.

En ese sentido, ¿qué le queda por hacer en literatura?

Ya creo que poco, como no escriba una zarzuela.

En la lectura, ¿qué género frecuente más?

Leo de todo y un poco caóticamente. No tengo un sistema de lectura y dudo de que alguien lo tenga. Se lee fundamentalmente por intuición. Yo leo muchas novelas, leo poesía y también ensayo, especialmente ensayo literario. Y también leo libros para documentar una novela, así puedo acabar leyendo hasta libros de ufología, que tiene su gracia.

Aunque cada escritor tiende a disfrazar sus maestros, ¿cuáles son los suyos?

Yo creo que muchos. Uno se crea una especie de monstruo de Frankenstein: cojo una oreja de Nabokov, cojo una oreja de Juan Ramón Jiménez, la nariz de Shakespeare, el brazo de Eliot, cojo el brazo derecho de Cernuda. Hay además autores que te gustan muchos como lector pero que no tienen ninguna incidencia a la hora de conformar tu mundo de escritura. Te interesa mucho como lector pero puede darse el caso de que ese autor no repercuta luego en lo que escribes.

Caballero Bonald, el Nacional de la Letras 2005, dijo ser un “anarquista con gusto burgués”, ¿qué es Felipe Benítez Reyes?

(Se sonríe) Bueno, yo soy sobrino adoptivo de Bonald, así que lo mismo que él.

Desconocía esa relación

Hemos acordado eso: él, mi tío adoptivo y yo, su sobrino también adoptivo. Respecto a la definición que hace de sí mismo, creo que eso es lo que somos todos o intentamos serlo.

Todo escritor tiene una poética, ¿cuál es la suya?

No sé..., uno procura no formularla porque en principio no cabría en una frase, sería un discurso muy largo. En cualquier caso, la poética de un autor es su propia obra completa, esa es su demostración de la manera de entender la literatura. No creo que existan poéticas inamovibles, ni fijas, ni que salgan de un patrón o molde. Uno va variando. Por ejemplo, de un poema a otro se varía mucho, en el registro, en el propósito, en el tono. Las poéticas son un poco portátiles.

Algunos autores muestran un conflicto para titular sus libros. Luis Antonio de Villena se quejaba de lo mal titulados que aparecen muchas obras. ¿Tiene usted alguna dificultad en nombrar los suyos?

Yo no, ninguna, tengo un cuaderno lleno de títulos, caprichoso completamente, pero lleno.

Yo siempre, cuando escribe una novela, no puedo escribir más de cinco páginas como no tenga el título, procuro tener el título antes de empezar a escribir. Y cuando escribo un libro de poemas, no paso de cinco antes de tener el título. A mí, los títulos me sirven mucho. Yo creo que título bien. Otras vanidades no tengo, pero la de titular... Y también he regalado algunos títulos de libros célebres.

Si los quiere mencionar.

Nooo.

Si la poesía debe ser la luz, ¿por qué “Trama de niebla” para sus, de momento, poesías completas?

Ese título, como todos los títulos, tiene una dimensión simbólica. “Trama de niebla” porque cuando uno vuelve la vista al pasado no está viendo un territorio definido, está viendo un territorio nebuloso, envuelto en brumas, una especie de tiempo fantasmagórico, de tiempo fantasmal y con ello pretendía aludir a esa condición nebulosa que tiene siempre el pasado. Esa idea de que cuando miras atrás eres tú mismo o un espectro que deambula por unos ámbitos también un poco fantasmales. Ese es el propósito de ese título. Creo que el pasado es eso, un territorio de nieblas y que la memoria, sobre todo, es una trama de niebla, algo que está tramado con hilos de niebla.

Carlos Fuentes destacaba de la obra del último Premio Cervantes, el mejicano Sergio Pitol, su gran sentido del humor, ¿qué destacaría usted de la suya?

De la obra narrativa también el humor, a mí me gusta jugar con el humor. Creo que el humor es un buen conservante de la literatura. No me gusta la literatura muy solemne, donde el personaje piensa cosas muy trascendentes. Se pueden pensar cosas muy trascendentes no ya solo desde el humor sino incluso desde la ridiculez. Reducir un personaje al ridículo y a partir de ahí crearle una reflexión. Me divierte el humor y me sirve para decir, alguna que otra vez, cosas muy terribles que, dichas sin ese humor, incluso serían más terribles, precisamente por ser más solemnes serían más terribles.

Para Alejandro Jodorowsky la obra de un escritor es su árbol genealógico que proyecta hacia el futuro, ¿que tiene de biográfica su obra?

Yo creo que todo y nada. El hecho de ponerse en una disposición autobiográfica indica una cierta seguridad sobre la propia biografía y esa seguridad no la tengo. Yo no sé si por suerte o por

desgracia. Yo no soy una persona que se ha instalado en la sociedad con unas determinaciones y convicciones muy asentadas y muy firmes. Uno intenta tener una coherencia, digamos una coherencia moral, estética, una coherencia de todo tipo, pero incluso dentro de ese marco de coherencia cabe mucho la contradicción, que es consustancial a la condición humana. Yo no he conseguido conocerme. El paso del tiempo no ha hecho que me conozca. El paso del tiempo lo que ha hecho es afantasmarme a mí mismo. Yo no podría decir nunca, *yo nunca haría*. Yo no sé lo que haría o podría dejar de hacer. Lo mío es modestamente autobiográfico, en la medida también en que lo que no somos y ni nunca seremos y lo que imaginamos y lo que pensamos y las cosas sobre las que divagamos también son componentes de nuestra biografía. No sólo es biográfico lo que nos ocurre, también es biográfico lo que soñamos y lo que nos gustaría imaginar.



Felipe Benítez Reyes firma ejemplares de sus libros

Siempre sincero, nunca fingido.

También los límites de eso son complicados. Como decía Antonio Machado, la verdad también se inventa, y no es que se invente porque uno sea mentiroso, sino porque está desesperadamente obligado a tener que inventarla. A fin de cuentas, la verdad puede ser un dato estadístico más que una categoría filosófica. Si cinco personas dicen que la tierra es triangular y una persona dice que la tierra es redonda, por estadística diremos que la Tierra es triangular, otra opinión distinta es la que tendría la Tierra. Por eso digo, que no es que sea mentira sino que uno está obligado a interpretar la realidad y esa interpretación de la realidad si es errónea, si es mentira, no es culpa de uno.

¿Qué le queda de aquellas primeras lecturas de Lao-Tse, Kalidasa, Valmiki, del Mahabharata, del Pantchatantra, de Castaneda...?

Bueno, en su momento me dio por esa literatura. A Castaneda le leí de mayor por curiosidad, no cuando correspondía leerlo. Bueno, esto fue una cosa de infancia, una lectura fragmentaria, de adolescencia muy temprana que yo compré en ediciones casi todas argentinas. Pero de lo que me queda poco.

Usted también ha ejercido de traductor, ¿cuál me aconseja el Eliot de José María Valverde o el suyo?

Las traducciones siempre son alternativas válidas a una obra, salvo que la traducción esté hecha desde la inoperancia. Pero traducir poesía, y especialmente en lenguas que tienen que ver muy poco entre sí como el inglés y el español es muy arriesgado. Creo que el tanteo real está en la lectura de varias versiones. Uno lee, por ejemplo, la traducción de los *Cuatro cuartetos* de José María Valverde y la de José Emilio Pacheco y no tienen nada que ver. Uno lee la de J. R. Wilcock y no tiene que ver con ninguna de las otras dos. Lee otra más universitaria, más profesoral y tampoco tiene nada que ver. Si uno no puede recurrir al idioma original, lo mejor es tantear entre varias versiones. Pero yo cada día estoy más convencido de que la poesía es intraducible. Puede haber alguien que, teniendo habilidades poéticas, consiga hacer un texto que tenga validez poética por sí mismo, pero no será tanto una traducción como una reinterpretación de ese texto en otro idioma. Hay veces en que la poesía no puede pasar de un idioma a otro y hay versos que no se pueden traducir. Se pueden hacer aproximaciones, sentidos aproximados, pero la fidelidad traductora es muy engañosa porque si traduces literalmente no se entiende nada.

Volviendo a la pregunta, yo me quedaría con las dos interpretaciones, o más.

¿Qué tiene que aportar un escritor a la sociedad de hoy?

Eso depende más de lo que quiera la sociedad que de lo que quiera el escritor. Es la sociedad la que tiene que ser receptiva respecto a un mensaje. Pero yo soy muy optimista con respecto a la lectura. Mucha gente se pone muy apocalíptica: que no se va a leer, que la literatura se va a perder, que los libros dejarán de existir...

Se lee poco pero, ¿en qué época histórica en España se ha leído más de lo que se lee hoy? Nunca. ¿En qué época histórica se han publicado más libros de los que se publican hoy? En ninguna. ¿En qué época se les ha hecho más caso a los libros que en la de hoy? En ninguna. ¿En qué época se les ha dado un mayor papel social a los escritores? En ninguna. ¿Dónde está el motivo del pesimismo? ¿Qué podía ser mejor? Sí, que todo el mundo se levantara y desayunara leyendo a un clásico o a un contemporáneo y que no pudiera dejarlo y que faltara al trabajo por no poder dejar aquello, o volviera del trabajo deseando coger el libro, o asistir a la conferencia de un filósofo..., pero esto sería algo disparatado y monstruoso. Pienso que el libro está en la vida cotidiana de mucha gente, que los lee y los comenta, más, repito, que en ninguna otra época.

¿Qué está leyendo últimamente?

Varias cosas a la vez, soy lector de varios libros, pero ahora mismo una recopilación estupenda de Chesterton, que a mí me gusta mucho, te estoy hablando de la mesilla de noche, los primeros libros de poemas de Juan Ramón Jiménez y el "Código Da Vinci".

Ya quedamos pocos por no leerlo.

Yo he sido uno de los últimos. Es muy mala pero no está mal. Realmente es espantosa porque ahí hubiera hecho falta un escritor, un tipo que pudiera escribir algo distinto de: "salió con su lujoso vestido al lujoso vestíbulo del hotel". Bueno, pues, eso se puede decir de otras maneras, no es la manera más indicada. "Y bebió un delicioso champán". Pero con un escritor que tuviera detrás... La historia está muy bien montada. Me ha sorprendido, porque pensaba que iba a ser un tedio pero tiene su gracia y su interés, lo que pasa es que está muy mal escrita y los quiebros psicológicos del novelista son demasiado evidentes.

Un poeta de la Generación del 27.

Cernuda, por su actitud ante la poesía y porque Cernuda es el escritor del 27 que la última parte de su obra está incluso fuera de los parámetros estéticos de la Generación. Uno lee por ejemplo a Lorca, que a mí hay cosas que me gustan mucho, pero que siempre lo tienes que leer con una visión estética de época. A Alberti igual. Sin embargo a Cernuda no. Luis Cernuda tiene una cosa de intemporalidad, porque es un diálogo de persona a persona y está por encima de las estéticas poéticas del momento.

Un autor actual.

Muchos, tengo la suerte de poder admirar a muchos contemporáneos y eso es una suerte. Y especialmente a aquellos que uno cuando los lee se enrabia y dice que eso es lo que uno quisiera haber escrito. Pero no nombro ninguno porque sería injusto.

Un libro

De los libros depende el qué y para qué. Como novela te diré la que me hubiese gustado escribir, *Lolita* de Nabokov y un libro de poemas que me hubiese gustado escribir sería, *Poeta en Nueva York*, pero con veinte años.

Una editorial.

La mía, Tusquet.

¿Qué opina de los Premios Literarios?

No está mal que existan esos premios que son como *hollywoodenses*, con mucha puesta en escena, pero se habla de literatura. De vez en cuando, se premia un libro que incluso no está mal, muy de vez en cuando. Pero, bueno, eso no afecta negativamente a la literatura. Da, por una parte, una imagen muy distorsionada de la literatura, sobre todo si vive uno en un pueblo, porque yo al día siguiente del fallo del "Premio Planeta" prefiero no salir a la calle, porque, claro, como la gente piensa que en España hay cinco o seis escritores, sales y te dicen: "oye a ver tú cuando lo ganas, qué mala suerte, este año tampoco te lo han dado".

Su experiencia como director de revistas.

Bien, a mí me parece muy fascinante la composición de una revista, esa idea de organizar un número, de darle forma, de equilibrarlo con una cosa y con otra, de crear un contraste... Como no hay una fórmula, te la tienes que inventar sobre la marcha, por instinto, y yo creo que el desarrollo de ese instinto está muy bien.

Tres últimas preguntas.

Bibliófilo, bibliómano, amante de los libros, coleccionista...

Yo me curé. De la bibliofilia me curé porque la bibliofilia genera en bibliomanía. Hubo una época en que dedicaba mucho tiempo simplemente a buscar libros. Cuando vivía en Sevilla era un rastreo continuo de librerías de viejo o llegaba a cualquier ciudad y soltaba las maletas desde lejos en el hotel y me iba a las librerías de viejo que yo tenía apuntadas y volvía lleno de polvo, hasta que me pregunté y esto para qué. Y también me aburrió mucho el hecho de que la edición en España ha sido muy pobretona. Buscas una primera edición de *Marinero en tierra*, o del *Romancero gitano*, o de los libros de Cernuda y, salvo casos muy concretos, no valen nada como tales libros, es decir, son feos, con materiales muy malos y hoy puede costar un libro de esos 300.000 ó 400.000 pesetas, pero no lo vale, sea de quien sea. En Francia las ediciones siempre han sido tradicionalmente más bonitas, en Inglaterra, en Estados Unidos. Hasta los años 30 eran feas en general, pequeñas, como las de la novela popular. Excepto los libros de poesía, los demás son horrendos. La novela incluso está mejor, con sus ilustradores. Y eso fue en gran parte lo que me decepcionó.

Se tiende a pensar que los centros educativos son lugares cerrados y sólo pendientes de lo que sucede en su interior, pero bien al contrario son muy dinámicos, una especie de microcosmos del conocimiento en el que están representadas todas las ramas del saber y siempre están abiertos a la dinámica del mundo, como el Panta rei de su “Escaparate de venenos”. ¿Qué le aporta el contacto con los alumnos?

Sobre todo es un contacto con una realidad que ya no es la tuya. Yo no tengo contacto diario por no ejercer la docencia. Estos encuentros casuales me sirven un poco para coger onda por donde van, digamos, las mentalidades, los parámetros que ellos aplican a la vida. Y al tiempo es complicado porque uno no está situándose en un plano pedagógico, porque uno no tiene esa costumbre ni esa experiencia pedagógica. Entonces te resulta difícil hablar porque si te pones a teorizar hasta dónde llega la capacidad de asimilación de una divagación teórica, no sabes. Con unos adultos te da igual, aunque no lo vayan a entender todo, pero da un poco igual. En cambio, con los alumnos, tienes que estar siempre pensando que si te mueves en un plano teórico tienes que hacerlo de una manera determinada y con una terminología determinada porque en el momento en que alguien te está contando algo y hay tres conceptos que tú no manejas, porque no son frecuentes, entonces te desconectas. Por tanto, si se te van tres palabras que contienen tres conceptos fundamentales, te desconectas. Por eso esta experiencia es trabajosa y laboriosa y, a veces, un poco inquietante, pero creo que suele tener buenos resultados.

Decía Rosa León, en su canción, que “todo está en los libros”, ¿realmente está todo en los libros? ¿Tenemos que hacer que nuestros adolescentes lean?

Yo creo que si leen mejor para ellos, no van a perder nada. A mí me cuesta trabajo concebir la vida sin libros. Claro, que igualmente para un mecánico le resulta difícil concebir la vida sin tornillos. Pero yo pienso que la literatura está realmente muy vinculada a la vida y que los libros enseñen a vivir y que sobre todo enseñen a educar las emociones y a educar los sentimientos y hacer que esos sentimientos y esas emociones sean más intensos de lo que son en la realidad. Yo creo que la literatura no es simplemente distracción, entretenimiento, sino también un aprendizaje de la vida y todo lo que se aprenda sobre la vida, así en abstracto, nunca está de más. Quizá se aprenda con ello a meter menos la pata.

Bueno, ha sido muy placentero y muy agradable charlar con usted.

Lo mismo digo.

Ángel Trigueros Muñoz
Profesor de Historia
IES Santiago Apóstol
Almendralejo

DOS OREJAS

La señora Rosaura es una de esas mujeres a las que los hombres llaman *hembra*. Mujeres que despiertan pronto y llenan su cuerpo de redondeces, meandros, gracia, tersura y miradas, sobre todo miradas. Mujeres que entallan sus vestidos sin consideración, mujeres que arremolinan su melena negra y densa con cualquier útil y parecen antiguas matronas renacentistas en cualquier techo de cualquier basílica. Benito Talinero estuvo rápido. Nada más cumplir el servicio, habló con su padre, puso fecha, dieron el sí a Don Antonio del Arco, juntaron cuatro mantas y alguna maleta y se marcharon a la capital. Allí trabajaron los dos hasta que nació Benito su primer hijo. Después fueron varios los trabajos y dos los hijos nacidos. La señora Rosaura y Benito hacían encaje de doble vuelta y punto *debré* con el hilo que les daba el diablo. De otra manera nadie entendía que dieran para cuidar de los hijos, que atendieran la casa, cumplieran en el trabajo y no se olvidaran de su propio empeño. Así, cualquiera podía encontrarlos en un parque una mañana de domingo o saliendo del cine un sábado a la tarde.

Sus primeros ahorros permitieron comprar una casa de dos plantas en el pueblo. Con muchos años, algún madero que cambiar, necesitada de varias arrobas de cal y dispuesta al cambio de puertas y ventanas. Pero era luminosa y espaciada. Irían obrándola poco a poco y después volverían de la capital repintados con una capita fina de triunfo, lo suficiente para que todos la vieran pero no tan gruesa como para molestar.

Para sofocar el ahogo de la deuda, la señora Rosaura tuvo que tomar otros trabajos. Benito Talinero, aceptó también lo de los entubados del Ayuntamiento y casi no paraba en casa. En el colegio, Don Luis Camacho, director y buen hombre, rellenó los formularios para que los niños pudieran quedar en el comedor y después en la Sala de Estudios hasta bien entrada la tarde, cuando su madre los recogería.

Así hasta nueve años el uno detrás del otro. Cuando Benito consideró que ya podían volver, compró un enorme ramo de fresias entregamadas y un pastel de crema de higo para los niños. Entró en casa, besó a todos y dijo que ya era hora de empezar a vivir. Varias semanas después, todo estaba arreglado y un enorme camión cargado con sus cajas esperaba a que la señora Rosaura cerrase la puerta del piso alquilado y entrase en la cabina. Atrás iba Benito con los tres niños.

En el pueblo sí pareciera que vivían, que descansaban, que trabajo y ahorro se correspondían, que los hijos se atendían mejor, que vecinos y familia ayudaban y que ya no necesitaban tejer con tanta torcedura.

En el pueblo, Benito empezó trabajando en la forestal, y como era mucho lo que cundía y menesteroso su trato, al poco mandaba una cuadrilla de siete hombres. Así, la señora Rosaura no necesitaría nunca más salir de su casa.

Pronto llegaron más hijos. Uno tras otro. Los tres mayores ya se valían solos. Tomás Redondo, el administrador, que sabía bien cómo trabajaba la señora Rosaura, vino a la casa una tarde a decir que si quería un trabajo corto y cómodo.

Como la señora Rosaura nunca tuvo mucho tiempo para nada, cuando le ofrecieron aquel trabajo de etiquetadora en la lechería de don Cándido, decidió quedárselo, aunque cobrase menos. Así quizás, podría dedicarles a Carlos y Miguel, los dos pequeños, de seis y cuatro años, el tiempo que nunca dedicó a sus tres hijos mayores.

A las cuatro y media terminaba el turno. A las cinco los recogía de la escuela. Poco después preparaba unas rebanadas con manteca y gustaba de verlos arrodillados y jugueteando entre las matas de malva de su corral. Más tarde poca cosa, quizás algo de plancha, preparar el mochilo para su hombre, zurcir cualquier prenda o poner a remojo la costilla vieja que tanto le pedía Benito, su primer hijo. Con cebolla, alguna papa también, pero con mucha cebolla.

Aquella tarde de viernes la señora Rosaura decidió subir al doblado para sacar las sábanas de verano, que ya se hacía difícil dormir con las de franela. Bajaba y subía con bolsas y aprovechaba para guardar algún trasto.

Después de la merienda, Carlos quiso jugar a toros y él mismo comenzaría siendo bicho. Se definió como berraco, calzado y astifino.

Miguel empezaría la tarde. Antes había corrido a la cocina a preparar una muleta y un estoque. Miguel salió al corral hinchado y derecho como un palomo, con su barbilla contra el cuello, al uso de los grandes maestros. Carlos rebufaba y escarbaba detrás de la pila, junto al árbol de laurel que sembró hace muchos años su abuelo Cano. A la llamada de Miguel, Carlos arrancó. Fueron varios pases que la señora Rosaura contempló sonriente desde el postiguillo de la escalera. Después continuó con sus cajas.

Carlos iba dirigiendo los tiempos. Indicaba el cambio de tercio y hacía sonar clarines incluso cuando no tocaba. Cuando Miguel acabó su faena de muleta, su hermano se dispuso a ser matado. Incó sus rodillas y sus manos en tierra y continuó bufando. Miguel brindó a la grada y entró a matar. El cuchillo jamonero que había sacado del segundo cajón de la cómoda de la cocina quedó metido hasta su puño entre las paletillas de Carlos. Los gritos y el llanto alarmaron a D^a Rosaura, que bajó machacando los viejos escalones de madera. Cuando llegó al corral, Miguel apretaba la muleta contra su pecho y Carlos se deshacía en un charco dulzón y espeso de roja sangre. Ya no gritaba.

Dª Rosaura quedó blanca, lo cogió entre sus brazos y sin poder siquiera llorar preguntó a Miguel que qué haría ahora. Miguel, acercándose a ella le dijo que había estado más que bien, que la estocada fue certera y que dos orejas, que ahora tocaba concederle las dos orejas.

Mario Marín
Profesor de Plástica
Huelva

EXCALIBUR

El futuro rey Arturo, que todavía no era más que un enclenque destripaterrones, se dirigía, como cada mañana, a destripar terrones. Dado que el gallo Rowland estaba afónico desde que lo mataron para comérselo la semana anterior, Arturo se levantó tarde, sucios y legañosos los dos ojos. Recibió como consecuencia de ello unos pescozones del dueño de la inmunda granja *Dirty Grass*, donde siervo y amo vivían como cerdos: Exactamente igual. El dueño, el ponzoñoso y cruel Phillip Drunk, le daba pescozones todo el tiempo, pero pan y cerveza sólo dos veces al día.

Y andaba Arturo dándole golpes a los helados terrones de la tierra dura y seca para poder sembrar en ella más tarde, cuando, de repente, ¡splottot!, o mejor aún, ¡splátaratt!, se cayó al suelo. No más de media hora tardaría en levantarse, ágil como un gato, diciendo ¡ahumfff! y a lo sumo un cuarto de la misma medida de tiempo invertiría, poco más o menos, en averiguar la causa de su pérdida momentánea de verticalidad (no tan momentánea, si nos ponemos rigurosos), y diciendo ¡ahahá! en esta ocasión.

La causa exacta, se dijo, ha sido un tropezón ¡tump!. Y añadió para sí, pues no había nadie añadido a quien añadir:

“Algún *hardhead* (cabeza dura, tarugo, literal del inglés del medievo) ha dejado clavada aquí su espada como si tal cosa, y se ha ido, posiblemente a continuación, sin ella. Vaya un desaguisado o contratiempo.”

No se le ocurrió ni por un momento el intentar sacar de allí, clavado que seguía, el espadón enorme. Ni hablar, se dijo, que han de venir después los disgustos, ya sea en forma de problema lógico insoluble o, quién sabe, patada simple en la nariz.

Recapitado que hubo, Arturo en principio sin apellido, tuvo que recurrir a gentes principales a quien comunicar el incidente acaecido, aunque sólo fuera por contárselo a alguien.

Desechó en línea directa ascendente jerárquica a Phillip Drunk, por muchas razones. Pero la más importante era que la daga gigante no podía ser suya, pues Phillip no cortaba ni el pan, del miedo atroz que profesaba a los cuchillos. Sólo su lengua era afilada. Y la de su mujer, Sara Motts, aún más. Eran hirientes en sus comentarios y daban respuestas frías y cortantes. Aún hoy se les considera precursores del “dejar cortado a alguien en una conversación”. Pero jamás fueron a la Corte.

Decidió ir pues a la aldea más cercana a su granja miserable, *Wood Place*, que con el tiempo pasó a ser un almacén de maderas. También la aldea resultó ser miserable, pero al menos estaba entonces de gira por ella un mago llamado el Muy Maravilloso Merlín (*very magic man Merlin*, ponía en su capa, pero creemos mejor seguir en la versión traducida). El mago oyó con singular atención las explicaciones entrecortadas de Arturo, dada su excitación, el frío que hacía y el carrerón que se había dado el mozo para llegar hasta allí, y no pudo menos que dar dos volteretas hacia atrás y una *podada* o rueda lateral. Fue entonces cuando el público de la aldea depositó algunas monedas en la pandereta del mago. En esa época de adelantos, ni el truco de las anillas ni aún el de la paloma que sale del sombrero reportaban ya la menor calderilla al artista de la ilusión óptica que había sido Merlín en su juventud.

Pues bien, recogidas las monedas, Merlín gritó “¡ya!”. Al ver escasas reacciones entre los aldeanos, que querían más piruetas de un viejo, gritó que “¡ya ha aparecido por fin la espada que anuncia al rey de Inglaterra, coj...!”. Y el resultado lo constituyó un conjunto continuo de golpes realizados por el público congregado al juntar las palmas de las manos. Merlín pensó en el frío que hacía, y tomó nota para el futuro: *The applause gives love to artists and hot to the people too*, escribió en su manga, que venía a decir que al chocar entre sí, las manos se ponían calentitas, por lo que el calor era para todos energía barata y sostenible. Y más en los casos en que los actores salen muchas veces a saludar.

Inmediatamente, se puso en marcha el aparato del Estado. Todos los nobles con sus hijos casaderos, junto a los caballeros más respetables y los menos respetados, rellenaron los impresos, siéndoles asignados de oficio un número (*turn* o turno) para acudir en persona al intento de arranque de la espada del sitio donde estaba, literalmente, hasta la bola.

El tiempo para las intentonas tirantes se estableció de nueve de la mañana hasta las diecisiete horas, con veinte minutos para desayunar y una hora para el almuerzo. Merlín estaba como loco reclamando patentes. Ya había solicitado royalties futuros sobre el aplauso y ahora le venía como llovido del cielo este asunto del horario laboral. Y todo gracias al chaval, Arturo, que permanecía en su campo dale que dale a los terrones, fríos, duros y reacios a ser destripados.

Colocados en una sola fila por orden de solicitud, los *arrancaturis* (del latín “los que van arrancar”, pues no existía el término inglés en esa época) tendrían tres intentos más uno con guantes, para la posible extractancia, tiración o sacaduría del estoque.

Uno por uno, iban dejándose la ilusión junto a la tierra infame que no devolvía lo que sus entrañas daban por propia, a pesar de tratarse de una espina clavada en ella. Y uno por uno

maldecían en los distintos dialectos o jergas callejeras con las que durante su cotidiana vida se comunicaban, exigían, o declaraban su amor por el dinero, el poder y demás.

Brazos poderosos, muñecas de hierro no vencidas en batalla alguna, cedían ante la incapacidad absoluta y permanente al reconocer inútiles los tres intentos normales y el graciable. El resultado era el mismo, hombre tras hombre, día tras día. Hasta que llegó el último. Y tampoco, pero fue emocionante.

Los dos obispos congregados, Thomas Jansen y Jansen Thomas, primos pero no ingenuos, dejaron que la Mano Divina decidiera.

- Pues bueno, dijeron aproximadamente el 77,231 por ciento de los congregados.

Y todos dieron finalmente por válido dejar en las divinas manos la decisión de quién sería el rey de Inglaterra, previo arranque del pincho, eso sí.

Una Voz realmente agradable sonó entonces en la campiña inglesa donde se desarrollaba el cotarro, a unos doscientos seis metros de donde la espada seguía insertada; y dijo la Voz a su manera (*in my way*):

- Teniendo como hecho consumado que los principales han hecho el ridículo más espantoso a Mis Ojos, *os sugiero* dejar que los que por debajo viven en poder, riquezas y oropeles, accedan sin protocolo al evento, o sea al Evento. Yo quedo así contento por mi parte (*As far as I Know*).

"La voz *da gloria* oírla", dijeron, "pero cursi el mensaje."

Tras un carraspeo que daba a entender plagas, miserias y pestes futuras, la Voz de la explanada añadió:

- ¡Que dejéis que lo intente uno cualquiera, coj...!

Y, ni corto ni perezoso, o mejor aún, corto (1,63) y perezoso (eternas legañas, pestañas pegajosas), Arturo cogió su pequeño azadón y con paciencia y tenacidad fue retirando poco a poco, terrón a terrón, toda la tierra que rodeaba a la espada, de descubierto y visible al fin grabado nombre *Excalibur* (del celta *excarbo libre* o *mientras leo un libro*), tras lo cual el descomunal mondadientes quedó inerte sobre el agujero labrado a mano y azadón, disponible para su libertador, un mozalbete. El llamado a ser el rey de todos los ingleses envenenados por quedar como idiotas tras la prueba fallida, y el resto de los ingleses, que ya estaban envenenados por otras cuestiones que no vienen ahora al caso.

En sus manos, la espada refulgió y refulgió sin parar, demostrando con creces varias cosas:

1) Más vale maña que fuerza.

- 2) Más te vale algunas veces tener paciencia que no tenerla.
- 3) Otras similares.

Por su parte, tras la intervención de *ya sabéis Quién*, dijeron, los dos obispos concelebraron jubilosos la extracción sin anestesia y sobre el mismo agujero pusieron la primera piedra del futuro castillo de Arturo, que no recuerdo ahora como se llama, pero que acabaría arrasado, y un ladrillito de la diminuta capilla prevista, hoy catedral de Canterbury.

Sobre una tabla redonda (*circle table*), y aplicando sus conocimientos de arquitectura, Merlín hacía un esquema general del plano del edificio. Trazó un círculo, redondo también, en medio de lo que sería el salón principal y Arturo, familiar y hogareño, pidió que aquello fuera, sin dudarlo y por favor, una mesa camilla para él y sus amigotes.

“Lo que te dé la gana, majestad”, fueron las primeras palabra dirigidas al recién investido rey, a quien la corona le quedaba ladeada pero sujeta en firme por unas orejas considerables.

Entre preparativos y fiestas, se fundó una corte, se casó Arturo con Ginebra, si bien se repartieron otras bebidas, se pusieron verde por unos cuernos a destiempo, se separaron, casi todo el mundo se peleó con resultado de heridas de pronóstico reservado, hubo hambres y campos devastados, y al final se fueron a buscar el Santo Grial para pegarse con los árabes, porque allí, en su tierra, hacía menos frío *en las moradas*.

Por su parte, Merlín formó compañía propia, la de una turgente mora que quitaba el sentido, y conoció el éxito de crítica y público haciendo desaparecer, entre otros, a mucha gente.

En fin, cosas que pasan.

Fragmento nueve de DIÁLOGO MISÓGINO

SINOPSIS: Una mujer se equivoca en el teléfono al marcar un número. Se pone un hombre. Una equivocación sin más. Al momento, la mujer cree llamar a la persona correcta, pero se confunde de nuevo, y marca el mismo número de antes. Se establece una conversación entre ambos. A veces se corta la comunicación y a veces ella cree hablar con otra persona, pero siempre marcando el mismo número equivocado. Se suceden sin solución de continuidad situaciones absurdas y disparatadas en juego imparables. La anagnórisis final descubrirá, sin embargo, que las llamadas equivocadas no partían de una persona ingenua y despistada, sino que tal vez había una intención buscada. El público no se lo esperará.

(Suena el teléfono.)

HOMBRE. -¿Sí? ¿Dígame? ¿Diga?

MUJER. -Juan, mira, que ya está bien con la línea... Ay, si me parece... Ya no lo vuelvo a molestar aunque me tenga que morder la lengua esta que me trae por el camino de la amargura...

HOMBRE. -Por cierto. No sé ni cómo se llama.

MUJER. -¿De verdad quiere saberlo? ¿Después de la que le estoy formando?

HOMBRE. -Cómo formando. Para nada. Es un placer.

MUJER. -Se burla usted.

HOMBRE. -Cómo burla. Y no me llame de usted, que me hace más viejo.

MUJER. -¿De veras?

HOMBRE. -Si ya casi como si nos conociéramos.

MUJER. -Es verdad.

HOMBRE. -¿Entonces no tiene nombre?

MUJER. -Ay, perdona. Perdona. Me llamo María.

HOMBRE. -Un buen nombre, sí, señor. Un nombre contundente, de un trazo.

MUJER. -¿Le gusta? ¿Te gusta?

HOMBRE. -Sí. Sí. Y bonito, como bonita ha de ser quien lo lleva.

MUJER. -Huy, qué va. Pero eres muy amable. De hecho, lo que más me gusta de ti es tu voz, tan tierna. Y estaba pensando... Pero qué tonterías se me pasan por la cabeza. Tú, como estás casado y esas cosas...

HOMBRE. -¿Casado yo? Para nada.

MUJER. -No me digas.

HOMBRE. -Como lo oyes.

MUJER. -Qué alegría. Quiero decir que soltero no, pero con novia, claro.

HOMBRE. -Solterito y sin compromiso.

MUJER. -Es increíble. Pues yo había pensado... Pero, claro, antes, debía conocerte, o sea, conocernos, si a ti no te parece mal.

HOMBRE. -Qué me va a parecer mal. Al contrario.

MUJER. -Y si hiciéramos amistades, algún fin de semana... si no es molestia... en mi chalet... que se está tan comfortable. No quiero que pienses que alardeo de mis posesiones y tierras.

HOMBRE. -Cuántas hectáreas decías.

MUJER. -Dos mil o más. No me acuerdo. Es el administrador el que las lleva. Yo de eso no entiendo.

HOMBRE. -Me pareció haberte escuchado mil.

MUJER. -Dos mil, dos mil o más. Puede que tres mil. Todas de regadío. Eso si lo sé. Lo sé de buena tinta, porque aprovecho para lavar el coche.

HOMBRE. -Buena idea.

MUJER. -No es necesario que espere a que llueva. Lo pongo debajo del riego, y me lo deja como los chorros del oro. Y de paso aprovecho para lavarme yo también, que desde que se murió mi marido, padecía un poco de depresión.

HOMBRE. -¿Cuánto más o menos?

MUJER. -Más o menos no sabría especificarte, pero una depresión postparto.

HOMBRE. -Ésa es de las que más duelen.

MUJER. -Sobre todo cuando se tienen mellizos.

HOMBRE. -Dos criaturas saliendo de golpe...

MUJER. -No. Lo peor es bañarlos, vestirlos y darles de comer al mismo tiempo. Eso sí que es latoso.

HOMBRE. -Juraría que no tenías hijos.

MUJER. -Y no los tengo. Son los sobrinos, que dan más lata que los propios hijos.

HOMBRE. -Cierto. Yo tengo un sobrino que vale por dos.

MUJER. -Come mucho...

HOMBRE. -Y molesta por cuatro.

MUJER. -Pero cuántos sobrinos tienes en total.

HOMBRE. -Uno sólo. Pero hace por un regimiento.

MUJER. -Si hace de General no me lo mientas siquiera, que entonces harta a cualquiera.

HOMBRE. -Dímelo a mi, que hice la mili en Melilla, y todavía me acuerdo de ella.

MUJER. -Fue dura.

HOMBRE. -Más bien empalagosa. La novia que tuve allí. Era hermana del General. Me la tuve que tragar con patatas para que me fuera bien la cosa. Pero si yo llego a saber antes que era quien era, otro gallo hubiera cantado. La pesada esa.

MUJER. -A quién se le ocurre salir con pesadas.

HOMBRE. -Si sólo lo hacíamos para cachondearnos. Después de que nos emborrachábamos, no teníamos otra cosa mejor que hacer.

MUJER. -Yo cuando no tengo otra cosa mejor que hacer, la hago un poquito peor. Por eso lavo tanto el coche.

HOMBRE. -Las tierras darán buenos frutos.

MUJER. -Sí. Pero sólo en verano.

HOMBRE. -Es lo malo. De todas formas se extraen buenos rendimientos económicos del regadío.

MUJER. -Eso es lo que yo preveía. Pero se pierden muchas cosechas. Como son de regadío, hay que regarlas, y en verano se agradece, pero en invierno cuando llueve, se empantana que es un gusto. Yo por lo que me han dicho, que no entiendo una papa.

HOMBRE. -Sería mejor no regarlas en invierno.

MUJER. -¿Y qué sentido tendría entonces ponerlas de regadío?

HOMBRE. -También es verdad. ¿Y el chalet de qué año es?

MUJER. -Grande por dentro y por fuera.

HOMBRE. -No. Que de qué año es.

MUJER. -Ah, no tiene fecha de caducidad.

HOMBRE. -No. Que si es viejo o nuevo.

MUJER. -De lejos da la impresión de ser viejo, pero cuando te acercas, se ve a las claras que está pintado.

HOMBRE. -No será de cartón.

MUJER. -Si lo fuera, lo sabría yo.

HOMBRE. -¿Y dices que te aburres en el chalet?

MUJER. -Como una ostra perlífera solitaria. Pero cuando me encuentro con gente, me disparo y no me callo, y no se aburren conmigo.

HOMBRE. -Hay que probarlo.

MUJER. -Si quieres, podemos vernos algún día de la semana.

HOMBRE. -De qué semana.

MUJER. -De ésta que entra.

HOMBRE. -Por mí no hay inconveniente.

MUJER. -¿Entonces quedamos, por ejemplo, el viernes?

HOMBRE. -Perfecto.

MUJER. -¿El viernes a la nueve?

HOMBRE. -Perfecto. ¿Y si luego se tercian unas copas?

MUJER. -Hecho.

HOMBRE. -Dónde.

MUJER. -¿Conoces la cafetería Diana?

HOMBRE. -Sí, sí.

MUJER. -Entonces hasta el viernes a la nueve.

HOMBRE. -Hasta el viernes a las nueve.

MUJER. -Estupendo. Pues adiós.

HOMBRE. -Adiós.

MUJER. -Oye. Espera. Y cómo nos vamos a reconocer.

HOMBRE. -Es verdad. A ver. Yo soy alto.

MUJER. -Guau.

HOMBRE. -Delgado.

MUJER. -Guau.

HOMBRE. -Con hombros anchos.

MUJER. -Guau.

HOMBRE. -Con algunas entradas.

MUJER. -Ah.

HOMBRE. -No tengo pérdida. Además, mi nombre es Antonio ¿Y tú?

MUJER. -Yo me llamo María. Yo soy de estatura mediana, o sea altita.

HOMBRE. -Guau.

MUJER. -Rubia.

HOMBRE. -Guau.

MUJER. -Y llevaré a mi perrita Sisí.

HOMBRE. -Ah. Pues bien, estupendo. Hasta el viernes entonces. *De norma de conducta. Ven, vamos.*

MUJER. -Chao.

¿VERSO LIBRE O POESÍA RIMADA?: DEL RITMO Y DE LAS CONVENCIONES MÉTRICAS

(...) En el presente intento ser lo más simple posible, siendo complejo pero de una manera secreta y modesta, de una manera no evidente. Es decir, yo no tengo estética, no busco los temas, los temas me buscan, yo intento detenerlos pero al final ellos me encuentran, entonces hay que escribir para quedarse tranquilo (...) Pero creo que cada tema tiene su estética. Cada tema nos dice si él quiere que lo escriba en verso, en forma clásica, en verso libre, en prosa... creo que la estética es dada a cada tema.

Jorge Luis Borges

Las palabras de mi admirado Borges, con las que comienzo esta breve disquisición acerca de los cánones poéticos y de los valores asociados a los mismos, son referente expreso del valor de la heterodoxia y del rechazo tajante a rigideces y dogmas. También, como en casi todos los aspectos de la vida, la ortodoxia es, desde mi punto de vista, mala consejera en este de teorizar sobre el valor de la rima y demás elementos poéticos, y aún más de tachar de bueno o malo a aquello que encaja, o por el contrario, desborda o no alcanza, nuestra concepción de lo poético.

Es fácil, escuchando opiniones de quienes, por una causa o por otra, tienen relación con la creación literaria, constatar que, si bien son estos *buenos tiempos para la lírica*, lo cierto es que son mejores para la poesía que, libre de sujeciones y convenciones formales en distinto grado o medida, viene a denominarse verso libre. Desde unos y otros foros, siguiendo corrientes ya iniciadas y prolongadas a lo largo del siglo, se tiende a asociar el verso libre con lo auténtico, con lo sentido verdaderamente, y por el contrario, el verso medido o rimado con lo artificioso más próximo al dictado de la técnica que al del corazón.

Al amparo de juicios y opiniones de los críticos y estudiosos, consecuencia de las lecturas que, confieso necesito, y permanente aprendiz de la gracia que el cielo no quiso darme, identifico poesía con ritmo, poesía con armonía, poesía y texto diferenciado por su carácter, precisamente, distinto al recto hablar o escribir, ya en niveles más comunes o en aquellos marcadamente formales.

Pero, ¿qué es el ritmo?, ¿qué lo define y lo caracteriza en su esencia?. El ritmo en la literatura viene con frecuencia definido en los manuales de retórica y poética como la armoniosa

combinación de voces y cláusulas, de pausas y cortes, de cuya acertada combinación goza el oído y el alma al ser escuchada. Los elementos del ritmo han sido y son, en las lenguas romances en general, y en particular en la literatura española clásica y moderna, la medida de los versos tradicionalmente aludida como ritmo de cantidad; las pausas y la entonación de los grupos fónicos, definida como el ritmo de tono; la rima, basada en la igualdad o semejanza de los versos a partir de la última vocal acentuada, y constitutiva del ritmo de timbre; y, por último, el acento rítmico que determina el ritmo de intensidad, y que actúa como eje fundamental del ritmo. ¿Cuál de estos elementos de ritmo es el que rechazan quienes han hecho del versolibrismo arma de combate, en lugar de estrategia poética? ¿Cuál es para ellos el elemento que convierte en meros versificadores a quienes lo utilizan para “hacer” poesía?

La medida de los versos, apoyada en las cláusulas y en las sílabas por este natural orden, constituyen un elemento esencial del ritmo del verso. La duración de los períodos, la forma y la distribución de las cláusulas y la repetición de los tiempos especifican el ritmo y permiten hablar de ritmo de cantidad, incluso en aquellos casos en los que los versos son aparentemente amétricos.

Función también destacada, al hablar de ritmo, tienen las pausas que exigen los grupos fónicos para marcar el final de su emisión ya sea por causas fisiológicas, o bien, por otras estrictamente sintácticas. Si ambas coinciden, albricias, si no es así el encabalgamiento, ese recurso expresivo que sirve para ligadura blanda y suave, para el contraste brusco, y hasta para el efecto cómico. Y en ineludible relación, el tono, de cuyas variaciones derivadas de la longitud o significado del grupo fónico, y del tipo de pausa depende en tan gran medida el ritmo melódico del verso.

Imposible olvidar, antes de aludir al esencial ritmo acentual, al denostado ritmo de timbre, a la burlada rima, tan difícil de mantener en un poema y curiosamente tan criticada por quienes jamás la utilizan haciendo de este rechazo bandera del antirripio. La rima, utilizada ya en las canciones populares latinas, y en las lenguas romances desde sus comienzos como recurso de armonía específico, ha sido muestra de maestría técnica a lo largo de los siglos.

Tomás Navarro Tomás señala que tras un período de artificio excesivo, la rima fue condenada por el propio Nebrija como obstáculo para la recta y natural expresión, así como que fue defendida más tarde por Rengifo y Caramuel, como requisito indispensable y principal mérito del verso respectivamente. Concluyendo a continuación, ya en su propio juicio que durante siglos ha venido ejerciendo un dominio general del que sólo la han apartado ocasionalmente las limitadas experiencias del verso suelto, las imitaciones de la métrica clásica y el moderno verso libre.

Las principales reglas de la rima incluidas en la preceptiva tradicional aconsejan seguir las normas que a continuación se reproducen y que se concretan en a) Una palabra no debe ser consonante de sí misma, b) es débil y pobre la rima en que figura la misma palabra con acepciones distintas, c) deben evitarse en fin de verso las palabras inacentuadas d) la rima es tanto menos eficaz cuanto más obvia y fácil parece e) No es costumbre emplear la misma rima en tres o más versos consecutivos, y, por último, el que en la asonancia pueden alternar vocales y diptongos, y asimismo palabras llanas y esdrújulas, pero no agudas y llanas.

Y por último ya, siguiendo esa tendencia a dejar para el final, aquello que tiene la máxima importancia, no olvido la referencia al ritmo verdaderamente esencial que producen los apoyos del acento espiratorio, y que justifica la afirmación de que el acento es el alma de las palabras y también del verso . La métrica, quizá por la correspondencia entre poesía y canto, ha basado su cadencia en la distribución armónica del acento de intensidad con el fin de marcar un ritmo periódico perceptible.

Visto de modo escueto el repertorio de variables, procede detenerse y reformularse la pregunta respecto a cuál es el soporte del ritmo en el verso libre, más allá de las convenciones aceptadas comúnmente aceptadas. Ciertamente, otras culturas literarias han tenido distintos modos de versificación. Así, las literaturas orientales basaban el ritmo interior del verso en la proporción simétrica de las formas gramaticales, y el paralelismo sinonímico o antitético era el eje de la esencia poética. Lejos está ya en el tiempo, aunque no en la memoria, la versificación cuantitativa o clásica en la que los versos se medían atendiendo a la cantidad de cada sílaba y contando el número de pies de que constaban. Estas y otras formas, en cuyo análisis no cabe ahora detenerse, son muestra inapelable de que ritmo y poesía son términos que definen ideas y realidades sólidamente unidas.

Amado Alonso , en comentario referido a la Barcarola de Pablo Neruda pero susceptible de extenderse genéricamente al verso libre, define el poema como una inspirada disposición de elementos que subrayan con su repetición y variación, el ritmo respiratorio de esta poesía. Y ello porque, en efecto, el movimiento del versolibrismo, cuyos antecedentes estaban ya en la tradición de la poesía amétrica, puesto en práctica por Walt Whitman y los simbolistas franceses y posteriormente utilizado en España y América por los más insignes poetas, basa su valor poético en la sucesión de los apoyos psicosemánticos que el poeta, intuitiva o intencionalmente, dispone como efecto de la armonía interior que le guía en la creación de su obra. Con estas premisas, no es aventurado reconocer, cómo acecha, en los poemas escritos en verso libre, el riesgo de no conseguir el ritmo que diferencia el género poético de otros, y de actualizar las palabras del estudioso en las que afirmaba que con mayor riesgo que cualquier metro de forma definida y corriente, el verso libre pierde su virtud si sus cambios, divisiones y movimientos carecen de ritmo

perceptible o resultan vanos e injustificados en el desarrollo de la composición. Riesgo, es cierto, al que no se sustrae la poesía rimada, en este caso de convertirse en ripio artificioso y vano.

Para concluir, recordar, aunque ofenda por obvio, que sentir no conlleva, per se, la capacidad de expresar poéticamente aquello que se siente, y que rechazar o aceptar los valores derivados de la especial ordenación de los elementos fónicos y lingüísticos que constituyen valores esenciales del ritmo no deberían ser, aunque fuera por prudencia, bandera de causa alguna. Bienvenidos sean buenos versos, semilibres y libres, rimados y sometidos a la estructura prefijada de la estrofa. Bienvenida sea siempre la POESÍA.

Marta Elena Santamaría Santos
Profesora de Lengua Castellana y Literatura
I.E.S. Santiago Apóstol
Almendralejo

BIBLIOGRAFÍA:

ALONSO, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Sudamericana, 2ª edición 1968.

BORGES, J. L. : Texto extraído de la conferencia en francés dictada por Jorge Luis Borges y filmada por Alain Jaubert y François Luxereau en el Collège de France en 1983.

NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española* Editor: Barcelona : Labor, 1991

QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Edición nº 12 Ariel SA, 2000

NATURALEZA Y TRASCENDENCIA EN BAUDELAIRE

Baudelaire no siente ningún interés por la naturaleza, es un poeta plenamente urbano. Son de sobre conocidas las declaraciones en las que manifiesta su completa indiferencia hacia todo lo natural. Tanto es así que, según López Castellón, sus “paraísos artificiales” son paraísos *precisamente* por ser artificiales.¹ Por eso, cuando contempla la naturaleza lo hace a través de las imágenes de la ciudad. Sólo en la medida en que pueden ser evocadoras de estas tienen las formas naturales algún valor.

Grandes bosques, me asustáis como las catedrales;
aulláis como un órgano; y en nuestros corazones malditos,
cámaras de eterno duelo donde vibran antiguos estertores,
responden los ecos de vuestro *De profundis*.

¡Te odio, Océano!, tus saltos y tus tumultos,
mi espíritu descubre en él; esa risa amarga
del hombre vencido, llena de sollozos y de insultos,
yo la oigo en la risa enorme del mar.

¡Cómo, oh noche, sin esas estrellas
cuya luz habla un lenguaje conocido!
¡pues yo busco lo vacío, lo negro y lo desnudo!

pero las tinieblas sin lienzos
donde viven , saltando de mis ojos a millares,
seres desaparecidos de miradas familiares.²

La siniestra naturaleza que en el poema se describe es vista a partir de lo artificial como *princeps analogatum*. Así, los bosques le remiten a las catedrales; los aúllos se interpretan como sonidos de órganos; la resonancia de las olas trae a la memoria la risa agónica del desesperado; las tinieblas son lienzos, etc. No es difícil apreciar que la naturaleza posee para él algún interés sólo en la medida en que puede ser transfigurada en un espacio urbano. Se podría decir que para Baudelaire la mirada artística, creadora, es aquella capaz de reconocer en la naturaleza una imagen de lo cultural, de la ciudad.

¹ López Castellón, E. “Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral”, en Baudelaire, Ch. *Obras selectas*, Edimat Libros, S. A, p. 22.

² Baudelaire, Ch. “Obsesión” en *Las flores del mal. Obras selectas*, p. 130.

Siendo todo anterior indiscutible, creemos que es posible reconocer en *Las flores del mal* la presencia de algunas imágenes en las que late una determinada concepción de la naturaleza *real*, en sí misma considerada. Trataremos de delinear sus principales caracteres.

En uno de sus más conocidos poemas Baudelaire presenta la naturaleza como un universo amable en el que olores, colores, formas, etc., conviven armónicamente dentro de una estructura ideal:

La naturaleza es un templo de vivientes pilares
que dejan salir a veces confusas palabras;
el hombre lo recorre a través de bosques de símbolos
que le observan con miradas familiares.³

La realidad que aquí se dibuja es un cosmos vivo, palpitante, del todo diferente de la que el mecanicismo materialista del XIX describía. La crítica apunta a la obra de Sweedendorf, por el que Baudelaire sentía gran admiración, como la principal fuente de la que el poeta se nutre. Aun siendo esto verdad creemos que las raíces últimas de esta imagen "organicista" de la naturaleza hay que buscarlas más allá del influjo inmediato Sweedendorf. O mejor, si tal influencia fue posible es porque en el mundo cultural en el que Baudelaire vive existía ya una sensibilidad especialmente receptiva hacia tales ideas; sensibilidad de la que Baudelaire es un testigo excepcional.

En efecto, el origen de una comprensión tal de la naturaleza se halla lejos en el tiempo. La idea del mundo natural como un organismo vivo ("templo de pilares vivientes") aparece ya en el Renacimiento. Rafael Argullol explica cómo mediante una heterodoxa interpretación del *Timeo* platónico Ficino y Pico della Mirándola recuperan el concepto de "Anima Mundi". A partir de él la naturaleza es entendida como un todo dotado de vida propia, de un alma con la que el hombre puede entrar en comunión y fusionarse. Posteriormente, frente al dominante mecanicismo newtoniano, esta cosmovisión se refugia en las escuelas neoplatónicas de Oxford y Cambridge que, sobre todo a través de Shaftesbury, ofrecen una interpretación de la relación entre el hombre y la naturaleza alternativa a la que suministraba el pensamiento hegemónico. Tanto en la reflexión renacentista como en el neoplatonismo inglés se entiende que el hombre estaba en condiciones de establecer un íntimo vínculo con el mundo natural porque ambos se interpretan como seres vivientes que se pueden reconciliar en la Unidad suprema a la que toda vida tiende. En el caso de Ficino y Pico de la Mirandolla a ella se llega desde el interior del ser humano y de la naturaleza mediante un nexo mágico; en Shaftesbury es la contemplación estética la vía que puede conducir a

³ Baudelaire, Ch. *Correspondencias*. *Ibid.*, p. 66.

la anhelada Unidad.⁴ Podemos afirmar que en los poemas de Baudelaire, contruidos sobre la base de las *correspondencias*, ambas tendencias conviven. La naturaleza es un “bosque de símbolos” que sólo aquel que posee ojos para contemplar la belleza puede interpretar, pero –y esto es lo realmente llamativo- son los símbolos los que llevan la iniciativa; los que hablan al hombre “y le observan con miradas familiares”. No creemos que estas afirmaciones puedan reducirse a una simple excentricidad de quien siente simpatía por algunos *locos espiritualistas*, sino que en ellas es posible identificar una tradición cultural.

Hay que tener en cuenta que cuando Baudelaire escribe, la tradición platónico-estética a la que hemos hecho referencia ha madurado y adquirido un nuevo *status* cultural en su formulación romántica. En efecto, a través de la denominada *Naturphilosophie*, la pretensión de sintetizar el conjunto de las potencialidades del hombre y del universo en un sistema único toma como camino la reunificación mediante la vuelta a una añorada *Edad de oro* en la que todo se hallaba bajo el signo del *alma universal*. Es verdad que Baudelaire siente una especie de repulsión instintiva por ese procedimiento típicamente romántico, pero no lo es menos que en sus poemas aparecen ciertos paralelismos con él.

En el citado fragmento de *Correspondencias* atribuye Baudelaire a la naturaleza una mirada familiar sobre el hombre a través de símbolos. Hemos afirmado que es de especial importancia que la iniciativa corresponda no a hombre, que es antes contemplado que contemplador. Sólo sobre la base de una comprensión del mundo natural como dotado de vida propia, animado por un alma universal, es posible tal visión de la comunión del hombre con el medio. Una versión sustentada sobre idénticos presupuestos la encontramos en *Los discípulos en Sais* de Novalis. Se trata de un breve y denso escrito con el que Hardenberg construye una “novela de la naturaleza”. En ella se nos muestra, más insinuada que descrita, una naturaleza viva y amiga, pero perdida en un pasado utópico; un cosmos que en la Edad de Oro se dirigía al hombre como a su semejante:

Nuestras relaciones con la Naturaleza son tan increíblemente diversas como las que mantenemos con los hombres; ante el niño, demuestra puerilidad y se inclina con gracia hacia su corazón infantil; con los dioses, es divina, y responde a la inteligencia superior de los mismos.⁵

La unidad que la Naturaleza establece con el hombre es comunión de vida. Si puede penetrar en ella hasta fundirse en una síntesis que va más allá de la relación puramente cognoscitiva o meramente afectiva es porque, conforme a la tradición de la que procede, el ser humano es considerado como un *microcosmos* que antes de la división y especialización de las facultades las

⁴ Cfr. Argullol, R. *El Héroe y el Único*, Madrid, 1999, págs. 22-27.

⁵ Novalis, *Los discípulos en Sais*, Barcelona, 1976, p. 30.

integraba de modo armónico dentro de su estructura original.⁶ La unidad entre ser humano y naturaleza es, pues, el eco de la unidad de las distintas partes del organismo. Y esta misma concordia de la vida con sus formas es la que fundamenta las *correspondencias* de las distintas cualidades: olores, sabores, colores, etc.

Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.⁷

La filosofía racionalista conducía a una fractura radical entre la *res cogitans* y la *res extensa*; el empirismo había establecido un hiato insalvable entre cualidades primarias y secundarias, entre ideas simples y complejas; Kant intentó inútilmente reunir estos espacios fracturados mediante la *Crítica del Juicio*; y más tarde Hegel buscó en la formulación de una *Aufheben* última la superación de todas las antítesis, pero en ella todo queda subordinado a un Espíritu Absoluto que lleva en sí la superación de todo lo particular, la negación de toda manifestación sensible de la idea. El intento de Novalis es, por el contrario, el de reconocer en la naturaleza un ámbito en el que la totalidad puede ser integrada en la multiplicidad de sus conexiones íntimas. Del mismo modo, las *correspondencias* baudelairianas hay que entenderlas como la expresión poética de una comprensión de la naturaleza en la que esta se postula como horizonte último de fundamentación. Se trata de una naturaleza viva en la que los distintos elementos se conciben, como los órganos de un cuerpo, atravesados por relaciones internas. Bajo estos presupuestos, lo que la cultura racionalista enseñaba a distinguir puede ser unificado. Según J. Wahl esta operación se realiza en Novalis de tres modos que, como trataremos de mostrar, también se encuentran en Baudelaire.⁸

A) Recorriendo el camino que conduce de un extremo al otro (vg. el cuerpo se vuelve alma y viceversa). Esta dialéctica, ya presente en la filosofía clásica, puede reconocerse en los escritos de Baudelaire bajo el signo de la *reversibilidad*.

Ángel lleno de alegría ¿conoces la angustia.
la vergüenza, los remordimientos, los sollozos, los tedios,

⁶ "Cuanto más unidas están las fuerzas del espíritu, con tanta más intensidad, de manera más completa y personal, influye en ellas cada cuerpo y cada fenómeno; pues la naturaleza de la sensación corresponde a la del sentido; por esta razón a los hombres primitivos todo debió de parecerles humano y conocido y amable; y cada novedad, evidente. Sus sentidos podían percibir hasta la particularidad más pequeña; cada una de sus expresiones era un verdadero rasgo natural, y sus manifestaciones debían armonizar con el mundo que los rodeaba, siendo fiel expresión de sí mismo". *Ibid.*, págs. 27-28. También en Baudelaire se pueden encontrar expresiones similares que hacen referencia a una unidad primigenia que se refleja en la unidad de los sentidos: "¡Oh, metamorfosis mística/ de todos mis sentidos fundidos en uno!/ ¡Su aliento produce música,/ como su voz perfume!". *Toda entera. Las flores del mal. Obras selectas*, págs. 95-96.

⁷ Baudelaire, Ch. *Correspondencias*, *Ibid.*. p. 66.

⁸ Cfr. Wahl: *Introducción a "Los discípulos en saís"*, Barcelona, 1976.

y los vagos horrores de esas terribles noches
que oprimen el corazón como un papel que estruja? (...)

Ángel lleno de bondad, ¿conoces el odio? (...)

Ángel lleno de salud, ¿conoces las Fiebres? (...)

Ángel lleno de belleza ¿conoces las arrugas?⁹

La invocación al ángel conduce al poeta a la comprensión de un extremo desde el contrario: la naturaleza de la angustia, el odio, las arrugas o la fiebre, se entienden a partir la esencia de la alegría, la bondad, la salud y la belleza. No estamos ante ninguna innovación; se trata, por el contrario, de una larga tradición que ya en los escritos de Heráclito se puede reconocer, y que nos ofrece una interpretación alejada de la hegemónica en el ámbito del racionalismo científico. El sustento de la misma es lo expuesto en las anteriores líneas: la naturaleza es un organismo vivo en el que el sentido, la función de cada parte, se explica por la armonía, por el equilibrio que genera la tensión de los contrarios.¹⁰ También Nietzsche intuyó una visión semejante del mundo natural alejada del mecanicismo newtoniano, en el que cada elemento se define por sí mismo, por su propia identidad, aunque dentro de un orden funcional.

B) El segundo modo está en estrecha relación con el primero: unificar mediante la coincidencia de los opuestos profundizando en uno de ellos. Tampoco es Baudelaire extraño a este modo de proceder. Uno de sus poemas, *La máscara*, es especialmente revelador de este método. En él se describe una figura colosal, de belleza robusta y esbelta, llena de elegancia y fuerza. Si, como advierte el propio autor, el orden de los poemas no es causal, este hay que entenderlo desde el anterior, *La gigante*, en el que se habla de “los tiempos en los que la Naturaleza con su poderosa inspiración concebía a diario hijos monstruosos” (patente evocación de la Edad de Oro a la que antes hacíamos referencia). Pues bien, esta efigie paradisiaca es, vista de cerca, un monstruo bicéfalo en el que el rostro oculto está inundado por el llanto, crispado por el dolor de vivir. El poder seductor de la belleza armónica, elegante, equilibrada, es el mismo que introduce en la angustia y el horror.¹¹

La *concordia oppositorum*, típicamente renacentista y romántica, es también de larga tradición en la cultura occidental. Del mismo modo que la belleza conduce a lo siniestro, el mal es una vía hacia el bien y viceversa. En efecto, un primer y evidente sentido del mal es el de la violación de las normas morales; violación que lleva en sí misma la conciencia de culpa, y esta, en la mentalidad de Baudelaire, conduce al remordimiento y al perdón, es decir, al bien. En efecto, el dolor por el mal,

⁹ Baudelaire, Ch. *Reversibilidad*. *Ibid.*, p. 98.

¹⁰ “Dios es día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre (todos los opuestos, éste es su significado)”. Heráclito, frg.204, G. S. Kirk-J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, 1994, p. 277.

¹¹ Cfr. Baudelaire, Ch. *Op. cit.*, págs 77-78.

un sentimiento “destructor y glotón como la cortesana”,¹² es para Baudelaire el camino, la puerta hacia la redención:

¡Bendito seas, Dios mío, que das el sufrimiento
como un divino remedio a nuestras impurezas
y como la mejor y la más pura esencia
que prepara a los fuertes para los santos goces!¹³

Pero también la bondad, entendida como orden, pulcritud, cumplimiento, etc,¹⁴ se convierte en vehículo hacia el mal, en antesala del desorden. Así lo refleja su poema *Castigo de orgullo*, en el que muestra a un doctor en teología que ha penetrado los más altos misterios y conquistado a los corazones más indiferentes, pero que habiendo llegado a las alturas inaccesibles para todos los que no son espíritus puros, queda “preso de pánico” y se precipita en la soberbia satánica cuya consecuencia es la locura. Esto es, la perfecta coherencia moral es paralela a su opuesto: la demencia, el caos.¹⁵

A través de estas imágenes Baudelaire introduce al lector en un firmamento complejo, lleno de relaciones que abarcan desde las correspondencias de los sentidos, hasta las reversibilidades estéticas y morales, y todas ellas resultan unificadas, articuladas, en la experiencia estética

C) El tercer modo en el que, según Wahl, une Novalis lo opuesto, es el método sintético. Se trata de un anticipo del universal concreto hegeliano, la unidad de lo particular y lo general en una síntesis en la que cada elemento se encuentra en su opuesto. Creemos que no hay que forzar demasiado la lectura de Baudelaire para reconocer en su concepción de la belleza esa aspiración, al menos de forma latente.

Son varios los poemas que en *Las flores del mal* están dedicados a la belleza, pero el *Himno a la belleza* muestra de un modo especialmente transparente su naturaleza sintética. En él las antítesis

¹² *Lo irreparable. Ibid.*, págs.107-109.

¹³ *Bendición. Ibid.*, p. 64. “No me castigéis en mi madre y no castigéis a mi madre por culpa mía. Os encomiendo las almas de mi padre y de Mariette. Concededme la fuerza de cumplir con mi deber todos los días para llegar a ser, de este modo, un héroe y un santo”. Baudelaire, CH. *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, Madrid, 1995. p. 59

¹⁴Una imagen así de la bondad nos la ofrece Baudelaire en *Mi corazón al desnudo*: “Decir todas las mañanas mi oración a Dios, fuente de toda fuerza y toda justicia, a mi madre, a Mariette y a Poe, como intercesores; pedirles que me concedan la fuerza necesaria para cumplir con todos mis deberes y que otorguen a mi madre una vida lo bastante larga para gozar con mi transformación; trabajar toda la jornada, o, al menos, tanto como mis fuerzas me lo permitan. Confiar en Dios, es decir, en la Justicia misma, para el éxito de mis proyectos; decir todas las noches una plegaria nueva, para pedir a Dios la vida y la fuerza para mi madre y para mí; hacer cuatro partes de cuanto gane, una para la vida corriente, otra para mis acreedores, otra para mis amigos y una para mi madre; obedecer los principios de la más estricta sobriedad, el primero de los cuales es la supresión de todos los excitantes, cualesquiera que sean”. *Ibid.*, págs. 86-87.

¹⁵ Cfr. *Castigo de orgullo. Las flores del mal. Obras selectas*, p. 75.

se descubren unificadas mediante el destino común que une el sentido de todas las cosas. Ya las primeras estrofas se abren proclamando la fuerza unificadora de la belleza:

¿Vienes del cielo profundo o sales del abismo,
oh, Belleza? Tu mirada, infernal y divina,
vierte confusamente la buena acción y el crimen,
y se puede por eso compararte al vino.

Contienes en tus ojos el ocaso y la aurora;
esparces perfumes como una tarde de tormenta,
tus besos son un filtro y tu boca un ánfora
que vuelven cobarde al héroe y valiente al niño.¹⁶

La fuente en la que se sitúa el origen de la belleza es de naturaleza ambigua, tan divina como diabólica (“infernal y divina”), y la razón de ello quizás se encuentre en que las diferencias se disuelven cuando penetramos en el nivel del fundamento último. Lo divino y lo satánico son aquí contemplados como horizontes de trascendencia que sobrepasan las categorizaciones humanas, veneros de los que nace un mundo que se resiste a ser fragmentado en regiones inconexas (“vierte confusamente la buena acción y el crimen”). Es más, percibida desde su germen la realidad se muestra *reversible* en sus antítesis (“vuelven cobarde al héroe y valiente al niño”). Mas la belleza no es sólo el orden en el que las acciones se recubren de una potencia unificadora sino que representa la infinitud misma del fundamento como destino de lo fundamentado. No se trata, pues, de la mera disposición externa de las partes; es, por el contrario, su constitución misma y, por ello, lo que determina su sentido.

¿Sales del abismo o bajas de los astros?
El Destino hechizado sigue tus enaguas como un perro;
siembras al azar el gozo y los desastres,
y lo gobiernas todo sin responder nada.¹⁷

Lo específico de la belleza es que expresa *la presencia de lo trascendente en lo inmanente*, del “abismo” o de los “astros” en lo tangible. Así, Baudelaire propone una idea de belleza como el trascendental que en su epifanía muestra la apertura del mundo a la trascendencia que, en ella, se torna presencia (“El Destino hechizado *sigue* tus huellas”). Por ser forma sensible, histórica, la belleza provoca en aquel que la contempla una complacencia, el presentimiento de un destino amable. Pero no se agota en la sensualidad del acontecimiento presente sino que remite a una trascendencia que en ella se muestra digna de ser amada.

¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

¿Qué importa que vengas del cielo o del infierno,
¡oh, Belleza!, ¡monstruo enorme, espantoso, ingenuo!,
si tus ojos, tu sonrisa, tus pies, me abren la puerta
de un *Infinito* al que amo y nunca he conocido?¹⁸

La belleza es así concebida como la forma que evoca, más allá de sí, algo *Infinito* que en su atractivo justifica la vida; un *Infinito* no conocido sino amado y, justamente por ello, buscado. No debe extrañar que en Baudelaire el amor sea previo al conocimiento si tenemos en cuenta que también aquí su poesía entronca con la citada tradición renacentista-romántica. Ya Platón ponía al *eros* como el motor del dinamismo que conduce al conocimiento; se trata del movimiento producido por una *simpatía* hacia las cosas que tiene su fuente en la comunión de vida de un mundo lleno de *correspondencias*. También Novalis, penetrado de esta mentalidad, describe una actitud original frente al mundo natural semejante al amor baudelairiano:

Y cuando nos sentimos rodeados por la maravillosa Naturaleza que nuestros sentidos perciben, y por aquella que los sentidos no logran captar, no podemos menos de pensar que ese instinto es una atracción de la Naturaleza y la atracción de nuestra simpatía hacia ella.¹⁹

Amor que es siempre rebasamiento, búsqueda de la plenitud en la que se funda lo amable; en definitiva, aspiración a lo *Infinito*.

Lo mismo sucede con las especies, los cuerpos y las fuerzas. También en este caso desembocamos en nuevas combinaciones y apariencias, hasta llegar a lo infinito. Dichas combinaciones y apariencias no parecen detenerse sino cuando nuestro fervor disminuye (...) finalmente, ello se convierte en un verdadero delirio y en vértigo absoluto ante el abismo espantoso.²⁰

Del mismo modo Baudelaire describe el fundamento último en *Correspondencias* como una “tenebrosa y profunda unidad, vasta como la noche y la claridad”. Abismo, infinito, que en la medida en que suscita el amor transfigura la existencia en algo digno, justificado en su belleza:

De Satán o de Dios, ¿qué importa? Ángel o Sirena,
¿Qué importa, si tú haces –hada de ojos de terciopelo,
ritmo, perfume, fulgor, oh, mi única reina-
menos horrible el universo y menos pesado los instantes?²¹

La belleza es, pues, el trascendental que en los poemas de Baudelaire abre la puerta hacia un horizonte sin límites, hacia un abismo que en la formas finitas se manifiesta sólo para aquellos

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹ Novalis, *Op. cit.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 33.

²¹ Baudelaire, Ch. *Himno a la belleza. Las flores del mal. Obras selectas*, p. 79.

capaces de educar su mirada en ella. Pero, como ya hemos afirmado, cuando Baudelaire habla de belleza no se refiere a la forma perfecta, cerrada en sí misma según cierto canon, belleza que se traduce en pura *delectatio*. No, la belleza que nuestro poeta tiene en la mente es la de una forma capaz de arrebatar, que excita todos los sentidos hasta conducir a un estado próximo a la embriaguez. Aunque no puede identificarse con la experiencia dionisiaca en su forma pura, tampoco se trata de una perfección que conduzca al reposo, a la quietud, a la contemplación pasiva.

La belleza es para Baudelaire tanto el signo de lo completo, de la plenitud, como del déficit propio de la naturaleza finita. Por eso “comporta una idea de melancolía, de laxitud, incluso de saciedad –pero a la vez una idea contraria, es decir, un ardor, un deseo de vivir, asociado a un reflujo de amargura, que proviniera de privación o desesperanza. El misterio, la añoranza, son también caracteres de lo bello”.²²

La melancolía propia de lo bello; más aún, la desesperanza, es el eco subjetivo de una naturaleza incompleta, abierta a lo que la trasciende y que, por consiguiente, suscita en aquel que la contempla la añoranza de algo presente en la forma de ausencia que hiere. En Baudelaire, en efecto, el mundo es visto como una totalidad que en sus contornos apunta a lo infinito. Algunas de las imágenes utilizadas en sus poemas para aludir a esta atmósfera indeterminada que todo lo penetra son el cielo y el mar.²³

En los poemas que preceden a *Correspondencias* Baudelaire dibuja un espacio donde el centro se abre a horizontes sin contornos que en el cielo y el mar encuentran las metáforas que más se le aproximan. Así, el poema *El albatros* describe un ser cuyos movimientos son ágiles y bellos cuando está en las alturas, cerca del cielo cuando se halla en medio de la *tempestad*, pero torpe en el pequeño espacio del navío que transita entre los dos abismos. La realidad bruta, la del positivismo ilustrado, es de este modo presentada como la reducida isla donde se encierran aquellos que no tienen alas y donde, por consiguiente, resultan ridículos los movimientos de quienes están hechos para las alturas.²⁴

En el siguiente poema, *Elevación*, Baudelaire profundiza en lo insinuado describiéndolo de forma más explícita. Lo que en *El albatros* se sugiere como imagen de lo infinito, ahora se identifica con un “aire superior” de una “inmensidad profunda”; un “campo luminoso y sereno” en el que

²² Baudelaire, Ch, *Mi corazón al desnudo y otros escritos íntimos*. p. 25.

²³ “¿Por qué el espectáculo del mar es tan infinita y eternamente agradable? Porque el mar ofrece, a la vez, la idea de la inmensidad y del movimiento. Seis o siete leguas representan para el hombre el radio del infinito. He aquí un infinito en diminuto. ¿Qué importa si basta para sugerir la idea del infinito total? *Ibid.*, p. 64.

²⁴ “A menudo, por divertirse, los hombres de la tripulación/cogen albatros, grandes pájaros de los mares,/que siguen, como indolentes compañeros de viaje,/al navío que se desliza por los abismos amargos./ Apenas les han colocado en las planchas de cubierta,/estos reyes del cielo torpes y vergonzosos,/dejan lastimosamente sus grandes alas blancas/colgando como remo en sus costados./ ¡Qué torpe y débil es este alado viajero!/ Hace poco tan bello, ¡qué cómico y qué feo!/Uno le provoca dándole con una pipa en el pico,/otro imita, cojeando, al abatido que volaba./ El poeta es semejante al príncipe de las nubes/ que frecuenta la tempestad y se ríe del arquero;/desterrado en el suelo en medio de los abucheos,/ sus alas de gigante le impiden caminar”. *El albatros. Las flores del mal*, págs. 64-65.

todo queda purificado. Se trata de una región superior cuyo lugar está por encima de la naturaleza. De hecho, en la primera estrofa Baudelaire sitúa la zona de la *elevación* en un espacio que sobrepasa todas las formas naturales; y lo hace introduciendo una serie ascendente que abarca desde los estanques hasta los confines de las esferas estrelladas. En el poema se advierte que este espacio en el que los hastíos y pesares son transfigurados constituye una atmósfera que se alcanza tras haber rebasado los límites de lo puramente natural, pero para llegar hasta ella es necesario haber comprendido “el lenguaje de las flores y de las cosas mudas”: el lenguaje de las *correspondencias*.²⁵

Así pues, la imagen de la naturaleza que en estos poemas de Baudelaire encontramos es la de *un cosmos ordenado, armónico, atravesado por relaciones ocultas entre sus partes, entre sus dimensiones, lleno de correspondencias evocadoras de una Edad de oro que los ojos del poeta saben aún reconocer en los fragmentos que de ella quedan*. Una *phýsis* todavía no tecnicada y que en su pureza remite al infinito que la envuelve como confín hacia el que todo se dirige.

Javier Guajardo-Fajardo Colunga
Profesor de Filosofía
I.E.S. Santiago Apóstol
Almendralejo

²⁵ “Por encima de los estanques, por encima de los valles,/de los montes, de los bosques, de las nubes, de los mares,/más allá del sol, más allá de los éteres,/más allá de los confines de las esferas estrelladas,/ Espíritu mío, te mueves con agilidad,/ y, como un buen nadador que se deja llevar por las olas, surcas alegremente la inmensidad profunda/con un gozo indecible y potente./ Vuela bien lejos de estos mórbidos miasmas;/ ve a purificarte en el aire superior,/ y bebe, como un puro y divino licor,/ el fuego claro que llena los espacios limpios./ Por encima de los hastíos y los grandes pesares/que abruman con su peso la nebulosa existencia,/feliz aquel que puede con alas vigorosas/lanzarse hacia los campos luminosos y serenos;/ aquel cuyos pensamientos, como las alondras,/emprende libre vuelo por la mañana hacia los cielos,/¡quien se cierne sobre la vida y entiende sin esfuerzo/el lenguaje de las flores y de las cosas mudas!”. *Elevación. Ibíd.*, p. 65.

LOS JUGLARES DE GESTA: DESMONTANDO ALGUNOS TÓPICOS

La figura del juglar es, con mucho, una de las más atractivas e interesantes de toda la Edad Media. Y también una de las más fácilmente identificables. Uno se topa con el retrato del juglar en el colegio o el instituto, en las clases de Literatura, y ese retrato permanece inalterado en la imaginación a lo largo de los años. La experiencia docente así lo confirma: los mismos alumnos incapaces de retener los nombres de don Juan Manuel o Garcilaso de la Vega no suelen olvidar, en cambio, la estampa de ese artista nómada que recorría los pueblos, las plazas y los mercados divirtiendo a las gentes con una mezcla de espectáculo circense, teatro callejero, relatos y coplas. No deja de ser sorprendente la facilidad con la que entienden qué era un juglar quienes, por su juventud, no han conocido ya directamente los últimos vestigios del oficio (si acaso habrán visto alguna vez a los gitanos de la cabra), y desde luego tampoco saben de él indirectamente, a través de canciones como *El titiritero* de Joan Manuel Serrat o de películas como *El viaje a ninguna parte* de Fernando Fernán Gómez.

De igual manera que el pícaro, otro arquetipo memorable, el juglar suscita en nuestro espíritu, a partes iguales, compasión y envidia, dos sentimientos enfrentados que quizá expliquen la excepcional cercanía del personaje.

De igual manera que el pícaro, otro arquetipo memorable, el juglar suscita en nuestro espíritu, a partes iguales, compasión y envidia, dos sentimientos enfrentados que quizá expliquen la excepcional cercanía del personaje. Compadecemos en el juglar al mendigo que vive (malvive) al día, comiendo el pan, bebiendo el vino y vendiendo las ropas usadas que recibe de su público; pero al mismo tiempo envidiamos su libertad itinerante, su independencia, su desarraigo voluntario y 'romántico'.

La propia condición pintoresca y estafalaria de los juglares hace que sea difícil olvidarse de ellos. Sabemos que vestían máscaras y ropas carnavalescas. El catálogo de sus habilidades era extenso y extravagante: por supuesto que tocaban instrumentos, bailaban y cantaban o recitaban poemas, pero también hacían juegos de manos, malabares, contorsiones y equilibrios sobre bancos (*saltimbanqui*) o cuerdas, imitaban el canto de los pájaros o los asnos, exhibían perros, monos u osos amaestrados, lanzaban cuchillos, coreografiaban aparatosas peleas, se fingían locos, adivinaban el futuro... Los nombres antiguos con que se aludía a la tribu de los juglares resultan hoy extraordinariamente sonoros y evocadores: *zaharrones*, *albardanes*, *pasafriós*, *ocharrones*, *cazurros*, *bufones*, *caballeros salvajes*, *remedadores*, *trasechadores*, *truhanes*, *goliardos*... No son menos ilustrativos algunos de los

motes y apodos de juglares reales del ámbito románico, de los que tenemos noticia por diversas fuentes: *Cercamón* ('vagamundo'), *Alegret*, *Saborejo*, *Pedro Agudo*, *Ancho*, *María Sotil*, *Malanotte* ('mala noche'), *Maldicorpo* ('dolor de barriga')...

Para completar esta apresurada descripción, en fin, los moralistas de la época nos recuerdan que los juglares se movían a sus anchas en los ambientes sórdidos y desaconsejables de las tabernas, las casas de juego y los burdeles. Cuando en 1284, por ejemplo, Sancho IV de Castilla quiere gratificar a un juglar a quien tiene en estima y que desea sentar la cabeza, le procura nada menos que el arrendamiento de la tahurería o casa de juego de Badajoz. La cabra tira al monte... Tampoco es casual que los calificativos de *soldadera* (de 'soldada' o 'jornal'), *danzadera* o *cantadera*, con que se conocía a las juglaresas, fuesen igualmente sinónimos de 'prostituta'.

Todo esto constituye, como decimos, una imagen histórico-literaria fácilmente recordable. Ahora bien, es obvio que los juglares no eran todos iguales. El hecho de poseer un amplio y variado repertorio de talentos podía ser una ventaja en determinadas circunstancias y determinados ambientes, pero la idea de un artista-todoterreno no se ajusta demasiado bien a la verdad. La denominación de *juglar*, realmente, no era otra cosa que un abigarrado cajón de sastre en el que cabían todos aquellos individuos que, de acuerdo con la organización social de la Edad Media, ni guerreaban, ni rezaban, ni trabajaban con sus manos. La función de los juglares era, sencillamente, entretener a las gentes, en toda la extensión del término 'entretener' —etimológicamente, *juglar* procede de *iocularis*, derivado de *iocus*, 'juego' o 'diversión'—, pero la mejor manera de sobrevivir en el oficio era sin duda la especialización, la diferenciación.

La función de los juglares era, sencillamente, entretener a las gentes, en toda la extensión del término 'entretener' —etimológicamente, *juglar* procede de *iocularis*, derivado de *iocus*, 'juego' o 'diversión'—, pero la mejor manera de sobrevivir en el oficio era sin duda la especialización, la diferenciación.

Dado que la figura del juglar aparece indisolublemente unida a la épica medieval (en las clases de Literatura, al menos, se empieza a hablar del Mester de juglaría justamente en relación con los cantares de gesta, y en concreto con el *Poema de Mio Cid*), haremos a continuación algunas precisiones en torno a los juglares de gesta, con la intención de explorar sus particularidades y observar cómo, efectivamente, el tópico juglaresco no siempre se cumple.

El auditorio del juglar de gesta, para empezar, no debía de coincidir exactamente con el de otro tipo de espectáculos populares. Son diversos los testimonios europeos que confirman que en los siglos de esplendor de la épica medieval, los siglos XI a XIII, los juglares vagaban de un lado a

otro ofreciendo públicamente los cantares de gesta. No es difícil imaginarse a la 'muchedumbre del pueblo' (o *populi caterva*, tal como la denomina el poema latino del Cid, *Carmen Campidoctoris*) escuchando atentamente las proezas de los héroes, pero ello no significa que la poesía épica se divulgase de un modo por así decir indiscriminado, en la plaza de cualquier pueblo y con ocasión de cualquier festividad o día de feria. Todo apunta más bien a que, en su difusión pública, los cantares se reservaban para fechas y lugares señalados. Las hipótesis más solventes sobre el manuscrito único del *Poema de Mio Cid*, por ejemplo, lo relacionan, o bien con el monasterio de Cardeña, o bien con el concejo de Vivar, interesados ambos en fomentar el culto hacia la persona del Campeador. El juglar de gesta de que hablamos se hallaría más cerca de un trabajador asalariado —está plenamente documentada la existencia de juglares a sueldo de villas y municipios, que llegaron a crear corporaciones para su control— que de un bohemio ambulante.

El público por excelencia de los cantares de gesta, de cualquier forma, y es preciso poner el acento sobre este punto, no era el vulgo, sino la nobleza. Como los *scopas* germánicos o los poetas musulmanes, los juglares de gesta actuaban fundamentalmente en castillos y cortes, para un público restringido que los tenía en la más alta consideración, y que pagaba sus servicios con importantes sumas de dinero y ricos atavíos. Como los *scopas* germánicos o los poetas musulmanes, los juglares de gesta actuaban fundamentalmente en castillos y cortes, para un público restringido que los tenía en la más alta consideración, y que pagaba sus servicios con importantes sumas de dinero y ricos atavíos. Si hacemos caso de opiniones coetáneas como la de Alfonso X, los juglares que divulgaban las hazañas guerreras y las vidas de santos ocupaban el lugar más digno y respetable de todo el escalafón juglaresco. Así pues, debemos situar a los juglares de gesta preferentemente en los banquetes y sobremesas palaciegos, siguiendo a sus señores en viajes y peregrinaciones religiosas, o incluso enardeciendo los ánimos de los combatientes antes de entrar en batalla; proponiendo, en definitiva, historias de héroes y caballeros al auditorio más idóneo e ideológicamente más receptivo ante este tipo de historias: los nobles.

Por lo que se refiere a la ejecución material de los poemas épicos, ya fuera en la plaza pública o en el salón de un castillo, confiar sin más en los tópicos juglarescos puede distorsionar nuestra comprensión del fenómeno. De entrada ha de desterrarse la idea del recitado o declamado de los versos a la manera de los recitales poéticos de hoy en día. Sólo en fechas tardías puede pensarse quizá en lecturas públicas hechas delante de un manuscrito (en lugar de la memorización por parte del juglar), pero incluso en estos casos no está claro que se prescindiese del elemento definitorio de la épica: la música. Acompañados siempre de una viola de arco (especie de violín rudimentario que también podía puntarse como una guitarra) o de una zanfoña o viola de rueda (instrumento de cuerda con manubrio), los juglares *cantaban* los que no por casualidad se llamaban *cantares de gesta*. El problema es que apenas existen datos, y los pocos que hay son controvertidos,

sobre cómo debía de sonar este *cantar*. No es verosímil, ciertamente, pensar en melodías ricas y complejas —como las de los poemas líricos— capaces de ajustarse a composiciones de varios miles de versos. Los estudios más recientes (plasmados en una reconstrucción musical hecha en varios discos compactos por el músico y profesor Antoni Rosell para el sello Tecnosaga) conjeturan dos cosas: que el instrumento sólo tenía cierta relevancia en la introducción de la obra o los momentos de transición; y que el juglar salmodiaba o cantilaba monótonamente los versos de un modo semejante al del canto gregoriano; o mejor aún, semejante a la modulación que antiguamente empleaban los pregoneros en sus noticias. Salvando todas las distancias, se ha propuesto también como un ejemplo fácilmente comprensible el soniquete de los niños que cantan los números de la lotería. Si simplificamos las complicadas explicaciones de los expertos, la estructura musical del verso épico constaría de un hemistiquio de dibujo melódico ascendente y otro de dibujo descendente. Esta clase de salmodia o cantilación podría explicar la famosa irregularidad o anisosilabismo de la métrica del *Poema de Mio Cid*, en tanto que lo importante en una estructura musical así no es la regularidad silábica: piénsese en el ejemplo citado de la lotería y en cómo la misma cantilena sirve tanto para “ciento veinticinco mil pesetas” como para “setecientos cincuenta euros”.

Nos queda una última cuestión: la posible teatralidad latente en el cantar de gesta. El tópico nos suministra, de nuevo, una imagen errónea. Estamos acostumbrados a pensar en juglares gesticulantes, que enfatizan diálogos y descripciones mediante la mímica, los movimientos y la alternancia de voces. No cabe la menor duda de que los juglares, herederos de los *mimi e histriones* romanos, desempeñaron un importante papel en el desarrollo y la conservación medieval del teatro, pero la ejecución concreta que llevaban a cabo los juglares de gesta debía de parecerse más a una ceremonia solemne y estática que a una representación dramática. La comparación con los modernos recitadores épicos serbocroatas (llamados *guslari* porque se acompañan de la *gusla*, similar a la viola de arco) aconseja imaginar un recitante hierático y circunspecto, mínimamente histriónico. Téngase presente, además, que los juglares tenían ocupadas ambas manos en sostener y tañer el instrumento, y que seguramente, dada la larga duración de las sesiones, permanecían sentados en un banco o escabel. Acaso sea esto lo más difícil de asimilar desde la perspectiva de nuestro vertiginoso mundo audiovisual y multimedia: el relato de las hazañas de los caballeros se ponía en pie con un protagonismo absoluto de la voz, de la oralidad, de una palabra viva que lograba por sí misma adquirir una consistencia física, material, casi corpórea.

Pedro Martín Baños
Profesor de Lengua Castellana y Literatura
I.E.S. Carolina Coronado
Almendrales

A PROPÓSITO DE LAURA FREIXAS

Laura Freixas nace en 1958 en Barcelona, ciudad en la que también cursa sus estudios.

Escribe novelas y relatos cortos, en los que se mueve como pez en el agua, pero además es traductora del francés, (no en vano hizo su bachillerato en el Liceo francés de Barcelona y estudia al acabar la carrera en la École des Hautes Études de Paris) y del inglés (ha sido profesora en diferentes universidades inglesas), e investigadora (se licencia en derecho con una tesina sobre Alejandra Kolontai).

También es articulista (*El País*, *Letras Libres*, *La Vanguardia*), ensayista (*Literatura y mujeres*), y editora. Ha recopilado bajo el título *Madres e hijas* una antología de relatos de diversa autoría.

Para que no nos perdernos en este *maremagnum*, he intentado hacer un acercamiento a la obra de la escritora clasificando el material anterior en tres grandes bloques: por una parte sus novelas y los relatos cortos, los artículos en otro bloque independiente, y, finalmente su ensayo.

Por aquello de que los últimos serán los primeros empezaremos por su *Literatura y mujeres* (Barcelona, ediciones destino, 2000), dejando para el final la narrativa.

El ensayo es un género altamente peligroso, porque a menudo se corre el riesgo de caer en una pedantería disfrazada de intelectualidad que dificulta la lectura a aquellos que se acercan con ánimo de aprender o reflexionar sobre un tema muy concreto.

El lenguaje grandilocuente, la sintaxis retorcida, giros inexistentes en nuestra lengua, páginas y páginas con citas interminables...bien, pues el ensayo *Literatura y mujeres* es un libro –de absoluto rigor científico y con una documentación desbordante- cercano, con un lenguaje claro, y una sintaxis ordenada, de modo que su lectura resulta amena, fácil y lo más importante, provechosa.

Evidentemente una persona que hace un ensayo así no escribe de modo contrario sus artículos, ese es su estilo, pero ahora con la rapidez y la capacidad de síntesis que requiere un periódico. ¿Algo más?, sí, claro, la diversidad de temas abordados, y los múltiples puntos de vista que se nos aporta, y ¡ajo! sin perder de vista el buen humor con el que la autora acompaña sus opiniones.

Tenemos *¿Escribes para mujeres?, ¡España sol, Rumanía Drácula!, Es peligroso remover al mártir, Intercambio de parejas, Las cigüeñas, El Harén, Revolución sexual, ¡Janes Joplin con canas?, Diversidad Chachi piruli, Las chicas de Amenábar...* (recogidos en *La Vanguardia, Quimera, Leer*) por citar algunos, en los que se abordan temas como el sinsentido de pensar que una mujer escribe para un público femenino, los tópicos que acompañan a los países y que ellos mismos explotan para el turismo, usos indebidos en nuestra lengua por culpa de malas traducciones; cultura, organismos oficiales y lo que nos llega al ciudadano de a pie de todo eso... en fin sería imposible citar cada uno de los artículos, pero déjenme que les copie un pequeño fragmento de *El Harén* en el que después de recorrer la exposición de cuadros con hermosas jóvenes desnudas (recreaciones de quien posiblemente nunca había estado en Oriente), Laura descubre en un rincón unas fotografías: “Y he aquí que las huríes en cuestión son una docena de mujeres cejijutas, bigotudas, obesas, con unos inverosímiles vestidos hasta las rodillas que las hace parecer quesos de bola y unos calcetines blancos que dejan ver los pelos de las piernas, más que un harén parece, Dios me perdone, un equipo de fútbol” (*La Vanguardia*, 28-8-03). No me negarán que no tiene desperdicio.

Y para terminar hablemos de sus novelas y sus relatos: *El asesino en la muñeca* (1998), *Último domingo en Londres* (1997), *Entre amigas* (1998), *Cuentos a los cuarenta* (2001), *Amor o lo que sea* (2005)...

El calificativo que más he repetido a lo largo de todas mis lecturas es el de minuciosidad. Tiene Laura Freixas la capacidad de detenerse en los detalles que acompañan tanto a personajes, como a paisajes; tanto a las estaciones como al tiempo, o a las cualidades, vean sino estos ejemplos: “Era invierno y fuera un viento fantasmal agitaba las hojas anaranjadas a la violácea luz de las farolas”, o esta otra del Ateneo barcelonés, “El Ateneo era un lugar anticuado y somnoliento, hecho con vigas, baldosas resquebrajadas y mesas para jugar al ajedrez, con ceniceros de latón dorado en las esquinas”.

En cuanto a los personajes, cuando uno está leyendo sabe perfectamente cómo es el que actúa, calla o duerme, porque de ellos tenemos una descripción completa que, en ocasiones, la autora resuelve con cuatro pinceladas: “pelo corto, nada de maquillaje en la cara ancha y pecosa, ojos saltones”, y que en otras ocasiones dosifica, recrea lentamente, entrelazando rasgos físicos con la visión subjetiva que de él tenga otro personaje: “tu precioso óvalo de cara, la piel satinada, la nariz fina, el pelo castaño, los ojos verdes, solo desentonaban las cejas demasiado gruesas y la boca roja, recta, sin forma”.

Sus personajes son ricos y diversos, diferentes y sorprendentes, cotidianos y conocidos. Están llenos de matices, algo que abarca a todos, principales o secundarios, nos son cercanos, los entendemos por increíble que sea la situación que estén viviendo, como es el caso de la pobre

señorita Ernestina, ("Memoria en venta", de *El asesino en la muñeca*) porque ¿quién no ha estado nunca tentado de deshacerse de sus recuerdos para poder vivir en paz, y quién no ha comprendido hace tiempo que sin ellos estamos muertos?

Laura Freixas se detiene en la cultura de los setenta, en la realidad social de aquellos años, en el *modus vivendi* de la burguesía catalana, del mismo modo que nos habla de realidad e irrealidad, es decir se mueve en todas direcciones: las dificultades del escritor que comienza, el mundo de las editoriales, la trama de los premios literarios, y después deja este mundo real para llevarnos de la mano por el de los sueños: mundos en los que las palabras se multiplican sin medida, islas que sueltan amarras para ver mundo, personajes de novela que se revelan contra su destino.

En fin, sería imposible intentar citar cada personaje, cada sueño recreado, cada palabra certera encontrada en sus páginas, de modo que, para terminar no nos queda más que decir que el lector no puede quedarse indiferente ante ninguna de sus páginas.

Los libros de Laura Freixas, están llenos en su totalidad de historias para ser leídas y recordadas, que es lo mejor que se puede decir de un libro.

Malén Álvarez Franco
Escritora

SOY BILINGÜE, TENGO MÓVIL

La sociedad nos está transformando en individuos atextuales, la cultura de la imagen ha invadido todos los ámbitos, las nuevas tecnologías forman parte de nuestras vidas: televisión, Internet, la telefonía móvil... Y es esta última la que ha conseguido incluso modificar los modelos de relación social haciendo que sea absolutamente necesario estar abiertos y localizables en todo momento, exigiendo la comunicabilidad total que contrasta con la necesidad de convertirnos en seres individuales dentro de esta sociedad de locos.

Nuestro móvil se ha convertido en la prolongación de nuestra imagen social, disponemos de carcasas, melodías, fundas, iconos de pantalla que nos permiten personalizarlos para diferenciarnos del resto. Las innovaciones que se han ido produciendo también han afectado al dominio de la lengua; en concreto a la competencia comunicativa.

La limitación de espacio y caracteres de los que disponemos en una pantalla hace que modifiquemos las marcas expresivas vocales y gestuales, propician la presencia de emoticones y deformaciones tipográficas.

Este nuevo código ha superado las barreras de lo anecdótico hasta el límite de sufrir una especie de proceso de normativización con la aparición de pseudo-academias de la lengua que velan por el nuevo idioma y la unificación de criterios con un fin claramente perlocutivo, es decir, aumentar sus beneficios.

Aparece en nuestras vidas un nuevo concepto de comunicación basado en la constante disponibilidad. La deformación del código lingüístico no solo responde a esta limitación espacial de caracteres, sino a un cambio de concepción de la comunicación que se ha transformado en un objeto de consumo más que en un intercambio de información. Concepción que ha sido apoyada por la aparición de una nueva escritura como una forma de abstracción que nos permite codificar con una rapidez mucho mayor, un lenguaje más accesible pero de limitada creatividad. Este nuevo código ha superado las barreras de lo anecdótico hasta el límite de sufrir una especie de proceso de normativización con la aparición de pseudo-academias de la lengua que velan por el nuevo idioma y la unificación de criterios con un fin claramente perlocutivo, es decir, aumentar sus beneficios. Fruto de estos vigilantes del nuevo código es la aparición de numerosos diccionarios de *sms* que han conseguido convertirse en verdaderos manuales de estilo con el peligro que supone la escritura en un registro coloquial, el uso indiscriminado de neologismos, la simplificación de la ortografía, la incoherencia y el juego continuo con la gramática y la sintaxis.

Si abrimos las primeras páginas del prólogo del *Diccionario de mensajes y :-) para móviles*¹ nos encontraremos con estas palabras:

Este librito tiene toda la información necesaria tanto para principiantes como para veteranos. Te ayudará a fastidiar al de Lengua, que tendrá que aprobarte por narices, a no quedar mal por llegar tarde, y a poder salir de casa y concertar una cita sin hablar con nadie que no quieras, como los papis de la novia.

¿Estamos ante una nueva lengua? y en caso afirmativo, ¿de qué tipo de lengua estamos hablando? Las relaciones entre lengua y tecnología ponen de manifiesto la insuficiencia de la dicotomía: lengua oral y lengua escrita; surge la necesidad de buscar un sistema expresivo intermedio que tenga en cuenta tanto la naturaleza del sistema operativo como las

¿Estamos ante una nueva lengua? y en caso afirmativo, ¿de qué tipo de lengua estamos hablando? Las relaciones entre lengua y tecnología ponen de manifiesto la insuficiencia de la dicotomía: lengua oral y lengua escrita; surge la necesidad de buscar un sistema expresivo intermedio que tenga en cuenta tanto la naturaleza del sistema operativo como las variaciones situacionales que conlleven un cambio de registro.

variaciones situacionales que conlleven un cambio de registro, es decir, el medio de transmisión condiciona el mensaje. Los nuevos medios de comunicación, tanto en la red (Chat) como los sms, exigen la presencia de una *oralidad escrita*, elementos que pongan de manifiesto los rasgos del código oral (modalidad entonativa, gestual, la necesidad de una respuesta efímera en el tiempo, etc.) y rasgos del código escrito (nadie puede negar que se encuentra ante un texto cuando recibe un sms). Así nos encontramos con una serie de preceptos que todo buen autor de sms debe seguir²:

1-. La regla de oro de la redacción: desecha todo aquello que no sea estrictamente necesario para transmitir el mensaje. De este principio básico se derivará el resto de "normas ortográficas".

2-. Las vocales desaparecen ya que se pueden deducir del contexto por el resto de palabras (*kdms + trd?*, "¿quedamos más tarde?"; *sty stdian2*, "estoy estudiando").

3-. En cuanto a las consonantes, dentro de la línea de simplificación, las palatales *ll* y *ch* pasan a *y* y *x* respectivamente (*xko-xka*, "chico-chica"; *ymm*, "llámame"). Los grupos de /g/ más vocal palatal pasan a escribirse como *w* (*wpa*, "guapa"). La *h* desaparece. Las consonantes dobles (*rr*, *cc*) se reducen. Desaparecen las variantes gráficas de /k/, *q* y *c*.

4-. Los signos matemáticos y números valen lo que significa. (*salu2*, saludos; *studian2*, estudiando; *xa, xo, x*, "para", "pero" y "por" respectivamente; *+*, "más"; *-*, "menos").

¹ V. Poole y J. Lloyd; *Diccionario de mensajes y :-) para móviles*, Barcelona, Plaza & Janes Editores; 2001.

² C. Galán; "En los arrabales de la comunicación: los mensajes sms", *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXV, págs. 103-107.

5-. Los espacios entre palabras desaparecen para ganar caracteres y poder transmitir más información. (*ktps?*, "¿qué te pasa?"). En ocasiones se pueden utilizar mensajes predefinidos del tipo: *feliz cumpleaños, llámame, llegaré más tarde* y que aparecen como una opción disponible, a igual que el modo predictivo basado en la estadística de combinación fonéticas más frecuentes que permite simplificar la escritura del mensaje.

6-. La acentuación desaparece, aún cuando la mayoría de modelos poseen la opción de las vocales acentuadas. En este caso no es que el acento ocupe un carácter, sino que entra en juego la inmediatez que se exige a la este tipo de información, mientras que para escribir una *e* necesitas dos pulsaciones, para una *é* necesitamos cinco.

7-. Del mismo modo no se respetan las normas de puntuación, a pesar de su valor que tienen para reflejar la prosodia, el paralenguaje y segmentar oraciones. Los signos de interrogación y exclamación aparecen solo al final de la secuencia respondiendo bien al influjo del inglés o bien al principio de economía. Sin embargo, si necesitamos marcar énfasis entonces se repiten (*Y??????????, No!!!!!!!*).

8-. Los mensajes se escriben todos en mayúsculas o todos en minúsculas siguiendo la opción predeterminada en el móvil, respondiendo a la necesidad de rapidez. En ocasiones dentro de un mensaje se puede utilizar las mayúsculas para expresar enfado, indignación o grito (*NO!!!!!!; bn YA!*)

9-. Junto a esta escritura *esquemática* aparece una escritura icónica, los llamados emoticones: combinaciones gráficas que se usan principalmente para expresar estados de ánimos o la actitud del emisor del mensaje. Su lectura responde a un proceso de aglutinación y suma, es decir, mediante encadenamiento. Podemos encontrar variantes diatópicas que responden a la dirección de la lectura, horizontal en el ámbito asiático y vertical en el occidental. En ocasiones la ambigüedad que presentan hace que sea necesario acompañarlo con una explicación textual. Un rasgo característico de estos iconos es que siempre se refieren a la primera persona del presente. Algunos emoticonos³ son:

:-) Sonrisa.

;-) Guiñando un ojo.

XD Carcajada.

:-b Sacando la lengua.

:o Sorpresa.

³ J. Morala, " Entre arobas, eñes y emoticones", *II Congreso internacional de la Lengua Española*. J. Mayans, "El lenguaje de los chats: entre diversión y subversión", en *iWorld*, 29, pp.42-50.

- :-(Triste.
- %) Mareado.
- :- X Labios sellados.
- :- I Indiferencia.
- :-9 Relamiéndose.
- :* Besos
- :o) Payaso
- :-` (Llorando.
- :- > Sarcástico.
- :-II Enfadado.
- (@.@) Alucino.
- (*.**) Enamorado.

Un neolenguaje se está cimentando en nuestra sociedad, una nueva escritura que aboga por la sencillez y la esquematización conformándose como una particular vía comunicativa entre lo textual, lo oral y lo gestual. El problema surge cuando estos nuevos sistemas salen fuera del marco para los que se concibieron inicialmente e invaden otros dominios de uso exclusivo de la lengua: apuntes, exámenes e incluso la literatura. Las novelas *ketai* (móviles) son cibernovelas que cuentan con un gran éxito en Japón, con un lenguaje sencillo, directo y frases cortas adaptan los contenidos a las limitaciones de la pantalla del móvil.

La sociolingüística tiene en esta escritura disortográfica un gran campo de investigación. ¿Deberemos aceptar este nuevo código un elemento más que contribuye a la riqueza lingüística? o como apuntan Cotton y Garret "lo mejor está por venir, todavía no hemos visto nada". Ante estas expectativas solo nos queda la espera ante la aterrorizada mirada de los profesores de Lengua.

M^a Piedad Rodríguez López
Licenciada en Filología Hispánica
Almendralejo

LA COMEDIA ESPAÑOLA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX: APUNTES PARA UNA RECONSTRUCCIÓN DE LA CARTELERERA

Parece indudable que ha existido siempre una divergencia en los estudios de la historia literaria, concretamente en la teatral, que ahora nos ocupa. Podríamos hablar, por una parte, de una “historia oficial” del teatro y, por otra, de una visión mucho más realista de lo que verdaderamente se representaba en los escenarios de la época. Al analizar estas dos perspectivas, observamos las escasas coincidencias que hay entre ellas, hecho que nos hace sospechar que esa “historia oficial”, en la que suelen desarrollarse la mayoría de los estudios literarios, quizás no sea del todo legítima. Acaso pudiera estar sesgada por el punto de vista de quien la reconstruye, por una corriente determinada de interpretación de los textos o sencillamente por el modo de calibrar y valorar la producción teatral y literaria que,

como sabemos, es muy diverso a lo largo de la historia de la crítica. Después de todo, es evidente que los cánones estéticos han cambiado constantemente a lo largo de los años y, más aún, en el siglo XX, donde los enfoques han recorrido un largo camino desde el Estructuralismo hasta la Pragmática. En cualquier caso, la Crítica y la Teoría de la

Podríamos hablar, por una parte, de una “historia oficial” del teatro y, por otra, de una visión mucho más realista de lo que verdaderamente se representaba en los escenarios de la época. Al analizar estas dos perspectivas, observamos las escasas coincidencias que hay entre ellas, hecho que nos hace sospechar que esa “historia oficial”, en la que suelen desarrollarse la mayoría de los estudios literarios, quizás no sea del todo legítima.

Literatura siguen sin dar respuestas concretas a preguntas como ¿Qué es literatura? ¿Qué es estético y aceptable en los textos literarios? No es ahora momento de abordar estas cuestiones, pero sí parece lícito cuestionarnos la veracidad de la “historia oficial” del teatro, puesto que tan pocos puntos en común muestra con la cartelera teatral de la primera mitad del siglo XX. Y es que ese es el estudio que debemos afrontar en el análisis de las obras teatrales: la cartelera. Podríamos argumentar esta afirmación con varias razones:

- Se ha hablado del primer tercio del siglo XX como de una “segunda edad de oro” en la Literatura Española. Hay un sinfín de nombres y obras de gran calidad en lo que se refiere a la poesía o el ensayo, pero no es este el caso en el género teatral. La “historia oficial” habla de dos dramaturgos, Valle-Inclán y García Lorca, estableciendo en su producción el canon estético de manera exclusiva. Sin embargo sabemos que Valle-Inclán no fue un autor

de éxito en su momento y García Lorca no tuvo desgraciadamente mucho tiempo para escribir, por lo cual su obra es escasa. ¿Significa esto que no había público en los teatros? Más cercano a la realidad sería afirmar que el público demandaba unos géneros desprestigiados por la crítica, es decir, lo que hoy conocemos como teatro burgués. El teatro de principios del siglo XX es toda una industria, sobre todo en lo que se refiere a los géneros cómicos.

- Probablemente el género teatral deba estudiarse como un género distinto en el conjunto de la literatura. Su naturaleza tiene unos ingredientes propios del espectáculo que no tienen que guardar necesariamente relación con los cánones literarios. Para estudiar todo esto no debemos limitarnos al texto en sí, pese a que en ningún momento debe olvidarse su importancia. Pero dicho texto tiene que ser considerado en función de la época en que se escribió, la sociedad, los sistemas materiales que rodeaban a la literatura del momento, etc. Por tanto habrá que acudir no solo al texto, sino realizar también una compleja tarea de investigación en archivos, carteleras y datos históricos.
- Podríamos decir que el teatro, por esa naturaleza de espectáculo, ha sido considerado en muchas ocasiones como un género popular y, en consecuencia, lejano a las aspiraciones de otros géneros literarios. Éste es un prejuicio que nos ha separado de la realidad teatral de la época, impidiéndonos estudiar la verdadera producción de la misma.

Así pues, si pretendemos obtener una perspectiva realista de la cartelera teatral del primer tercio del siglo XX, hay dos rasgos fundamentales de la producción de esta época a los que deberemos atender:

En primer lugar, habrá que estudiar las relaciones y semejanzas entre las distintas corrientes teatrales de la época: el teatro burgués y el teatro de vanguardia. Y es que existe una polarización de las perspectivas críticas del teatro motivada seguramente por dos

Sería interesante un estudio globalizador que dejase de estudiar este primer tercio del siglo XX como una “sucesión de movimientos” puesto que todos estos autores, que clasificamos tan rápidamente como si viviesen en universos distintos, tenían relaciones entre sí, eran coetáneos, todos estos “movimientos” fluían en un diálogo permanente.

posturas de esta etapa. Por una parte, observamos el posicionamiento de Cansinos-Assens, Ortega, Valle-Inclán, que hablaban de una crisis teatral y, por otra, el de quienes opinaban justo lo contrario (los autores de éxito en la época) Benavente o Álvarez Quintero. Se llega así a una concepción ideológica que rechaza el teatro burgués y que opone a este uno más “intelectual” y minoritario, que hoy goza de reconocimiento en la historia de la literatura. Pero, independientemente de lo acertadas que puedan ser las aportaciones críticas de quienes han propiciado esta perspectiva, ¿se adapta a la

realidad esa polarización? ¿nos permite reconstruir fielmente la cartelera que existió en el primer tercio del siglo XX? Seguramente no. Más bien parece necesario un nuevo enfoque metodológico que tienda puentes entre ambos polos, porque en el análisis de las obras encontramos influencias mutuas y guiños constantes del "teatro innovador" o "de vanguardia" al "teatro burgués" y viceversa (caracterización plana de los personajes, juegos verbales, gusto por la caricaturización y los elementos grotescos, tendencias plásticas reflejadas en los decorados). Sería interesante un estudio globalizador que dejase de estudiar este primer tercio del siglo XX como una "sucesión de movimientos" (noventayochistas, novecentistas, autores del 27, vanguardistas...) puesto que todos estos autores, que clasificamos tan rápidamente como si viviesen en universos distintos, tenían relaciones entre sí, eran coetáneos, todos estos "movimientos" fluían en un diálogo permanente. Como fuente importante para abordar el estudio de ese diálogo podríamos citar las revistas de la época. En los números correspondientes de publicaciones como *Alfar* o *La gaceta literaria*, encontramos constantes alusiones y reseñas, críticas teatrales, entrevistas, etc, que podrían arrojar mucha luz sobre dicho estudio.

En segundo lugar, es imprescindible analizar la importancia de los elementos de la tradición cómica española y los cánones que la propician. Éstos llegan a la comedia del primer tercio del siglo XX desde la tradición de los siglos XVIII y XIX. Es cierto que en el siglo XVIII comienza a darse una divergencia más marcada entre "lo popular" y "lo aristocrático", tal vez por eso la comedia de esta época tiende a convertirse más en una mimesis de la realidad. Esto propicia unos rasgos costumbristas que cada vez tenderán más al casticismo. Sin embargo, será en el siglo XIX cuando ese casticismo cobrará mayor intensidad (recordemos, por ejemplo, a Mesonero Romanos). Por otra parte, en este siglo, encontraremos también a algunos autores como Ventura de la Vega, que aplicarán fórmulas donde se presenta a una sociedad burguesa satirizando todo lo que no se acomode al gusto de esa sociedad. Un ejemplo llamativo es el caso de *El hombre de mundo*, que podría interpretarse como una lectura inversa del *Don Juan*. Para terminar, debemos citar también una influencia más: la del Romanticismo. En este caso es quizás la figura de Echegaray la que más caminos traza en la escena de finales del XIX. Estos caminos seguirán abiertos en la comedia posterior, donde se desarrollarán los recursos folletinescos y se retomarán los conflictos del Romanticismo exagerándolos.

Nos encontramos con dos elementos que serán fundamentales para la comedia del primer tercio del siglo XX: el sainete costumbrista y la parodia. A estos hay que añadir las refundiciones de obras del XVII, que gozaron de gran éxito.

Sintetizando estas influencias, nos encontramos con dos elementos que serán fundamentales para la comedia del primer tercio del siglo XX: el sainete costumbrista y la parodia. A estos hay que añadir las refundiciones de obras del XVII, que gozaron de gran éxito.

Para aportar ejemplos más detallados a las sugerencias que acabamos de exponer, sugerimos dos obras representativas del llamado teatro burgués del primer tercio del siglo XX: *La señorita de Trevélez*, de Carlos Arniches, y *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca. En la primera, podemos analizar el tratamiento de una historia trágica desde una focalización humorística, mediante el recurso a lo grotesco. Éste último se alcanza por diversos caminos: la representación exagerada de la realidad, la ridiculización de los personajes o la parodia, pero siempre contribuye a dicho tratamiento del drama humano de los Trevélez. Nos encontramos, pues, ante una pieza que recoge los rasgos más destacados del teatro que nos ha llegado a través de la "historia oficial", tanto en los recursos para la comicidad, como en el asunto dramático de fondo. Su tema la haría entrar en la misma línea de dramas de su época, como *Doña Rosita, la soltera*, de Lorca. El didactismo del final nos remite a obras clásicas, como *El sí de las niñas*, de Moratín.

En lo que se refiere a *La venganza de don Mendo*, se trata evidentemente de la parodia de toda una herencia teatral cuyas fórmulas, que habían recorrido más de dos siglos de producción dramática, desde las comedias barrocas y su correspondiente tipología de personajes, hasta el drama romántico, pasando por los tópicos habituales sobre el honor, el amor y las relaciones paterno-filiales. Estas fórmulas se habían desgastado con el drama histórico modernista. *La venganza de don Mendo* se sitúa de este modo en el ámbito una nueva tradición que tendrá notable vigencia en el siglo XX: la de la caricatura de los personajes y temas míticos, el gusto por lo grotesco, la degradación de unos esquemas que ya no son válidos para la sociedad.

Esperanza Mateos Donaire
Profesora de Lengua Castellana y Literatura
El Puerto de Santa María

Bibliografía

AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Espasa Calpe, Madrid, 1991.

BUCKLEY, Ramón y CRISPIN J, *Los vanguardistas españoles*, Alianza, Madrid, 1973.

CANTOS CASENAVE, Marieta y ROMERO FERRER, Alberto, eds, *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)* Universidad de Cádiz / Fundación Pedro Muñoz Seca (El Puerto de Santa María), 1998.

DOUGHERTY y VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Fundamentos, Madrid, 1990.

TELEVISIÓN, CULTURA Y CONTRACULTURA

La sociedad de la información se define entre otras cosas, tanto por la existencia masiva de los medios de comunicación social, como por el carácter industrializado y tecnológico de nuestra cultura. En la actualidad, es imposible separarla de los medios de comunicación de masas porque estos, directa o indirectamente, han provocado un profundo impacto en todos los sectores de la actividad humana, generando la aparición de múltiples necesidades individuales y configurando nuestro entorno.

Los medios de comunicación, como exponen Cabero y Loscertales (1998) son responsables en parte, de las modificaciones y de las características de la sociedad en la que vivimos y nos desarrollamos. Esta cultura, según Santos Guerra (1984, 48-50), potencia y desarrolla una nueva filosofía de vida revuelta por el éxito, la competitividad, el individualismo, el consumo, la apariencia, el ritmo

desenfrenado..., aspectos que nos llevan en definitiva a configurar un nuevo tipo de hombre. Por otra parte, al igual que los sistemas educativos, en términos, entre otros autores, de Althusser (1977) o Bourdieu (1977); no podemos olvidar que los medios se conciben,

La educación debe dejar de ser un aparato al servicio del Estado y concebirse como una herramienta social que busque la conciencia crítica que libere a la razón humana de la ignorancia y de la ideología dominante, para lograr una autonomía racional que nos permita una emancipación que ayude a mejorar las condiciones sociales.

en algunas ocasiones, como un aparato más del Estado que contribuyen eficientemente a la reproducción social, con lo que la pretensión de la homogeneización de los valores culturales e ideológicos, a través de estos, según Santos Guerra (1984, 48-50), es indudable. En este sentido, la educación debe dejar de ser un aparato al servicio del Estado y concebirse como una herramienta social que busque la conciencia crítica que libere a la razón humana de la ignorancia y de la ideología dominante, para lograr una autonomía racional que nos permita una emancipación que ayude a mejorar las condiciones sociales.

De acuerdo con Hernández y Sancho (1997), podemos decir que los medios de comunicación de masas audiovisuales e informáticos han sustituido en parte a las instituciones que tradicionalmente habían llevado el peso del proceso socializador (familia, escuela e iglesia), instaurando *nuevas formas de interpretación de la realidad y nuevas maneras de pensar, de hacer y de ser*, a partir de las formas de expresión hegemónicas. Esto se debe a acontecimientos como el número de horas que los receptores pasan sometidos al influjo de estos medios, la modificación de

las funciones que en la sociedad actual está desempeñando la familia, la disminución del papel de influencia significativa de los padres, el aumento de la significación de otros elementos socioculturales en la consideración de patrones culturales en los individuos, el volumen de medios a los que el receptor se encuentra progresivamente sometido y la producción y transmisión de una gran cantidad de información al receptor de manera atractiva, dinámica y persuasiva.

Aunque la escuela ha sido la institución creada por la sociedad para cumplir las necesidades de formación y de pervivencia cultural en las nuevas generaciones, ésta no ha ido evolucionando al mismo ritmo que la sociedad. Para luchar con este desfase que día tras día nos estamos encontrando y que va en incremento, las Administraciones Educativas intentan poner en marcha diferentes reformas educativas. En la mayor parte de los casos, aceleradas y movidas por intereses políticos que contribuyen más a crear confusión que esperanza entre el elevado número de profesionales de la enseñanza que lucha por seguir el proceso de adaptación con la celeridad con la que los cambios se producen y la sociedad demanda. Este desfase que se produce en la escuela, entre otras cosas, ha consolidado la opinión que se venía teniendo sobre los medios de comunicación en cuanto a su función educativa, tanto es así que algunos los consideran escuela paralela²⁹ (Porcher,1976). En realidad, son los medios los que nos transmiten mayor cantidad de información, nos ofrecen modelos atractivos, nos proporcionan la facilidad e inmediatez de elegir lo que queremos con sólo pulsar unas teclas e incluso nos permiten experimentar de forma virtual aquello que la sociedad reprime. La facilidad con que llegan estos medios a las emociones de las personas produce gran satisfacción en éstas y crea incontables pseudonecesidades.

Uno de los medios más cercano y significativo en la actualidad, que forma parte del mobiliario de todos los hogares aunque no se trata, eso sí, únicamente de un mueble más, ya que esta "caja mágica" para unos y "caja tonta" para otros, es un medio que puede ser utilizado para informar, distraer y educar, pero también es un instrumento ágil con el que se intenta manipular y muchos se lucran.

Tras esta pequeña reflexión, podemos decir que los objetivos perseguidos por los medios de comunicación no coinciden con los de la escuela. Así por ejemplo, vemos que ésta pretende, aunque no siempre lo consigue, fomentar la razón y el espíritu crítico, la cooperación, el esfuerzo, la autonomía, el respeto al medio ambiente, la educación en la igualdad y la no discriminación, el consumo responsable, el ocio provechoso..., mientras que en los medios de comunicación, en muchas ocasiones, se resalta la inmediatez, la afirmación sin contraste, el individualismo, la desigualdad, el sexismo, el consumismo, la competitividad, la violencia, la consecución de dinero

²⁹ En CABERO, J y LOSCERTALES, F. (1998) : *¿Cómo nos ven los demás? la imagen del profesor y la enseñanza en los medios de comunicación social*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

fácil y a cualquier precio... Algunos ejemplos que manifiestan la existencia de estos contravalores se observan en la televisión, sin duda, uno de los grandes inventos en la historia de la humanidad, cuya presencia ha revolucionado todos los ámbitos de la vida humana y, en particular, el de la familia. Uno de los medios más cercano y significativo en la actualidad, que forma parte del mobiliario de todos los hogares aunque no se trata, eso sí, únicamente de un mueble más, ya que esta "caja mágica" para unos y "caja tonta" para otros, es un medio que puede ser utilizado para informar, distraer y educar, pero también es un instrumento ágil con el que se intenta manipular y muchos se lucran.

Ante esta situación, es más comprensible, que no justificable, que el receptor en muchas ocasiones no sepa como actuar ni tenga claro qué es lo valioso, ya que se encuentra en un permanente contrasentido. Es responsabilidad de la

La actividad que se realice en el ambiente familiar con la televisión será extremadamente condicionadora de los efectos que el medio pueda tener sobre los niños y del uso que éstos en el futuro puedan realizar del mismo

educación (pero no solo de la recibida en la escuela) que esto no se produzca. Desde una posición pedagógica debemos reflexionar y pensar que los medios de comunicación no son en su totalidad ni positivos ni negativos, depende del uso que de ellos se haga. Pues bien, para educar a los alumnos en los medios se hace, por tanto, imprescindible la labor conjunta de la familia y la escuela.

PAPEL DE LA FAMILIA

En cuanto a *la familia* se refiere, cabe decir que es necesario que tome conciencia por una parte, de la importancia que tiene el papel que ella le asigne a la televisión, ya que no es lo mismo percibirla como instrumento de diversión, distracción y ocio que como instrumento cultural. Y por otra, de la relevancia que adquiere su papel de mediador respecto a la adquisición de hábitos de exposición y comprensión de los mensajes transmitidos por los medios de comunicación de masas (Cabero, 1994, 81). Muchos han sido los autores que se han pronunciado tras profundizar en este asunto, así por ejemplo Cebrían de la Serna señala:

"... los padres pueden aumentar los criterios de credibilidad sobre las conductas, eventos y personas que aparecen en la tv. Pueden también, analizar qué probabilidad tienen de que ocurran estos fenómenos en la realidad; discutir y contrastar estas situaciones televisivas desiguales y mal representadas de la vida... Ayudar, en suma, a ver estos eventos positivamente diferenciando la realidad y la ficción".

Este apoyo indudable que debe recibir el niño, por parte del adulto, potencia en palabras de Vygotsky, la zona de desarrollo próximo, de tal manera que, el avance del niño hacia nuevas formas

de comprender la realidad, le permitirá crecer como persona, estableciendo mejores relaciones consigo mismo y con los demás.

Con las breves observaciones realizadas, y habiendo expuesto que la actividad que se realice en el ambiente familiar con la televisión será extremadamente condicionadora de los efectos que el medio pueda tener sobre los niños y del uso que éstos en el futuro puedan realizar del mismo, es conveniente plantearnos la siguiente cuestión: ¿Qué se puede hacer desde el ámbito familiar para crear receptores

activos que consuman de forma racional y crítica la programación que oferta la televisión?

Autores como Bermejo, Cabero y Martínez han trabajado ya sobre este tema y han dado, desde su perspectiva, respuesta a esta pregunta.

Algunas de las conclusiones

extraídas tras leer, entre otros, sus trabajos, y que se espera sirvan a las familias como sugerencia, son las que se presentan a continuación:

- § La primera pauta es mostrar un estilo de vida ante el consumo televisivo moderado, basado en la selección de programas que nos resulten de interés y compartido con otro tipo de consumo cultural, actividad deportiva o forma de disfrutar de nuestro ocio.
- § La segunda pauta es la observación conjunta de los programas por parte de los padres y los hijos. En este sentido, diferentes investigaciones ponen de manifiesto cómo en las familias donde entre los padres y los niños adolescentes existen intercambios de ideas y comentarios de los programas, los hijos ven menos televisión y son más selectivos en las programaciones. Por el contrario, en las familias donde esto no sucede se ve más televisión y se interacciona menos con otros medios (Orozco y Charles, 1992). En el caso de que no sea posible observar la televisión con los niños, por razones de tiempo presencial o por cualquier otro motivo, sí es importante que los padres hagan un esfuerzo significativo por conocer cuáles son los programas que ven sus hijos y cuáles son los motivos fundamentales en los que basan su elección.
- § Por último, cabe señalar que la formación para el mejor uso de la televisión no se basa sólo en dialogar, reflexionar con el niño sobre lo que se está viendo..., sino que es necesario

además, potenciar la utilización de diversos medios de comunicación para contrastar la información y la inversión del tiempo libre y de ocio en diferentes actividades lúdicas y recreativas.

PAPEL DE LA ESCUELA

Para abordar la postura que la institución escolar debe adoptar ante los medios de comunicación, es preciso tener claro que la escuela, que no sólo instruye sino que educa, no puede dar la espalda al cambio social que estamos viviendo sino que puede y debe jugar un papel activo, dinamizador e impulsor del progreso y del cambio social. Para cumplir este objetivo la institución escolar debe aprovechar la confluencia actual de alumnos de distinto origen social o étnico, de distinta conciencia moral, política o de género..., puesto que esta realidad nos permitirá confrontar los diferentes *ethos* de los que los alumnos son portadores.

En cuanto al papel que la escuela tiene en la educación ante los medios de comunicación, parece indudable la necesidad de un cambio en la institución educativa. Es evidente que éste es imprescindible para hacer frente a los efectos negativos que un medio tan poderoso como la televisión, produce en los alumnos. En este sentido, Deval (2000) propone que la escuela proporcione una educación que contribuya en mayor medida a promover la autonomía del alumnado y que la escuela no se sitúe al margen de los medios de comunicación sino que se sirva de ellos para cumplir uno de sus primordiales objetivos. El autor considera que si la educación escolar se mueve en esta dirección se puede lograr que los ciudadanos exijan más de dichos medios y estos últimos se vean obligados a modificar su programación para conseguir su último objetivo: la mayor audiencia posible.

A modo de síntesis, señalar que en los tiempos que corren donde la confusión es constante y muchos valores parecen en crisis, escuela y familia, más que nunca, deben actuar conjuntamente para determinar unas pautas de actuación común que contribuyan al desarrollo integral del individuo. Fin que sólo se conseguirá si la educación formal, no formal e informal apuestan por la consecución de un tipo de ciudadano que no sólo conserve la herencia cultural existente sino que además, participe de forma activa y comprometida en su transformación para mejorarla.

Para concluir recurriremos a una frase que pone de manifiesto que la intención de esta comunicación no ha sido la valoración de los MCM sino incitar a la reflexión o quizás más bien, aportar la propia reflexión.

"Para algunos niños, bajo algunas condiciones, alguna televisión es perjudicial. Para otros niños bajo idénticas condiciones, o para idénticos niños bajo otras condiciones puede ser beneficiosa. Para muchos niños, bajo muchas condiciones, mucha televisión es probablemente perjudicial, ni perjudicial, ni particularmente beneficiosa" (Schramm y otros, 1961, 13).

M^a Begoña Mena Bonilla
Orientadora
I.E.S. Santiago Apóstol
Almendralejo

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADED, J.I (1999): *Convivir con la televisión. Familia, educación y recepción televisiva*. Barcelona, Paidós
- ALBERO ANDRÉS, M. (1992): "El niño ante el televisor". *Cuadernos de Pedagogía*, nº 202, pp. 59-62.
- APARICI, R. (1995): "La enseñanza de los medios" en *Cuadernos de Pedagogía*, nº 241, pp.10-13
- BUENO, J. (2002). *Telebasura y democracia*. Barcelona, Ediciones B.
- CABERO, J. y LOSCERTALES, F. (1995): "La imagen del profesorado y la enseñanza en los medios de comunicación de masas", *Revista de Educación*, nº 306, pp. 87-125.
- DEVAL, J. (2000): "Amigos o enemigos: la TV y la Escuela ". *Cuadernos de Pedagogía*, nº 297, pp. 15-19.
- HERNÁNDEZ, F. (1997): *Educación y cultura visual*. Kikiriki, Sevilla
- MARTINEZ, E. y PERALTA, I. (1996): "La educación para el consumo crítico de la televisión en la familia", *Comunicar*, nº 7, pp. 60-68.
- OROZCO, G. (1989). "La televisión no educa, pero los niños sí aprenden de ella." *Umbral XXI*: 18-20. México. Universidad Iberoamericana
- RICO, L. (1992) *Televisión: fábrica de mentiras*. Madrid. Espasa Calpe
- SANDER, e. (1990): "Los medios de comunicación en la vida cotidiana de la familia. Relación generacional y cultura juvenil", *Infancia y Sociedad*, nº 3, pp. 19-29.
- SCHRAMM, W. y otros (1961): *Television in the lives of our children*, Palo Alto, Stanford University Press.

LOS OTROS REINOS : CLASIFICACIÓN DE LOS SERES VIVOS (TEORÍA Y DIDÁCTICA)

I.- Introducción.

Cuando estudiaba 6º de E.G.B me enteré que los seres vivos no se dividían sólo en plantas y animales, sino que existían tres reinos más: el moneras, el protistas y el hongos. Esto me llamó la atención porque tradicionalmente se estudia que los seres vivos están formados por las plantas y los animales. En esta clasificación antigua los hongos formaban parte de los vegetales al igual que las algas, y las bacterias y protozoos se consideraban animales. Con el paso del tiempo, y la evolución de las Ciencias Naturales, se ha demostrado que los hongos y las algas no son plantas, y que los protozoos y las bacterias tampoco son animales. Esto se debe a que existen diferencias que hacen que tengan que reunirse en otros grupos formando nuevos reinos .

En este artículo van a aparecer, primeramente, unas explicaciones básicas sobre la clasificación de los seres vivos. Además se van a enunciar algunos objetivos didácticos que hay que llevar a cabo en 1º de E.S.O relacionados con este tema y se propondrán actividades para este nivel .

II.- Aspectos teóricos

Los seres vivos se definen por sus capacidades: nutrición, posibilidad de renovar de manera continua la composición química del cuerpo; reproducción, capacidad de multiplicarse dando lugar a otros seres semejantes que pueden crecer; y sensibilidad, capacidad de responder a estímulos interiores y exteriores. Estos se dividen en cinco reinos: moneras, protistas, hongos, plantas y animales.

a) Reino moneras

Está formado por las bacterias. Son seres de una sola célula (unicelulares). Son los organismos más antiguos de la Tierra . Están en todos los hábitats: agua, suelo, aire e interior de seres vivos. Las hay beneficiosas (destiladoras, ...) y perjudiciales (enfermedades).

b) Reino protistas

Pueden ser unicelulares o pluricelulares. Pertenecen a este reino: los protozoos y las algas. Los protozoos son unicelulares, pero más grandes y desarrollados que las bacterias. Habitualmente

viven en el suelo, en el agua, o son parásitos .Son muy numerosos y diferentes entre sí. Algunos se desplazan utilizando una especie de pelillos (flagelos).

Las algas, a pesar de realizar la fotosíntesis, no se las considera plantas por no tener órganos diferenciados, ni la misma estructura de los vegetales. Pueden ser unicelulares o pluricelulares. Estas últimas son verdes, pardas o rojas.

c) Reino hongos

Está formado por los hongos. Estos no son plantas por no realizar la fotosíntesis. Pueden ser unicelulares (levaduras) o pluricelulares (setas). También existen los mohos y los líquenes (asociación de hongo y alga). Los hongos pueden ser beneficiosos (penicilina) o perjudiciales (moho).

d) Reino vegetal

Está formado por las plantas. Estas presentan paredes celulares de celulosa, órganos diferenciados y clorofila, que les sirve para realizar la fotosíntesis, proceso por el que absorben dióxido de carbono y expulsan oxígeno durante el día. Los vegetales se clasifican por su nivel de evolución. Dentro de este grupo, también se incluyen a los musgos y helechos. Las plantas más evolucionadas son las superiores y no dependen del medio acuoso.

e) Reino animal

Son organismos pluricelulares caracterizados principalmente por: se alimentan con la ingestión de otros organismos; suelen ser móviles y sus órganos internos pueden crecer y expandirse. Existen muchos grupos con formas, tamaños y estructuras diferentes. Generalmente se dividen en: vertebrados (tienen esqueleto interno) e invertebrados (no lo tienen). A la vez, los invertebrados se dividen en: poríferos, cnidarios, anélidos, moluscos, artrópodos y equinodermos. Los vertebrados se dividen en: peces, anfibios, reptiles, aves y mamíferos .

III.- Aplicación didáctica

a)Algunos objetivos didácticos para 1º de E.S.O

- Conocer la clasificación de los seres vivos.
- Distinguir los 5 reinos.
- Relacionar algunas bacterias con la enfermedad que producen.
- Conocer las características de los animales y plantas.

- Reconocer los tipos de invertebrado y vertebrados.
- Explicar el proceso de fotosíntesis.
- Diferenciar las angiospermas de las gimnospermas.
- Relacionar la estructura de la raíz, del tallo y de las hojas con sus funciones.

b) Ejemplos de actividades

1. Bacterias beneficiosas y perjudiciales.

- Participantes: Todos los alumnos de manera individual .
- Material: Cartulina, bolígrafos, rotuladores, tijeras, barra de pegamento, sobres y ordenador con conexión a Internet .
- Desarrollo: Se le da a los alumnos el nombre de varias bacterias. Estos tendrán que buscar información sobre ellas en Internet. Después, realizarán tarjetas de cartulina con los datos de cada bacteria (nombre, características y funciones) y una fotografía. De esta manera investigarán y distinguirán entre bacterias beneficiosas y perjudiciales.

2. Observación de protozoos

- Participantes: Todos los alumnos de manera individual .
- Materia: Agua estancada, alfalfa, recipiente, cuentagotas, microscopio, servilletas de papel, folios, lápiz, goma y lápices de colores.
- Desarrollo: Unos días antes de hacer la práctica, se llena un recipiente con agua estancada (charcos ,...). Se coloca el recipiente abierto en una habitación soleada y se le añade alfalfa. Por último, se coge una muestra del agua con un cuentagotas y se observa con el microscopio; y se dibuja en un folio de manera detallada un protozoo indicando sus partes .

3. Recolección de hongos

- Participantes: Todos los alumnos de manera individual .
- Material: Alimentos como pan o queso en condiciones óptimas de humedad, un recipiente, agua y una lupa.
- Desarrollo: Los alumnos tienen que colocar los alimentos en un recipiente con un poco de agua al fondo. Se deja dos o tres horas al aire libre y luego se tapa el recipiente, situándolo en un lugar templado y oscuro. Pasados dos o tres días se observan con una lupa los hongos que se han formado. De esta manera se contempla cómo se producen los hongos y qué aspecto tienen.

4. Clasificación de hojas.

- Participantes: Todos los alumnos divididos en cuatro grupos.
- Material: Hojas caídas de los árboles, papel de periódico, un bolígrafo, folios y papel transparente para plastificar.
- Desarrollo: Las hojas hay que disecarlas colocándolas separadas entre papel de periódico, utilizando tres pliegos y colocando encima algo pesado. Cada veinticuatro horas hay que cambiar el papel hasta que este deje de estar húmedo. A continuación cada hoja se pega en un folio y se escriben sus características y las del árbol del que proceden. Por último, los folios se plastifican con el papel transparente.

5. Estudio de la metamorfosis.

- Participantes: Todos los alumnos de manera individual .
- Material: Una caja de zapatos , hojas de morera y gusanos de seda.
- Desarrollo: Los alumnos tendrán que coger una caja de zapatos y hacer agujeros en su tapa .Después pondrán en ella los gusanos de seda y las hojas de morera. Los alumnos tendrán que cuidarlos y observar cómo se desarrollan y se convierten en mariposas. De esta manera descubrirán que son larvas de insectos y no gusanos aunque este sea su nombre vulgar

IV.- Fuentes

- Apuntes de las Ciencias de la Naturaleza y su Didáctica. 2º de Magisterio .
- *Guía Escolar Vox : Ciencias Naturales*, 1994, Barcelona , Ed. Bibliograf S.A .
- *Gran Temática Planeta: Ciencias de la vida y de la Tierra* , 2003 , Barcelona , Ed. Planeta .
- *Proyecto Ecosfera. Ciencias de la Naturaleza . 1º E.S.O* , 2003 , Madrid , SM .
- RODRÍGUEZ INCIARTE , M y otros. *Ciencias Naturales (1º BUP)* , 1986 , Madrid , SM .

Noemí Fernández Domínguez
Maestra
Almendralejo

APUNTES LINGÜÍSTICO-LITERARIOS DE ARMENGOL

El pasado 3 de febrero se representaba en el Teatro López de Ayala de Badajoz, *Armengol* de Miguel Murillo. Una producción del Teatro Español dirigida por Esteve Ferrer, y protagonizada por Pepe Viyuela. Con esta obra, que fue galardonada con el Premio Lope de Vega 2002, el autor culmina una trilogía de la memoria en la que se inscriben, además de esta pieza, *Perfume de mimosas* y *El pájaro de plata*.

Ofrecemos a continuación una serie de actividades, siempre partiendo del texto, con la intención de que cada cual las secuencie y complete con el material que estime más conveniente, conforme a su programación, dentro de ese curso tan estresante que suelen deparar los segundos de bachillerato.

ACERCA DE LA ESTRUCTURA

Murillo trata de combinar en los dos actos de *Armengol* las técnicas características de los distintos géneros literarios, incluyendo:

- a) el *flashback* habitual en la narrativa, además del relato de *Pollito* intercalado a lo largo de toda la obra, y que abre y cierra el telón,
- b) el lirismo más hondo en el desenlace, clímax, y, por supuesto,
- c) el diálogo que conforma el drama. Además aparecen textos descriptivos y argumentativos.

Localiza y cita cada una de las técnicas de que se sirve el autor, tanto las ya mencionadas como otras que descubras.

La trama argumental alineada en un orden cronológico, sería muy distinta a como nos la presenta el autor.

Reorganiza el libro conforme a una estructura lineal, y distribúyela en planteamiento, nudo y desenlace, de acuerdo con una serie de criterios.

ACERCA DEL CONTENIDO

La acción se sitúa en un *antes de* y un *durante* la Guerra Civil, que desfigura y aniquila a los personajes psíquica, afectiva y/o físicamente. De forma, que también podríamos rehacer la obra en dos actos, separados por el estallido de la contienda, atendiendo al contenido, a los ambientes, a la música...

Realizaremos adaptaciones en pequeño grupo del texto ateniéndonos a esta nueva constitución.

El personaje que sufre un crecimiento mayor como persona a lo largo del tiempo es el de Marina, único personaje femenino de la obra y con un peso específico más amplio desde un punto de vista humano, como veremos, puesto que intenta desesperadamente conjugar la realidad con lo utópico, lo imposible y lo deseado.

El resto de los personajes asiste a un proceso de degradación-aniquilación paulatina, bien moral – Luis, Eugenio Sánchez, que pasa de denunciado a denunciante, el Oficial y el legionario-, bien física –Armengol-, que se produce cuando el poder tras pretender monopolizar la cultura, decide eliminarla.

¿Estás de acuerdo con lo expuesto hasta ahora en este apartado? Razona tu respuesta y refuérzala apoyándote en el texto.

A lo largo de la obra podemos apreciar de igual modo, el crecimiento de otro personaje, ¿de qué personaje se trata? ¿Cómo y dónde nos cuenta el autor este crecimiento?

Sin duda, la atmósfera que circunda a los personajes influye y determina, en algunos casos, sus actuaciones, aunque no las justifica. También hay referencias a personajes que no participan de manera directa en la trama.

Enuméralos y valora su inclusión dentro del marco literario que recrea el autor.

El espacio en que se mueven los personajes sería el local de Luis y Marina, alquilado por Armengol para preparar a una juventud más honrada y más sana, a una nueva sociedad que nunca existirá, asesinada de forma simbólica a través de la ejecución del protagonista: un proyecto demasiado bueno, baldío, como tantos.

¿Qué actividades ofrecía Armengol en su gimnasio a los jóvenes? ¿Quién(es) y dónde hace(n) referencia directa o indirecta a esta cuestión? ¿En qué se ha convertido este gimnasio? ¿Dónde se prepararán a partir de ahora los posibles Pollitos que pudieran interesarse por la gimnasia en lugares como Badajoz?

Sin embargo, también se hace referencia a otros espacios, ¿cuáles son?, ¿qué se hacía en ellos?

Y no podíamos olvidarnos del tiempo, tan importante para la música, para la poesía, para la gimnasia, para la historia... para Armengol y su compromiso con la juventud, con el futuro, con Marina para el futuro.

¿Ha llegado ya ese tiempo que soñaba Armengol?

Desde el aspecto durativo del tiempo, ¿cuánto transcurre desde el principio, cuando Marina conoce a Armengol, hasta el final cuando Armengol es "represaliado"? Localiza el momento exacto en el que Murillo nos pone al corriente de este detalle temporal.

Los personajes

A través de los personajes y su comportamiento, que definen la acción, descubrimos el mundo de *Armengol*, recibimos el mensaje rotundo, concluyente, que transmite la obra.

Hemos hablado de esa atmósfera como un espiral de violencia y mezquindad que precipita un final previsto desde el principio: *la ciudad está desierta* (p.41). El secreto de *Armengol* como obra cumbre del teatro de Miguel Murillo reside en el lenguaje, pero ésa es otra historia. La historia que nos ocupa ahora y que define, como digo buena parte de la personalidad de los personajes y sus actuaciones, fue una historia que ocurrió "realmente", por lo que esa atmósfera en la que sitúa el dramaturgo a sus personajes existió aunque éstos formen parte de una trama de ficción, superada claramente por la realidad de aquellos días.

¿En qué movimiento o corriente literaria podríamos ubicar "Armengol", teniendo en cuenta lo decisivo del ambiente en el devenir de la acción?

Ese mensaje rotundo, concluyente y simple de Armengol podría entenderse a partir de estas citas de la obra: "Salió con un grupo...a los pueblos" (p.41), "prepararon la Gran Olimpiada Popular de los Pueblos Libres" (p.44). Intuye y comparte con tus compañeros, en pequeño grupo, todos los horizontes propuestos o sin proponer.

Podríamos considerar al oficial y al legionario como personajes colectivos, mientras que Luis se encuentra a caballo entre personaje colectivo e individual.

Expón tu parecer acerca de esta idea.

Eugenio Sánchez (p. 46 y 53) y los músicos son personajes que bailan al son de cada momento, son chaqueteros que se pasan a *la competencia* (p. 41), y que no sólo no actúan conforme a lo que piensan, sino que advierten a Armengol de lo peligroso de su actitud pertinaz, como premonición de un desenlace trágico individual (p. 49), que Murillo se encarga de colectivizar.

¿Piensas que existe en la obra algún otro personaje que no actúa conforme a sus convicciones? ¿Por qué?

Ya hemos comentado anteriormente que hay dos personajes que experimentan un crecimiento a lo largo de la obra. Se trata de Marina y Pollito. Su aval, su valedor, su equilibrio en las anillas, su motivo se llama Armengol, "el hombre que me hizo luchar por aquella medalla de oro que nunca conseguí" (p. 61). Son los tres personajes de la obra, individuales, con un perfil propio, perseguidos, golpeados.

En este triángulo descansa Armengol, el poeta loco que sólo pensó en ellos, olvidando su propia situación porque él está en paz (p.41), y lo único que no puede consentir referente a su persona es la infamia (p. 51). Armengol no existe, no vive el presente, recrea el futuro (p. 58) primero para los jóvenes, después para su amor con Marina (p. 61), sin afiliación, porque "ninguno de nosotros entendíamos de disputas políticas" (p. 51).

Marina sorprendida, "¿de dónde ha salido usted?", temerosa ante su condición de casada (p. 48), despertará el sentimiento del amor en Armengol, el hombre que le enseñó a bailar el tango, y descubrirá también ese sentimiento por primera vez en sí misma (p. 60), entrará en la felicidad relativa (p. 48), en ese cambio (p. 49) que nunca se produjo, ese sueño de amor que provoca en el héroe la aparición de la poesía (p. 60), y que queda truncado en el momento en que se llevan a Armengol a la verbena (p.59), y su marido, Luis, su dueño, anuncia su final inmediato: "ella nunca estuvo bien" (p. 58).

Marina abatida, porque no encuentra "el aval", porque Armengol sigue en "su" mundo, ajeno a éste, y su marido, Luis, cabecilla de las ejecuciones, odia a Armengol por motivos obvios: por ella.

Marina ignorante, "no sé nada de deportes" (p. 48). Marina propietaria, reclama el alquiler. Marina limitada, "no eres una mujer libre" (p. 60), "si mi marido me viera" (p. 48), "¿qué va a decir mi marido?" (p. 59). Marina aterrorizada, "los están llevando a la Plaza de Toros..." (p. 54). Marina vulnerable, "no podría resistir que te ocurriera algo" (p. 54). Marina cobarde, "todos tenemos miedo" (p. 55), destrozada, "tengo el corazón roto por la angustia" (p. 55). Marina maltratada, "Luis sujeta violentamente a Marina" (p. 59), aislada e identificada ya plenamente con Armengol, "yo no pertenezco a vuestro mundo" (p. 59). Marina feliz, "me has abierto muchas puertas a esa felicidad" (p. 60).

Seductora, encuéntrala. *Conciliadora*, encuéntrala.

Pero, sobre todo, Marina contradictoria, enamorada y valiente, "(Besa a Amengol): He decidido permanecer a tu lado" (p. 55). *Marina fiel*, "te juro que nunca te dejaré" (p. 58). *Marina tiene lágrimas, vive el momento real, sufre, pero se va, y entra definitivamente a formar parte del mundo lejano de Armengol: "volverás a Barcelona...amor mío" (p. 55), en ese sueño irrealizable.*

Descubre y comenta la evolución continua de Marina y Pollito a lo largo de la obra y la influencia decisiva de Armengol en dicha evolución. Busca frases que refrenden los adjetivos con que he calificado a Marina, y añade otros de tu propia cosecha que retoquen el perfil de este maravilloso personaje femenino.

Dibuja con palabras a tres personajes.

Apórtanos otras lecturas del texto, crea otros textos con estos personajes u otros parecidos. No olvidéis vuestras acotaciones. ¿Algún aparte?

Elegid una escena por parejas para interpretarla. Adaptadla.

El legado humanista de Armengol. Su paralelismo con Don Quijote o Robinson Crusoe.

Lenguaje y estilo

Busca y comenta pinceladas de erudición acerca de los distintos movimientos gimnásticos y las técnicas que los definen, así como de la situación histórica en la que se ven envueltos estos personajes de ficción.

Armengol marca la diferencia de mentalidad, instrumentándola con su lenguaje corporal y verbal, fuera de tiempo y en busca de lugar.

El diminutivo de Pollito es un recurso lingüístico con el que juega claramente Murillo. ¿Qué opinas de la elección del nombre de la protagonista?

Las hipérbolas son relativamente frecuentes, "se lo he dicho cien veces a lo largo de esta noche" (p.45). La alegoría de las horas (págs. 59- 61), supone el momento lírico por excelencia de la obra. Realiza un estudio de los principales recursos, tanto estrictamente lingüísticos como estilísticos, que aparecen a lo largo de la obra, en especial a lo largo de esta alegoría con la que se

despide Armengol, valorándolos conforme al contenido dramático global que transmite este personaje peculiar.

Comentario crítico de textos

Después de una nueva lectura atenta y completa del texto, la enésima, dramatizada con reparto variado y compartido de papeles, pasamos a una lectura personaje a personaje, y acotaciones. Dialogamos y debatimos, extrayendo un resumen con las ideas fundamentales de la obra:

La postura del autor. La felicidad relativa. El amor. La enseñanza y el aprendizaje.

Desde el conflicto escénico hacia una nueva idea de familia, de sociedad pacífica, abierta, alegre y responsable.

A continuación, como muestra, ofrecemos un fragmento del texto y proponemos una serie de cuestiones para el comentario:

Texto 1. *“Todos los pollitos acaban volando... o transformándose en gallinas” (p. 42).*

Realiza el análisis sintáctico comentado de esta oración. Dentro de la exclusión adversativa que supone este nexo, explica si se trata de una adversativa restrictiva o exclusiva.

¿Qué sentido connotativo poseen las palabras “pollito”, “vuelan” y “gallinas” dentro del contexto?

Elabora el esquema de la comunicación de este texto desde un punto de vista literario.

Ángel M. Silva Ruiz
Profesor de Lengua Castellana y Literatura
IES de Gévora
Badajoz

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

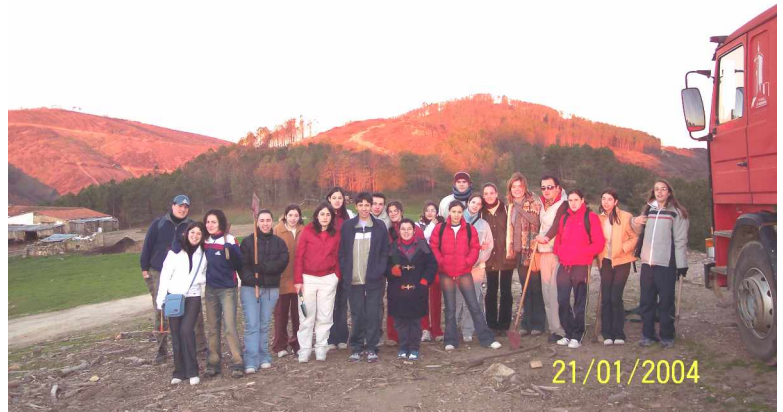
- Primer Acto. *Cuadernos de investigación teatral*, N° 301, V/ 2003.
- Miguel Murillo en la red.

HELÍADES



En el verano del 2003, en Valencia de Alcántara (Cáceres), se produjo un enorme incendio que devastó 20000 ha de una zona con una riqueza natural envidiable. Las consecuencias de este suceso, como se podía esperar, fueron nefastas para la situación socioeconómica y medioambiental del pueblo.

El curso comenzó, pero aquel septiembre no fue como los



Grupo inicial de Helíades en su primera reforestación

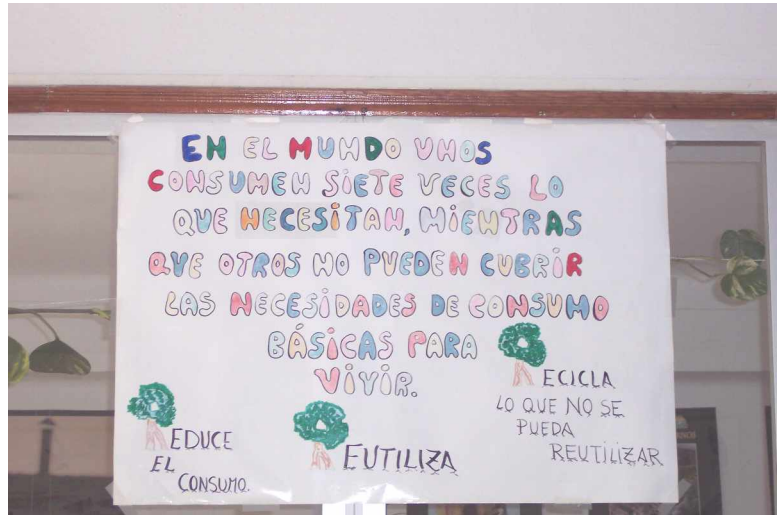
anteriores. Los alumnos volvieron al Centro con la desolación escrita en sus ojos. La mayoría de ellos había sufrido pérdidas irreparables y en sus casas se vivía una gran incertidumbre acerca de cómo saldrían adelante.



Alcornoque recién plantado

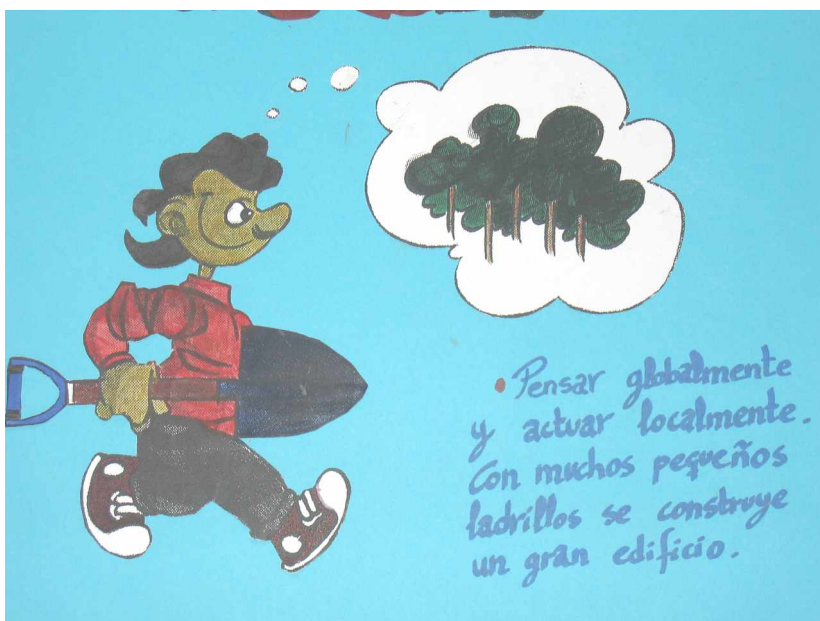
Ante esta situación, un grupo de profesores del IES "Loustau-Valverde" de Valencia de Alcántara se planteó elaborar un proyecto de sensibilización con el medio ambiente y en el que los alumnos sintieran que estaban aportando su granito de arena para la recuperación de la zona. Una de las motivaciones fundamentales fue descubrir que muchos de nuestros alumnos decían no haber valorado la riqueza natural que les rodeaba hasta el momento en que dejó de estar allí.

El nombre del Proyecto: "Helíades", procede de un mito clásico: "Las Helíades eran hijas de Helios (el Sol) y hermanas de Faetón. Un día Faetón se encaminó al palacio de su padre para pedirle una prueba de su paternidad: quería conducir por un día su carro, el carro del Sol. El Sol, ante la obstinación del joven y obligado por un juramento que había hecho, se vio obligado a acceder a los deseos de su hijo y, tras aconsejarle, le entregó las riendas. Pero los caballos luminosos, al percatarse de la inexperta mano del cochero, se desbocaron; y tan pronto se alejaban de la tierra helando sus frutos, como se precipitaban hacia ella abrasándolo todo. Zeus, para evitar males mayores, fulminó a Faetón con un rayo, y éste cayó en el río Erídano. Sus hermanas, las Helíades, recogieron su cuerpo y lloraron desconsoladamente hasta que fueron convertidas en álamos plateados. Y allí se las puede ver aún hoy, con sus hojas palpitantes, deseosas de aliviar del calor a la tierra de los alrededores." Y nosotros nos sentimos como las Helíades: lloramos cuando aquéllos campos fueron devastados por las llamas y lloramos cuando vimos después sólo cenizas. Por eso, con nuestro proyecto, pretendíamos dar un poco de esperanza a aquella tierra.



Cartel de concienciación elaborado por los alumnos

Los objetivos que nos planteamos en aquel momento de inicio del Proyecto fueron a grandes rasgos, los siguientes:



Lema del Grupo Helíades

- Analizar las causas que provocaron los incendios, dada la gran polémica y ambiente de crispación que se vivía en el pueblo, para aprender de los errores y evitar que se volvieran a repetir.
- Dar publicidad a la catástrofe con el fin de que las instituciones no olvidasen lo ocurrido, ya que hasta entonces no se habían recibido ayudas económicas.

- Implicarnos activamente en la recuperación de la zona.
- Concienciar a toda la comunidad educativa de la necesidad de preservar el entorno.

Estos objetivos se fueron multiplicando con el tiempo, ya que la acogida del Proyecto por parte de un grupo de alumnos, así como de los distintos sectores de la comunidad educativa superó nuestras expectativas.

Comenzamos con una labor de investigación sobre las causas del fuego; para ello los alumnos realizaron entrevistas al personal de Medio Ambiente y del Ayuntamiento, a los retenes, a los afectados... Recopilamos material audiovisual recogido por los propios testigos de lo sucedido, fotografías comparativas del antes y el después del fuego, noticias de prensa y televisión durante aquellos días y un largo etcétera que hizo que nuestra motivación creciera a medida que crecía la implicación del grupo de alumnos que se incorporó al Proyecto.



Equipo de TVE de "El escarabajo verde"

Tras analizar todos estos datos llegamos a la conclusión de que la rápida propagación del fuego obedeció a diversos motivos: la sequía y altas temperaturas, el incremento de árboles y arbustos pirófitos, la drástica disminución del ganado (que antes mantenía bajo control el matorral), la disminución de la población campesina (que realizaba ciertas labores de control del terreno), el "uso absentista" del suelo (los pinares y las plantaciones de eucaliptos son abandonados)...

Escribimos al programa de TVE2 "El escarabajo verde" y el equipo pronto se interesó por nuestra labor. Tal fue así, que el día 11 de marzo de 2004, nos dedicaron su espacio televisivo. En él podían apreciarse las actividades que hasta aquel momento se habían realizado y se contaba implícitamente cuál era la previsión de futuro: una labor muy a largo plazo.



Vivero en el patio del instituto

Entre las actividades que se llevaron a cabo, destacaríamos las siguientes:

- Confeccionamos carteles de concienciación; paneles ilustrativos de la zona, con fotografías comparativas del antes y el después del fuego, y murales de diverso contenido medioambiental.
- Plantamos bellotas de alcornoques en briks, creando nuestro propio vivero en el instituto.
- Nos sumamos a una excursión al valle del río Jola organizada por el IES "Zurbarán" de Badajoz para observar el impacto medioambiental, reconocer las especies autóctonas en las zonas no afectadas por el incendio y compartir un día de convivencia con alumnos y profesores de otros centros.
- Participamos en varias reforestaciones a lo largo del curso. Una de ellas fue organizada desde el Proyecto Helíades; invitamos a participar a varios centros de la región. Respondieron de manera positiva los centros: IES Joaquín Sama, de San Vicente de Alcántara; IES Universidad Laboral, de Cáceres; IES Sáenz de Buroaga, de Mérida; IESO Los Barruecos, de Malpartida de Cáceres; y el IESO "Cella Vinaria" de Ceclavín. Fue un día de convivencia y solidaridad que nos proporcionó una experiencia muy positiva y que pretendía abrir puertas a la organización de actividades conjuntas.



Haciendo papel reciclado

- Durante el desarrollo del curso fuimos escribiendo dos diarios: uno de profesores y otro de alumnos. En ellos se fueron reflejando los sentimientos que a cada uno de nosotros nos habían aflorado: desde el principio, en el que todas las manifestaciones eran dolorosas y tristes, hasta el

fin de aquel curso, en el que se palpaban las alegrías e ilusiones que todas aquellas pequeñas cosas nos habían hecho sentir. La visión nefasta de la situación que los alumnos y también los profesores teníamos en septiembre fue cambiando poco a poco y llegamos a sentir que, aunque fuésemos un grupo reducido, habíamos conseguido cierta concienciación y

motivación en los alumnos que había superado con mucho las expectativas que nos habíamos planteado.

Fueron muchas las actividades en las que el grupo “Heliades” – “los raritos de Medio Ambiente”- dejó su sello. Los alumnos que pertenecían a él se sentían orgullosos de sus actuaciones y ésa fue una motivación más grande de la que nosotros, los profesores que participábamos en el Proyecto, podríamos haber soñado. Y por si esto no fuera suficiente, nuestro esfuerzo –de alumnos y profesores- se vio reconocido además fuera de nuestro entorno, con el Primer Premio de la Modalidad C de la Junta de Extremadura por la “Realización de trabajos y actividades relacionadas con la Educación en valores” y con el “Batefuegos de Oro a la mejor labor educativa”.

Dada la buena acogida que el Proyecto había ido teniendo, continuamos en el curso 2004-05 con la tarea emprendida el curso anterior. El objetivo fundamental que nos planteamos en esta segunda edición del Proyecto Heliades fue la elaboración de un DVD didáctico, que recogiera toda la experiencia que habíamos vivido y además incluyera la presentación de talleres de contenido medioambiental que resultaran motivadores para los alumnos. Para ello necesitábamos testimonios



Mercadillo

gráficos. Afortunadamente, todas las actividades que se habían ido realizando con los alumnos, desde la primera reunión del grupo, pasando por la labor de investigación, la plantación de las bellotas, las reforestaciones, la elaboración de los paneles, las salidas al campo,... hasta la grabación del programa “El escarabajo verde”, las habíamos ido recogiendo en video, fotografías, informes, publicaciones, etc.

También en este segundo año continuamos grabando todo aquello en lo que el grupo “Heliades” participó. Se realizaron talleres de reciclaje de papel y posterior uso del mismo; de elaboración de productos ecológicos, como jabón natural, productos de limpieza ecológicos, cosméticos naturales. Se hicieron juegos de dinamización en contacto con la naturaleza. Fuimos también al campo a coger tierra fértil para macetas y el lunes siguiente la vendimos en el mercado; los 605 euros recaudados los enviamos íntegramente a los afectados por el tsunami del sudeste asiático; fue esta última una actividad muy especial por lo que tenía a la vez de altruista y solidaria: los alumnos trabajaron para enviar un dinero que habían conseguido con su propio esfuerzo, no con el de sus padres. Todas estas actividades se realizaban por la tarde, fuera de horario lectivo y a ellas los alumnos acudían voluntariamente.

Con todo este material nos metimos en la ardua tarea de elaborar ese DVD. Con escasos medios informáticos, tirando de la ayuda de muchos compañeros y mucha buena voluntad, conseguimos sacarlo adelante. Actualmente ese DVD se expone en las tutorías del Centro, con el fin de que los alumnos que lo deseen conozcan el grupo "Heliades", cuál es su filosofía y tengan la oportunidad de incorporarse a él si éste es su deseo. Sorprendentemente, aún hoy, sin haber una catástrofe por medio, sigue motivando a nuevos alumnos.



Turno de reciclaje de papel

En este curso 2005-06 se está instalando una placa solar en el Centro, gracias a la subvención de la Caja Extremadura que, por tercer año consecutivo, sigue confiando en este Proyecto. Los alumnos continúan con la labor de concienciación medioambiental y de reducción del consumo. Prueba de ello es que son los alumnos los encargados del reciclaje de papel del Centro. En cada aula del instituto se ha colocado una caja de cartón en la que se recoge el papel usado. Cuando procede, se organizan excursiones para llevar todo ese material a los contenedores azules destinados para ello. Hay cuatro en todo el pueblo y, ninguno de ellos está cerca del instituto, a pesar de haber solicitado al Ayuntamiento que realice la gestión necesaria para no tener que hacer este peregrinaje cada semana. No sólo se ha realizado esta petición al Ayuntamiento y a la Mancomunidad, sino que también se han estado recogiendo firmas para solicitar que pusieran en el pueblo contenedores amarillos para el reciclaje de envases de plástico – ¡no hay ninguno!- y alguno más de vidrios y papel en zonas de la campaña de Valencia, como en San Pedro, donde los alumnos se dieron cuenta que estos contenedores eran necesarios porque, entre otras cosas, hay allí un hotel rural. Esto último fue incluso grabado y emitido por "El escarabajo verde" y, a pesar de ello, nuestras peticiones siguen sin ser escuchadas.



Elaborando ecolimpiadores

Muchos de nuestros primeros "Helíades" ya terminaron su vida escolar en el instituto. Algunos de ellos siguen visitando el Centro e interesándose por el Proyecto e incluso contamos con su participación en algunas actividades.

He querido contar esta experiencia porque en un mundo como el de hoy, tan escaso de valores, en el que nos es tan difícil en muchas ocasiones conectar con los alumnos, en el que no somos capaces de ver inquietudes en ellos, no sé ni cómo ni por qué esta iniciativa salió bien. Me gustaría decir que existe esa "varita mágica" que a todos nos gustaría tener para que nuestra profesión tenga sentido, o al menos para que se lo encontremos más a menudo. Pero no es así. Yo no sé si a alguien podrá servirle de algo el conocer esta vivencia (¡ojalá fuese así!). Sólo sé que tal vez en mi vida profesional no vuelva a vivir algo semejante y quería contarlo antes de que pudiera olvidarlo.

Mi más sincero afecto a mis compañeros del IES "Loustau-Valverde", en especial a los que compartieron conmigo esta experiencia en la coordinación del Proyecto, a:

- Mercedes Bayón Casado.
- Honorio Castellano García.
- M^a Ángeles Jiménez Díaz

Y, por supuesto, mi felicitación y apoyo desde aquí por continuar en la lucha.

M^a Elisa Barroso Zambrano
Profesora de Matemáticas
I.E.S. Santiago Apóstol
Almendralejo

LOS TEMIDOS PHRASAL VERBS

Actividades para aprender phrasal verbs en contexto

Uno de los aspectos de la enseñanza del inglés que más respeto nos infunde –además de quebraderos de cabeza– son los verbos frasales *-phrasal verbs-*. En determinados niveles los profesores incluso nos planteamos si obviarlos, como si fueran esa rareza anglosajona que no consideramos imprescindible para entablar una conversación. Ocurre algo parecido con el subjuntivo en español, muchos extranjeros que se conforman con un nivel básico lo evitan y se comunican empleando únicamente el modo indicativo. No sabemos muy bien cuál es la mejor forma de aprenderlos, sobretudo en los niveles más bajos; no sólo por la dificultad que entraña el utilizarlos de un modo espontáneo sino por el mismo hecho de encajarlos en un contexto acertado. Lo cierto es que son tan propios de la lengua inglesa que es necesario conocerlos por incómodo que parezca el gran número de explicaciones –y casi justificaciones– que acompañan a la enseñanza de estas expresiones verbales tan diferentes a las de nuestra lengua. Por otra parte, la psicosis obsesiva por desgarrar y explicar con detalle el funcionamiento de la lengua a veces hace que los profesores de idiomas nos perdamos en interminables listas de verbos y partículas y que por ende confundamos aún más a nuestros alumnos. En mi opinión, parece más práctico y razonable centrarnos en primer lugar en el USO de los verbos frasales y posponer las listas y las clasificaciones para cuando ya se identifican en una situación determinada -se entienden como un solo concepto- e incluso se manejan. Los verbos frasales, en definitiva, se enmarcan en esa área lingüística cultural de los idiomas tan complicada de hacer comprender en un aula aparentemente ajena a todo contexto.

Las gramáticas nos describen los verbos frasales como combinaciones idiomáticas de un verbo y un adverbio, de un verbo y una preposición o de un verbo más un adverbio y más una preposición. Nos explican que algunas de estas expresiones tienen un sentido muy claro “the students went up the stairs” y otras casi imposibles de entender “Fortunately John made up his mind”. En los niveles bajos y medio bajos se pretende que los reconozcan en primer lugar, que no les parezca extraño que existan esas combinaciones en la lengua inglesa. No sería necesario, por ejemplo, explicar detenidamente qué verbos frasales son separables y cuáles no en dichos niveles; esa información puede ampliarse más adelante.

Llevado a la práctica, este primer paso consistiría en la identificación de estas combinaciones en un contexto real. Sugiero incorporarlos en el lenguaje habitual de la clase y acompañarlos de mímica si es necesario para dejar claro lo que queremos decir. Igualmente podemos esclarecer sus significados utilizando algún sinónimo más parecido a la raíz latina. La idea es pues recurrir a la lengua que utilizamos para dar instrucciones en clase y de esta manera crear

contextos válidos para emplear los verbos frasales. Es cierto que es un método limitado a determinados verbos frasales pero al menos una forma de integrarlos en contextos no ficticios.

Ejemplos de expresiones por parte del profesor:

Pick up the pen and ...

Turn the page over

Switch on the lights

Switch off the lights

The class is over (finished)

Write it down

Sit down

Stand up

Go on, carry on (continue)

Make up a story, (repeat with a different version, invent)

If you want to ask a question put your hands up

Look the word up in the dictionary

Hurry up

calm down

You have problems with your pronunciation, you've to work it out

Hand in your compositions, homework ...

I will hand out these photocopies ... (distribute)

Bring your composition back with your mistakes corrected

Alumnos:

May I come in?

Shall we hand in our essays?

Shall we write the exercise down?

Can we switch on/off the lights?

Can you turn the volume of the cd player up/down?

Obviamente no podemos esperar que sólo de oír los verbos ya se utilicen con espontaneidad. Por ello, una vez que los hemos utilizado en varias clases puede ser interesante el cerciorarnos de que nuestro alumnos entienden su significado y además de que son conscientes de cómo algunos verbos que en nuestro idioma sólo requieren de una palabra necesitan de una combinación de dos o más en inglés.

Whenever I say “hand in your compositions” or “make up a story” What am I asking you for? Did you notice that I used the preposition IN to complete the meaning of the verb? What other similar expressions take the same preposition? –recordar aquí “come in” , “look up a word”... y repasar así varias de las expresiones usadas en clase.

Un segundo paso estribaría en la práctica de los verbos frasales para hablar de temas específicos. Más que aprenderlos según sus distintas partículas o preposiciones el objetivo sería buscar contextos de los distintos temas que se traten en clase. El verbo frasal se trabaja en este caso no como finalidad sino como medio para expresarnos sobre distintos temas. Por ejemplo, para hablar del medio ambiente (break up, shut down, wiped out, clean up, look after, run out of), o de las relaciones personales (make it up, end up, split up, go out with, get on with).

Ejemplo de actividad:

(de *Steps to Success*, 1º bach. Editorial Oxford, pág 44)

Phrasal verbs: Travel

TO SANTIAGO

I had (1) set off in May and arrived in Santiago five weeks later. I didn't have any problems while I was walking. I felt that I'd (2) left them behind . On my journey, I (3) came across some really beautiful places and interesting people.

After Santiago, I (4) went on another 90 kilometres to the lighthouse at Finisterre, which the ancient pilgrims used to think was the end of the world , I burnt some of my clothes there –an old ritual- and I finally (5) got back to Santiago later that evening. Some of the friends who had (6) seen me off were there to join me. It was a magical moment.

1.- Write the infinitive form of the bold verbs in the text. Then match the verbs with definitions A-F.

I set off – F

- A to find something unexpectedly
- B to say goodbye to someone at the start of the journey
- C to return (to the point of departure)
- D not to take something
- E to continue
- F to start a journey

2.- Think about a holiday you have had. Then answer the questions in pairs.

1. When did you set off?
2. Where did you go to?
3. Did anybody see you off?
4. What did you decide to leave behind? Why?
5. Did you come across any interesting people?
6. When did you get back?

Esta actividad puede expandirse también como práctica escrita. El objetivo del ejercicio completo se centra en hablar de un viaje o unas vacaciones y en este sentido los verbos frasales forman parte del vocabulario que se necesita para desarrollar el tema.

Insisto en que describir la herramienta –el verbo frasal- con todo lujo de detalles, no implica conocer su manejo en absoluto, es más, no es tan necesario a menos que nuestros alumnos más aventajados nos pidan una explicación o una comparativa con su lengua o con otras lenguas que estén aprendiendo. Se requiere un dominio más amplio del inglés para utilizar los frasales de una manera no artificial como lo haría un nativo, pero no debemos perder de vista que forman parte intrínseca de la lengua. Del mismo modo sería un error no enseñar la adecuada colocación del adjetivo antes que el nombre aunque nos sea la práctica normal en las lenguas latinas. Es decir corregiríamos “a car red” por “a red car” porque es una característica propia del inglés.

Otra manera de practicarlos y una vez el nivel del alumno sea un poco más elevado consiste en que los alumnos construyan textos que incluyan phrasal verbs. Andrej Cirocki en su artículo “Teaching phrasal verbs my means of constructing texts” plantea un ejercicio de producción escrita muy interesante, el profesor propone un tema para escribir y además proporciona determinadas estructuras y vocabulario. Se trataría de un texto guiado pero que permite un cierto margen para la creatividad. El ejemplo que cita en su artículo es escribir una historia bastante conocida, la historia de Cinderella (Cenicienta) y facilitar determinadas frases que serían el corpus de la historia y que hay que ampliar para redactar la versión completa. Reproduzco a continuación el ejemplo de Cirocki –notas y posible texto-.

Notes about the story of Cinderella

- Cinderella's mother dies. Her father decides to marry again
- Her stepmother is cruel and her stepsisters are ugly and horrible
- Everyone is invited to attend a ball at the palace
- Cinderella can't go to the ball. She has nothing to wear

- Her fairy godmother appears and arranges for her to go to the ball
- She dances with the prince. He falls in love with her
- The shoe fits Cinderella. She marries the prince.

Los alumnos a continuación deben rescribir el popular cuento empezando por "Once upon a time ..." y utilizar el pasado simple. Además deben incluir en la historia los siguientes verbos frasesales: to make up one's mind, to dress up, to tidy up, to wear out, to get into something.

El texto podría quedar como sigue:

Once upon a time there lived a girl called Cinderella. She had only a father because her mother died when she was a very little girl. After a short period of time Cinderella's father made up his mind. He decide to marry again. He married a cruel woman with two horrible and ugly daughters, Not very long after the wedding the stepmother and her two daughters started to treat Cinderella very badly. The poor girl had to do all the housework. She tidied everything up and cleaned up every room in the big house. Her clothes wore out very quickly and were torn and dirty. And so it came, the stepmother received a letter form the royal palace which invited everybody to the ball. When the stepsister got to know about this they started to discuss what to wear to the ball. They couldn't decide which dress to wear so Cinderella had to help them choose. When they dressed up and put on their coats, they hurried to the ball not waiting for Cinderella. Unfortunately, the poor girl had nothing to wear but...

¿Nos aseguran estas actividades que los alumnos transfieran los verbos frasesales a posibles situaciones reales? Puede que no, pero si no los enseñamos es seguro que tampoco. Al fin y al cabo *practice makes perfect*.

Si hiciéramos una estadística sobre la frecuencia con que aparecen los *phrasal verbs* en una conversación cotidiana o en un programa de TV, observaríamos que se utilizan constantemente y que por tanto son inherentes a la lengua inglesa, los hablantes imponen su uso y los entienden aunque sean de nueva creación. El aprendizaje de las lenguas en contexto favorece valorar los componentes lingüísticos de una manera integrada y no aisladamente. Por último, entiendo que todo lo que pueda ser más parecido a una situación real, es decir aprender en contexto, el que sea, profundiza en el aprendizaje e incluso en la memorización o interiorización de contextos para luego aplicarlos a otros parecidos.

Don't give up! Phrasal verbs are not so hard! You will end up incorporating them in your teaching practice!

Recursos consultados

Ejercicios variados por temas, ejemplo viajes

Wetz, Ben . Libro de texto *Steps to Success* 1º bachillerato. Editorial Oxford. 2004

Phrasal verbs in the classroom

http://www.onestopenglish.com/grammar/Vocabulary/Phrasal_verbs/index.htm

Definición y clasificación de tipos de phrasal verbs

-<http://valenciaenglish.netfirms.com/phrasals00.htm>

-*Longman Dictionary of Phrasal Verbs*

Teaching Phrasal Verbs Using Songs

<http://iteslj.org/Techniques/Upendran-PhrasalVerbs.html>

Galería de *phrasal verbs* por temas

<http://www.churchillhouse.com/english/exercises/phrasals/>

“Teaching phrasal verbs my means of constructing texts” by Andrzej Cirocki

<http://www.eltnewsletter.com/column.shtml>

Mi agradecimiento a Fionna profesora del “Course for Teachers” de Cork Language Centre International, por su *enlightenment on teaching strategies* y por el título para este artículo.

Elena Regodón Jiménez
Profesora de Inglés
IES Santiago Apóstol
Almendralejo

HISTORIA Y TRADICIONES DE VILLALBA

En el mes de diciembre de 2005 la Diputación de Badajoz ha publicado un libro sobre la historia y tradiciones de Villalba de los Barros, titulado *Villalbita la Chica*, y elaborado conjuntamente por Francisco Amaya Flores, José María Iglesias Mateo, Aurora López Gallego y Luis Sánchez Pecero. Nunca antes se había llevado a cabo un estudio de tal naturaleza, aunque el pueblo se lo venía mereciendo dado su indiscutible protagonismo en la historia de la comarca. Y todo ha sido gracias al impulso e interés de dos jóvenes concejales del Ayuntamiento, y cómo no, a las innumerables aportaciones del resto del vecindario en cuanto a tradición oral se refiere.

La obra, prologada por el insigne poeta José Iglesias Benítez, se estructura en cuatro partes. La primera es una introducción histórica; en la segunda se recogen fotografías antiguas sobre los temas más variopintos; la tercera nos adentra en la cultura popular; y el último capítulo está dedicado a la literatura villalbense.

De la letrilla de la canción *Villalbita la Chica tiene tres cosas, el Castillo, la Torre y el Charco Aldonza*, se tomó no sólo el título del libro, sino que también sirve de pretexto en el primer capítulo para hacer un recorrido por lo más significativo de los monumentos e historia del pueblo. Se trata de establecer el contexto, las bases políticas y socioeconómicas sobre las que los villalbenses vivieron, respondiendo a todo ello con una peculiar cultura popular que se describe en la tercera parte.

Se comienza así, con los orígenes del nombre del pueblo y por lo tanto de sus primeros pasos. Sorprende la antigüedad de *De Los Barros*, que ya en el siglo XV lo utilizaban como topónimo los campesinos de Villalba y luego se extendería por toda la comarca.

De su imponente y majestuoso castillo, hoy restaurado en parte, se hace una descripción formal, destacando una primera fortaleza musulmana denominada con el bello apelativo de *La Atalaya del Azor*, sobre la que los Señores de Feria construyen la actual fortaleza a finales del siglo XIV, convirtiéndose así en uno de los enclaves más antiguos de la zona. Aquí vivieron durante parte del siglo XV los Suárez de Figueroa mientras se levantaba el alcázar de Zafra.

Y es que Villalba desde estos últimos siglos medievales estuvo vinculada a la Casa de Feria; e incluso en 1567 al Quinto Conde de Feria se le concedió el Título de Duque de Feria y Marqués de Villalba. Dicho marquesado lo componían las aldeas de Santa Marta, Corte de Peleas, Nogales y Solana y la villa de Villalba, la cual se constituye en cabeza del Señorío por haber surgido en su propio término dichas aldeas,

Y es que Villalba desde estos últimos siglos medievales estuvo vinculada a la Casa de Feria; e incluso en 1567 al Quinto Conde de Feria se le concedió el Título de Duque de Feria y Marqués de Villalba.

excepto Nogales, señalándose para su gobierno las Ordenanzas de Villalba. En efecto, de 1549 datan unas Ordenanzas conservadas en la actualidad en el Ayuntamiento (uno de los documentos más antiguos), que constan de 57 hojas de pergamino escritas con una bellísima letra gótica. Finalmente destacar en las difíciles relaciones del vecindario con los Duques de Feria, el famoso "Pleito de las Cinco Villas" que los villalbenses encabezaron en el siglo XIX para la anulación del pago del noveno.

En cuanto al apartado titulado *La Torre*, se hace una descripción de la iglesia parroquial, de principios del siglo XVII, y también de algunas piezas relevantes del arte mueble que allí se conservan, como la magnífica cruz procesional de plata del siglo XVI, una lámpara del siglo XVII colgada de la hermosa techumbre de madera de la sacristía vieja, y una custodia del siglo XVIII, entre otras. Y cómo no, dentro de este capítulo dedicado a los monumentos religiosos hay que detenerse en el Convento de Montevirgen, el principal centro de devoción de los vecinos. Se levantó allí por el año 1568, cuya fundación se recoge en las *Crónicas Franciscanas de España*; tuvo una doble función: la de ermita de la patrona Virgen de Montevirgen, pero también la de convento que albergó hasta el siglo XIX a frailes franciscanos descalzos de la Provincia de San Gabriel. En torno al lugar elegido para su construcción circulan varias leyendas relacionadas con hechos milagrosos; recogemos la descrita en dichas *Crónicas*: "...en este sitio apareció una imagen de Nuestra Señora sobre un pilar, y queriendo llevar la dicha imagen a Çafra la pusieron sobre una mula, la qual mula rebentó luego, y la imagen fue buelta a hallar en el pilar".

El Charco de Aldonza es la última de las tres cosas hermosas que tiene Villalba; lugar situado en el río Guadajira, nos da pie para explicar la importancia vital que este afluente del Guadiana tuvo

para el pueblo: camino natural de obligado paso en los lejanos tiempos medievales (de ahí la presencia del castillo para vigilarlo); abastecimiento de agua; riego de las centenarias huertas; pesca de peces y ranas; fuerza motriz para los numerosos molinos harineros que surgieron en sus orillas... Se trata por lo tanto del condicionante natural, tras el condicionante civil que es el castillo, y el religioso que es la torre. Pero también cabe aquí lo legendario y evocador, ya que en torno al Charco de Aldonza se desarrolló una famosa y entrañable historia de amor (recogida por López Prudencio en su *Vargueño de Saudades*): la que protagonizan Hernán Galeas, el Marqués de Santillana y la pastora Aldonza, la cual da hoy nombre al paraje del río donde acabó el drama.

Termina el capítulo con un análisis de la población de Villalba y su riqueza económica. Se trata de explicar por qué este pueblo, que comenzó su andadura histórica como una de las principales villas de la zona, llega a la actualidad convertido en uno de los núcleos poblacionales con menos entidad. Y más aún teniendo en cuenta que sus bases productivas de partida eran las más ventajosas de todos los pueblos del Señorío: extenso término municipal, las mejores tierras, menos terreno improductivo de montes, una gran dehesa comunal para el vecindario... Sin embargo este potencial económico no supuso la prosperidad para todos, más bien al contrario, pues es sorprendente que su porcentaje de pobres sea de los más elevados de la provincia y el de hidalgos entre los más altos de la región, dando lugar así a una sociedad muy polarizada. El que el Duque fuese el dueño de las tierras, el excesivo monocultivo ganadero-cerealístico, el gran número de hidalgos que imponen sus intereses, etc., explican en parte el origen de su estancamiento.

En la tercera parte, el acertado recurso del paso de las estaciones sirve para introducirnos en la casi devastada cultura popular. El uniformismo que nos impone la sociedad de hoy no ha impedido, sin embargo, que se rescaten costumbres singulares, que no son más que respuestas del hombre rural a su medio, a su entorno, o a las condiciones socioeconómicas impuestas. Chascarrillos, juegos, fiestas, entierros, matanzas, quintos, noviazgos, oficios... cobran vida en el libro, donde reverberan como ecos y signos del ayer.

Cierra el libro el apartado dedicado a las letras villalbenses, destacando los romances tradicionales y anónimos transmitidos por Alonso Parra, o la poesía popular de Ramón Lencero, pero sobre todo el gran poeta José Iglesias Benítez. También se incluye un análisis del romance *Noche Fecunda* de Gabriel y Galán, aparecido en forma de manuscrito en Villalba, y con referencias en algunos de sus versos a lugares concretos de la villa.

Y no podría faltar ese gran monumento literario que es *Vargueño de Saudades* de López Prudencio publicado en 1917, quien tuvo el acierto de elegir este pueblo como escenario principal de la obra. Ello fue debido a que el autor mantuvo una íntima amistad tanto personal como política con Sebastián García Guerrero, que residía en la localidad administrando los bienes del Duque. Fruto de las historias sobre Villalba que éste contaba a tan insigne escritor, compuso *Vargueño de Saudades*. Por otra parte, García Guerrero, presidente de la Diputación en los años de la Dictadura de Primo de Rivera, creó en 1925 el *Centro de Estudios Extremeños*, nombrando director a López Prudencio, y en 1927 nace la *Revista del Centro de Estudios Extremeños* dirigida también por dicho literato. En el libro el autor demuestra la indudable calidad de sus composiciones líricas, recurriendo al pasado lejano como fórmula para crear un bello canto a las añoranzas. Añoranzas que penetran con más fuerza si se trata de una rememoración de realidades históricas de Villalba: Don Rodrigo Adalid de Altamira es García Guerrero; Gregorio Silvestre, paje de los Condes de Feria, poeta y posible autor de las canciones de la Cruz de Mayo; la familia de los Galeas fue una de las más poderosas del pueblo en el siglo XVI, como así está documentado en los libros sacramentales de la parroquia; el escritor universal Íñigo López de Mendoza, Primer Marqués de Santillana, se casó con Catalina Suárez de Figueroa, hermana de Gómez Suárez de Figueroa, quien vivió en el castillo durante el siglo XV, por lo que no es disparatado que el Marqués de Santillana pasara algunas temporadas en dicho castillo; ambos, Galeas y Santillana, protagonizan el ya citado romance con la pastora Aldonza, lo que serviría al segundo para componer más tarde sus famosas *Serranillas*.

Todas estas añoranzas llegan a lo más profundo del lector si éste participa de los hechos, personajes, lugares, situaciones, etc., que en ella se relatan. Nadie como un villalbense puede sentir toda la poética que el autor trasmite. Se vive con toda su intensidad cualquier rincón lejano en el tiempo, cualquier día lluvioso y gris, el castillo recobra su

esplendor, se engalana con sus mejores prendas; las calles se llenan de gente viendo pasar la rica comitiva de la Condesa de Feria; y el lector lo ve, el lector quiere trascender el anodino presente y mezclarse en los devaneos del Marqués de Santillana con la bella pastora Aldonza, ser testigo de la composición de sus *Serranillas* tras la tragedia allá en uno de los ricos salones del castillo, en una tarde de triste neblina invernal... Tras la lectura de sus páginas cambia la visión del pueblo, estamos más cerca de su alma, de su esencia y espíritu. *Vargueño de Saudades* es un regalo a Villalba, un regalo literario inestimable.

En definitiva Villalbita la Chica es un entrañable libro para soñar, una obra que rescata del pasado realidades lejanas, a punto de sucumbir ante los vientos arrasadores de la cultura moderna. Y es que un hombre vale lo que vale su memoria, y un pueblo vale lo que la memoria de sus hombres.

En definitiva *Villalbita la Chica* es un entrañable libro para soñar, una obra que rescata del pasado realidades lejanas, a punto de sucumbir ante los vientos arrasadores de la cultura moderna. Y es que un hombre vale lo que vale su memoria, y un pueblo vale lo que la memoria de sus hombres.

José María Iglesias Mateo
Profesor de Historia
I.E.S. Santiago Apóstol
Almendralejo

LA BELLEZA DE LA FÍSICA “ROZO, LUEGO DISFRUTO”

Todo el mundo sabe, que cuando se arrastra un objeto -por ejemplo, una mesa- por el suelo, el rozamiento entre las patas de la mesa y el suelo genera una fuerza que se opone a la que nosotros ejercemos sobre el objeto para que se desplace.

En muchas ocasiones, los enunciados de los problemas que los libros o profesores proponen a los estudiantes concluyen diciendo: “despreciar la fuerza de rozamiento con el suelo”, y prácticamente, nunca se hace referencia a la fricción que ejerce el aire sobre los objetos en movimiento. Pensamos que un medio tan sutil y delicado como el aire, no puede dificultar el avance de las cosas.

Estudios realizados por físicos han demostrado que una bala lanzada desde la superficie de nuestro planeta, supuesto sin atmósfera, disparada en tiro inclinado de 45 grados, describiría un arco que alcanzaría una altura de 10 km y tendría un alcance horizontal de 40 km, mientras que en realidad, ese mismo lanzamiento debido al freno que le ejerce el aire sólo se eleva unos 900 metros y cae sobre el suelo a unos 4 km. Es decir, el aire resta al avance del proyectil nada menos que 36 km de los 40 que debería alcanzar si no hubiera atmósfera. Con esta depreciación estamos cometiendo un error ¡del 90 por ciento!. El gasto de energía que consume un coche lo invierte casi íntegramente en evitar el rozamiento del aire.

En 1918, durante la Primera Guerra Mundial, los artilleros alemanes descubrieron casualmente, que al disparar con un cañón de gran calibre y con un gran ángulo de elevación sobre el suelo -52°-, los proyectiles alcanzaban horizontalmente unos 40 km, más del doble de lo esperado teniendo en cuenta el rozamiento del aire. ¿Qué había pasado? . Las balas habían alcanzado la estratosfera, que contiene muy poca cantidad de gases, y por eso en la parte alta de su trayectoria, con apenas rozamiento, el avance fue espectacular . Aprovechando esta sorpresa se pusieron inmediatamente a construir cañones que lanzaran misiles que volaran por la segunda capa de la atmósfera y una vez contruidos acribillaron París desde Alemania situada a 115 Km. Había comenzado, por desgracia, la “Artilería Moderna”.

Estos cañones pioneros de la "Guerra de las Galaxias" constaban de tubos de acero de 34 metros de largo por uno de grueso y pesaban 750 toneladas. Sus proyectiles medían un metro de largo, 21 centímetros de grosor y 120 kg de peso.

La carga de pólvora que necesitan era de 150 Kg y salían a una velocidad de 2 Km por segundo describiendo un arco que se metía en la estratosfera durante 2 minutos, e invirtiendo en total 3 minutos y medio desde Alemania a la capital francesa.

En la actualidad se están fabricando aviones, que, como estos misiles, viajarán una gran parte por la estratosfera para evitar el tremendo freno del aire de la capa inferior de la atmósfera (la troposfera). Se calcula que dentro de unos veinte años podremos permitirnos el lujo de montar en estos aviones, que por entonces serán comerciales, y largarnos a pasar un "finde" a Australia o Nueva Zelanda (nuestras antípodas) empleando menos de una hora, cuando en la actualidad se invierte un día y una noche.

Así pues, no tiene ningún sentido despreciar las fuerzas de fricción del aire, y por supuesto, mucho menos las del suelo en el arrastre de nuestra mesa.

Si introdujéramos en una habitación de la que hubiéramos extraído el aire, un pájaro (equipado con una bombonita de plástico llena de oxígeno, para que pudiera respirar) y preguntáramos a la gente si podría volar, algunos pensarían que sí lo haría.

Sin embargo, el pájaro vuela gracias a la fuerza de rozamiento que el aire comunica a sus alas. Las aves empujan el aire hacia detrás y el aire las impulsa a ellas hacia adelante, siguiendo el "Principio de Acción y Reacción" descubierto por Newton. Sin aire, el pájaro no podría volar, y sin agua, el pez no podría nadar. Esto último lo comprendemos perfectamente, porque vemos el agua, mientras que el aire es invisible y a veces no somos consciente de sus vitales efectos.

Así pues, nadamos o andamos gracias a la fuerza de rozamiento del agua o del suelo, respectivamente en cada caso. Por tanto, podemos afirmar que unas fuerzas de fricción son las causas de los movimientos de los cuerpos, y otras, las culpables de que los objetos frenen y acaben por parar.

Si no fuera por estas importantísimas fuerzas no podríamos masticar, ni coger ninguna cosa, se nos escaparía todo de la mano como un pez resbaladizo. La vida sería imposible sin ellas pues están presente en todos nuestros actos, por sencillos o enrevesados que sean, y por supuesto son esenciales en los más íntimos, y resultan imprescindibles para la reproducción de las especies. Podemos, entonces, concluir acordando que no nos conviene infravalorar estas fuerzas y

permitirnos parafrasear al sabio Descartes con una sentencia más divertida que la suya: "rozo, luego existo", o incluso con esta otra más atrevida: "rozo, luego disfruto".

Teo Blanch
Profesor de Química
IES Arroyo Harnina
Almendralejo

Datos numéricos, tomados en gran parte del libro de Perelman, *Física Recreativa*, de Ediciones Martínez Roca.

el número seis de *LaBocinadelApóstol* terminó
de imprimirse el día diez de junio de
dos mil seis, en los talleres de la
imprenta félix rodríguez de
almendralejo