

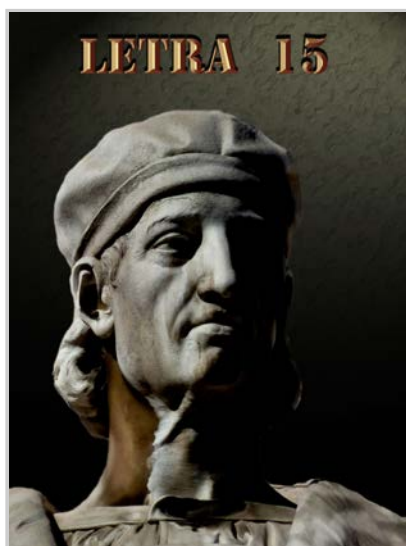
Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Presentación del nº 3 de *Letra 15*. Año II. Febrero 2015



Entre 1615 y 1616, **Miguel de Cervantes** publicó un conjunto de sonetos y poemas sueltos, uno de los cuales es el poema titulado **A los Éxtasis de Teresa de Jesús**, escrito con motivo de la beatificación de la abulense. Hemos querido, en este año cervantino y teresiano, recordarlo aquí, a través de este breve fragmento, como un pequeño homenaje a ambas figuras:

[...] Ahora, pues, que al cielo te retiras,
menospreciando la mortal riqueza
en la inmortalidad que siempre dura,
y el visorrey de Dios nos da certeza
que sin enigma y sin espejo miras
de Dios la incomparable hermosura,
colma nuestra ventura:
oye, devota y pía,
los balidos que envía
el rebaño infinito que criaste
cuando del suelo al cielo el vuelo alzaste,
que no porque dejaste nuestra vida

la caridad dejaste,
que en los cielos está más extendida.
Canción, de ser humilde has de preciarte
cuando quieras al cielo levantarte,
que tiene la humildad naturaleza
de ser el todo y parte
de alzar al cielo la mortal bajeza.

Siguiendo la estela de este recuerdo, en nuestra sección de [Artículos](#), encontrarás una aproximación a la rica y variada proyección que [Don Quijote](#) ha tenido en la poesía, un recorrido propuesto por [Jesús Diéguez](#) que nos acerca de un modo diferente a la que es, sin duda, nuestra figura literaria más universal. A continuación, [Juan Antonio Marcos](#) aborda de una manera distinta la obra literaria de [Teresa de Ávila](#) mediante una rigurosa y, al mismo tiempo, amena reflexión sobre la particular manera de entender la escritura por la autora de [Las Moradas](#). De la mano de [Santiago Sevilla Vallejo](#) descubriremos uno de los aspectos más sugerentes de la obra [La saga/fuga de J. B.](#), la construcción literaria de Castroforte del Baralla, la ciudad que imaginara [Torrente Ballester](#) como contraste con París, y que tantas posibilidades interpretativas ofrece al lector. Se cierra esta sección con un interesante artículo en el que [Fernando Cañamares Leandro](#) nos muestra la manera que tiene de entender el cine el novelista [Antonio Espina](#) en los años iniciales del cinematógrafo.

La sección [Nuevas Voces](#) recupera, a través del artículo de [Elena Victoria Cordon](#), esas pequeñas joyas en lengua mozárabe que son las [jarchas](#) para hacernos partícipes del particular universo femenino que subyace en ellas.

En [Vasos Comunicantes](#), las relaciones interartísticas, que son la razón de ser de esta sección, nos llegan de la mano de los impactantes y sugerentes [Poemas y Collages](#) de [Carlos Alcorta](#).

En la sección [Tecnologías](#) dos trabajos nos acercan de nuevo las posibilidades didácticas que nos ofrecen las tecnologías de la Información y Comunicación, las llamadas TIC: por un lado, el [Grupo Didactext](#) nos muestra las posibilidades que las plataformas en línea poseen como herramienta para mejorar la competencia escrita, y, por el otro, [Javier Fernández Delgado](#), nos ofrece una visión inédita de Quevedo a la luz de la ciencia de la lectura y mediante las herramientas didácticas que ofrecen los terminales móviles.

En [Carpe Verba](#) la revista se abre a la creación literaria y la estrecha relación que esta ha tenido desde siempre con la labor docente. Distintos profesores nos hacen partícipes de sus creaciones: [Alfredo Pérez Alancart](#), [Julia Enciso](#) y [Lucía Munilla](#). En este número, ofrecemos también, los ganadores del [I Certamen de Microrrelatos de Misterio para Jóvenes Escritores](#) organizado por nuestra Asociación en colaboración con el IUCE de la Universidad Autónoma de Madrid y el Museo del Romanticismo.

[Fernando Lalana](#), entrevistado por [Silvia Agosto Riera](#) en la sección [Encuentros](#), nos habla de su obra y de la presencia del género policiaco en la literatura juvenil.

La revista se cierra con una amplia sección de [Reseñas y críticas](#).

Por último, este número ofrece una [Adenda para socios](#) que quiere ser nuestra particular aportación a la conmemoración del cuarto centenario (1615-2015) de la publicación de la segunda parte de la obra de [Miguel de Cervantes: Del ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha](#).

A lo largo de la revista nos acompañará una [Galería](#) de fotografías de [Ángel Navarrete](#), licenciado en Historia del Arte y fotoperiodista, que bajo el título de [En algunos lugares de La Mancha](#) recogen paisajes y rincones de La Mancha de El Quijote.



Créditos del número 3 de la revista *Letra 15*, mayo de 2015

Director y Presidente de la APE Quevedo

Pedro Hilario Silva.

Consejo de Redacción

Juan de la Cruz Martín Sanz, Javier Sáez de Ibarra, Silvia Agosto Riera, Jesús Diéguez García, Pablo Torío Sánchez y Javier Fernández Delgado.

Comité Asesor

Antonio Rey Hazas (Universidad Autónoma de Madrid, España), Antonio Mendoza Fillola (Universidad de Barcelona, España), Teodoro Álvarez Angulo (Universidad Complutense de Madrid, España), Jaime García Padrino (Universidad Complutense de Madrid, España), M^a Victoria Reyzábal (Instituto Superior de Promoción Educativa, España), Joaquín M^a Aguirre (Universidad Complutense de Madrid, España), Louis Bourne (Georgia College & State University, EE UU), M^a Antonia Casanova (Universidad Camilo José Cela, España), Ana M^a Rodríguez Fernández (Universidad Complutense de Madrid, España), Jesús Hilario Tundidor (escritor), Felipe Díaz Pardo (escritor), Agustín Cuadrado Gutiérrez (Universidad Texas State, EE UU) y Ramón Martínez Paz (Aula Cervantes, Instituto Cervantes, Yakarta, Indonesia).

Secretaría de redacción

Azucena Pérez Tolón: secretaria@letra15.es

Webmáster

Juan Ignacio Chillón Muñoz: secretaria@letra15.es

Creatividad, diseño y maquetación

Javier Fernández Delgado: javifdelgado@gmail.com

Fotografías y diseño gráfico

Alberto Hilario Silva: dober_h_s@hotmail.com

Correspondencia

Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid

Instituto Universitario de Ciencias de la Educación (Facultad de Derecho). Planta 3ª.

Despacho nº 6.

Universidad Autónoma de Madrid

28049 Madrid

Teléfono: 665 407 511

Correo electrónico: info@apequevedo.es

Letra 15



Créditos | Aviso legal | Contacto | Mapaweb | Paleta | APE
Quevedo

Letra 15



Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sumario del nº 3 de Letra 15 (Mayo 2015)

- L15-03-01 - [Presentación del nº 3 de Letra 15.](#)
- L15-03-02 - [Sumario del nº 3.](#)

Sección [Artículos](#)

- L15-03-11 - Jesús Diéguez: [Interpretación poética de don Quijote.](#)
- L15-03-12 - Juan Antonio Marcos: [Teresa de Jesús y la aventura de escribir.](#)
- L15-03-13 - Santiago Sevilla Vallejo: [El cronotopo literario «Paris» en La saga/fuga de J. B., de Gonzalo Torrente Ballester.](#)
- L15-03-14 - Fernando Cañamares Leandro: [El cine en la novela de Antonio Espina.](#)

Sección [Nuevas voces](#)

- L15-03-21 - Elena Victoria Cordón: [El mundo femenino de las jarchas.](#)

Sección [Vasos comunicantes](#)

- L15-03-31 - Carlos Alcorta: [Poemas & collages.](#)

Sección [Tecnologías](#)

- L15-03-41 - Javier Fernández Delgado: [Escuchando con los ojos en la era digital.](#)
- L15-03-42 - Teodoro Álvarez Angulo y Miguel Ángel González Serrano: [RedacText, guía online para ayudar a redactar.](#)

Sección [Carpe Verba](#)

- [L15-03-51](#) – Alfredo Pérez Alencart: [Fray Luis aconseja que guarde mi destierro](#) y [Álvaro Mutis confirma el final de las sorpresas](#); Julia Enciso Orellana: [Expresión primera del amor](#); Lucía Munilla: [Palabras en busca de diccionario](#).
- [I Certamen de microrrelatos de misterio para jóvenes escritores 2015](#): Leyre Atucha: [¿Culpable?](#); Inés Casas: [Dementia](#); Rebeca Arranz: [Trascendiendo la lógica](#); Raquel Galán: [El piano de la sala XVIII](#).

Sección [Encuentros](#)

- [L15-03-61](#) – Silvia Agosto Riera: [Entrevista al escritor Fernando Lalana](#).

Sección [Reseñas y críticas](#)

- [L15-03-71](#) – Francisco López Rupérez: [Fortalecer la profesión docente. Un desafío crucial](#); Carlos Alcorta: [Ejes cardinales \(Poemas escogidos, 1997-2012\)](#); Arsenio García Carbajo: [El verbo en la lengua española: estudio teórico y práctico](#); Monserrat Vilá Santasusana y Joseph M. Castellá: [10 ideas clave. Enseñar la competencia oral en clase. Aprender a hablar en público](#); Richard L. Curwin: [Motivar a estudiantes difíciles](#); Montserrat Cano: [Los viajes inútiles](#).

Sección [Galería](#)

- [L15-03-81](#) – Ángel Navarrete: [En algunos lugares de La Mancha](#).

[Adenda para socios](#)

Materiales didácticos de la APE Francisco de Quevedo



- [L15-03-91](#) – Adenda: Jesús Diéguez García: [Don Quijote y Sancho cabalgan por otras artes](#) (pdf de 16 Mb).

Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ARTÍCULOS](#)

Interpretación poética de don Quijote



Jesús Diéguez García

Nació en Villagarcía de Arosa en 1947 y reside actualmente en Madrid. Licenciado en Filología Románica (Universidad de Salamanca) y en Ciencias de la Educación (UNED) ha compartido su profesión educadora como profesor de Lengua española y Literatura con su afición por la escritura. Sus últimas creaciones literarias se han centrado en una TRILOGÍA de la «Antología novelada» (así ha nombrado esa técnica narrativa nueva) con los títulos **El gran plagio medieval**, **Salamanca o Antología romántica novelada** y **Las citas cervantinas**.

jesdieg@gmail.com

Descargas: [PDF](#)

Resumen / Abstract

Resumen.

Breves presentaciones de una selección de poemas (la mayoría no se reproducen de forma completa) que algunos famosos poetas han dedicado a los protagonistas de **El Quijote**.

Palabras clave: poesía, soneto, escritores del 98, del modernismo y del 27, poetas hispanoamericanos.

Don Quixote's poetic interpretation

Abstract.

Selected poems that famous poets have dedicated to Don Quixote's main characters (mostly not completely show on the article).

Keywords: *Sonnet, poems, Generation of '98 writers, Modernist writers, Generation of '27 writers, hispanic poets.*

Índice del artículo

[L15-03-11 Interpretación poética de don Quijote](#)

[0. Presentación](#)

[1. Versos contemporáneos de la novela](#)

[2. Poemas del siglo XX](#)

[2.1. Generación del 98](#)

[2.2. Poetas hispanoamericanos](#)

[2.3. Otros poetas españoles](#)

[3. Referencias](#)

[3.1. Bibliografía](#)

[3.2. Créditos del artículo, versión y licencia](#)



0. Presentación

Este artículo reproduce casi literalmente el apartado titulado **Versos** de la **Adenda** que los socios de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid pueden consultar al final de esta Revista bajo el título **Don Quijote y Sancho cabalgan por otras artes**.

Como otras grandes obras de la literatura universal, **El Quijote** fue rápidamente traducido a otros idiomas: antes del siglo XX se contabilizaban 156 traducciones inglesas (la primera es de 1612) y 155 francesas (la primera de 1614). Además está traducido al latín clásico y al macarrónico y a casi todos los idiomas vivos, incluidos algunos tan minoritarios como el provenzal, el euskera, el bable, el quechua, el guaraní, el yiddish o el esperanto. También es la primera obra «traducida» a texto predictivo: cambio de palabras por números para que los móviles que tienen la aplicación T9 puedan transformar los números en palabras.

Otro síntoma del éxito de la novela cervantina radica en las numerosas continuaciones de su argumento, tanto en libros como en obras teatrales y cinematográficas, así como los abundantes poemas, pinturas y esculturas que se dedican a sus protagonistas.

Se ofrece al lector **una escogida antología de poemas**, aunque la mayoría no se reproducen de forma completa. Está demostrado el afecto de Cervantes por el arte de la poesía (**Juan Ramón Jiménez** afirmaba que el autor comenzó a escribir **El Quijote** en verso) pues considera que

aunque la poesía es ciencia menos útil que deleitable, no es de las que suelen deshonrar a quien la posee (El Quijote, II)

para confesar, no sabemos si con toda convicción, en el **Viaje del Parnaso**

Yo que siempre me afano y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo

además de autodefinirse como

Yo, socarrón; yo, poetón ya viejo.

A esto añade en el prólogo de sus **Entremeses**:

me dijo un librero que él me las comprara (las obras de teatro) si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada

con cuya frase se ratificaría la que puso en boca del cura en el capítulo 6 de El Quijote I:

muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos.



1. Versos contemporáneos de la novela

Los primeros poemas que se dedican a don Quijote, y a otros personajes de la obra, aparecen al inicio de la Primera parte de la novela; son sonetos, en su mayoría, que **Cervantes** pone en boca de personajes de los libros de caballería, como Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Oriana, Gandalín, Orlando, el caballero del Febo o ¿Solisdán? También, en el capítulo 26, Cervantes convierte al propio Quijote en autor de sus versos en alabanza de Dulcinea. Al final de esta Primera parte se incluyen varios sonetos más y epitafios de «Los académicos de Argamasilla».



Retrato de Miguel de Cervantes, atribuido a Juan de Jáuregui.

El propio **Cervantes** cita a su personaje en los versos finales de su **Entremés del vizcaíno fingido** al burlarse de la mujer que presume de saber y leer mucho. Veamos un fragmento:

La mujer que más presume
de cortar como navaja
los vocablos repulgados
entre las godeñas pláticas;
la que sabe de memoria
a Lofraso y a Diana,
y al Caballero del Febo
con Olivante de Laura;
la que seis veces al mes
al gran don Quijote pasa,
aunque más sepa de aquesto,
o sabe poco, o no nada.

Y en el **Viaje del Parnaso** (capítulo IV) presume:

Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo
al pecho melancólico y mohíno,
en cualquiera sazón, en todo tiempo.

También, tras el prólogo de la continuación atribuida a **Alonso Fernández de Avellaneda**, se incluye el siguiente soneto, escrito por un supuesto Pero Fernández:

Maguer que las más altas fechorías
homes requieren doctos e sesudos,
yo soy el menguado entre los rudos,
de buen talante escribo a más porfías.

Puesto que había una sin fin de días
que la fama escondía en libros mudos
los fechos más sin tino y cabezudos
que se han visto de Illescas hasta Olías,

yo vos endono, nobres leyenderos,
las segundas sandeces sin medida
del manchego fidalgo don Quijote,

para que escarmentéis en sus aceros;
que el que correr quisiere, tan al trote,
non puede haber mejor solaz de vida.

Conocida es la enemistad literaria de **Cervantes** con **Lope de Vega** (1562-1635). Este ofende al autor de **El Quijote** con los siguientes versos barriobajeros, en respuesta a los irónicos y truncados que Cervantes incluye en el prólogo de la primera parte del *Quijote*:

Yo que no sé de la, de li, de le,
no sé si eres, Cervantes, co ni cu;
solo digo que es Lope, Apolo, y tú
frisón de su carrera y puerco en pie.
Para que no escribieses, orden fue
del cielo que mancasses en Corfú.
Hablaste buey, pero dijiste mu.
¡Honra a Lope, polilla, o guay de ti!,
que es sol, y si se enoja, lloverá;
y ese tu don Quijote baladí
de culo en culo por el mundo va
vendiendo especias y azafrán romí,
y, al fin, en muladares parará.

Poco después de aparecer la novela, **Luis de Góngora** (1561-1627) usaba a sus protagonistas en un soneto satírico con motivo de la visita del embajador inglés. Reproduzco el primer cuarteto y el último terceto:

Parió la reina: el luterano vino
con trescientos herejes y herejías;
gastamos un millón en quince días

en darle joyas, hospedaje y vino [...]
 quedamos pobres; fue Lutero rico.
 Mandáronse escribir estas hazañas
 a don Quijote, Sancho y su jumento.

No muchos años después, otro contemporáneo, **Francisco de Quevedo** (1580-1645), escribe un romance satírico que titula **El testamento de don Quijote**. Reproduzco algunos fragmentos iniciales.

De un molimiento de huesos,
 a duros palos y piedras,
 don Quijote de la Mancha
 yace doliente y sin fuerzas [...]
 viendo al escribano cerca,
 así, por falta de dientes,
 habló con él entre muelas: [...]
 A la tierra mando el cuerpo;
 coma mi cuerpo la tierra,
 que, según está de flaco,
 hay para un bocado apenas. [...]

Podríamos ampliar este trabajo si incluyéramos los versos que aparecen sobre don Quijote y Sancho en obras teatrales. De esta época, por ejemplo, entresacaríamos poemas de los entremeses o comedias de **Guillén de Castro** o **Francisco de Ávila**. No es de extrañar la ausencia de poemas en castellano dedicados a don Quijote durante el siglo XVIII. Más curioso resulta que, en el XIX, especialmente durante la época romántica en que fue tan ensalzada la novela, no haya podido hallar ni una sola poesía con tema quijotesco, si exceptuamos los versos que pueden leerse en algunas obras teatrales y zarzuelas (también existen en el siglo anterior). Sí he encontrado un autor del romanticismo portugués, **Almeida Garrett**, que en su libro **Viagens na minha terra** utiliza en varias poesías, generalmente satíricas, las figuras del Quijote. Así finaliza, por ejemplo, un poema escrito en 1843:

Recóndito poder, forças tamanhas,
 que o que nao pode de Quixote a lança,
 nao puderam suas ínclitas façanhas,
 pode vencé-lo o cu de Sancho Pança.



2. Poemas del siglo XX

Al menos cinco poetas han publicado durante el siglo XX, con mayor o menor acierto, versiones de **El Quijote** versificado. En 1901, **Mariano Carrillo de Albornoz**; veinticinco años más tarde aparece el **Romancero del Quijote**, original de **Federico Lafuente**; en 1953, **José Molina** publica **Don Quijote de la Mancha**

en romance; en 1998 se edita **Don Quijote versificado**, de **Jordi Martí** y, en el año 2000, ve la luz **El Quijote en verso**, de **Enrique del Pino**, esta vez escrito en décimas. Véase el inicio de la obra de José Molina:

En un lugar de la Mancha
de cuyo nombre acordarme
no puedo, por la razón
de que lo olvidó Cervantes,
vivía un hidalgo pobre,
enjuto y seco de carne,
lo cual probaba que era
en el ayuno constante.
Se llamaba don Quijano
pero dio él en llamarse
don Quijote de la Mancha
que es nombre más rimbombante...

2.1. Generación del 98

Los escritores del **98** y del **Regeneracionismo** centraron muchos de sus libros y ensayos en la novela cervantina. De la generación del 98, el autor más comprometido con los personajes cervantinos (siempre con interpretaciones muy personales) es **Miguel de Unamuno** (1864-1936), que, además de su **Vida de don Quijote y Sancho**, tiene numerosas referencias en sus artículos a don Quijote. Leamos el primer cuarteto de un soneto, sin título, que aparece en su libro **De Fuerteventura a París** (1925):

Tu evangelio, mi señor don Quijote,
al pecho de tu pueblo cual venablo
lancé, y el muy bellaco en el establo
sigue lamiendo el mango de su azote;

Otras referencias cervantinas en los sonetos unamunianos aparecen en **No consigo soñar, ¡qué pesadilla!** cuyo segundo cuarteto dice:

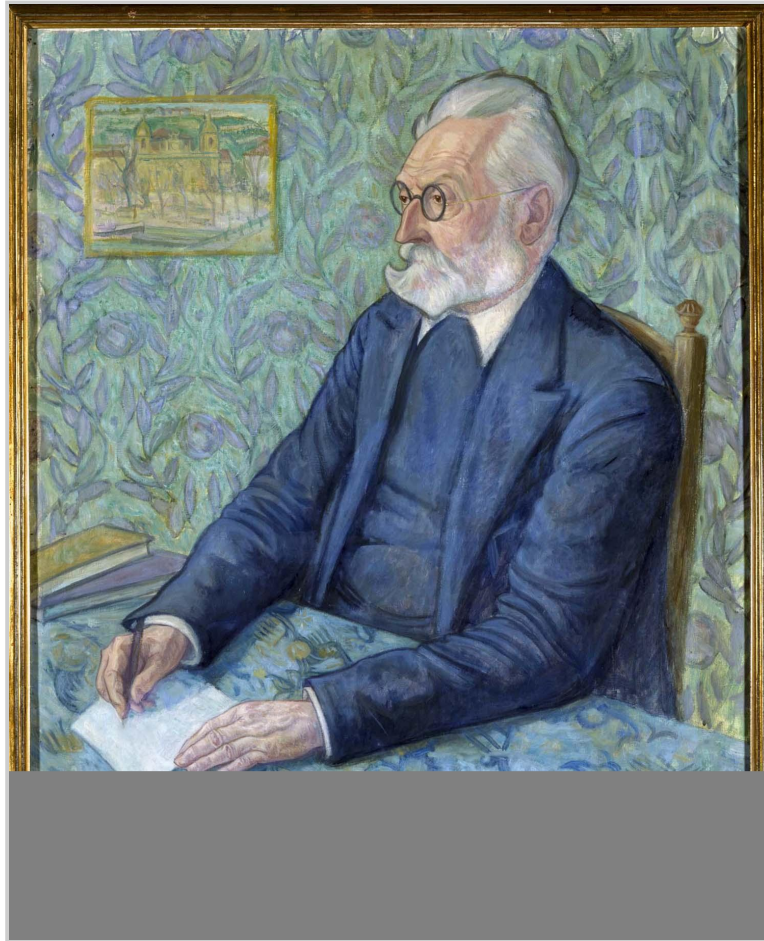
¡Y fue mi historia sueño! ¡Ancha es Castilla!
Soñé, cual don Quijote, al pie del leño
de encina en flor, bajó dulce beleño
por las noches a mi alma en maravilla.

El último terceto de **¡Ay, triste España de Caín!** finaliza con los conocidos versos contra el gobierno militar:

Gobierno de alpargata y de capote,
timba, charada, a fin de mes el sueldo,
y apedrear al loco don Quijote.

Apedreamiento ya imaginado con anterioridad en otros versos:

Mañana –lo sé ayer–
don Quijote, mi señor,
me apedrearán los galeotes,
¡sea todo por tu amor!



Unamuno. Cuadro de Juan Echevarría (1930) en el [Reina Sofía](#).

El **Cancionero de Unamuno**, escrito entre 1928 y 1936, subtítulo **Diario poético**, permaneció inédito en vida del escritor. Contiene muchos poemas, con referencias al Quijote, escritos en 1928, de los que reproduzco solo algunos versos (casi siempre criticando a quienes promovieron su destierro).

Dejaré a estos serviles, mentecatos
que prediquen la acción, el tiovivo,
y aquí, a quijotear, que don Quijote
no fue un puro doctor en quijotismo [...]

Sancho, Ciutti y Viernes, gobernadores,
han metido a los pueblos en razón,
si no se acaba el mundo en la locura:
don Quijote, don Juan y Robinson [...]

¡Ay, qué molino de viento
don Quijote de la Mancha

el que en mi Fuerteventura
me molió el golfo del alma [...]

Dentro del **Cancionero** puede leerse el poema **En un lugar de La Mancha**.
Recojo algunos de sus treinta y seis versos:

En un lugar de La Mancha
perdiste, Castilla, el seso;
te lo sorbió el sol desnudo
que te quería con celos [...]

Y en Barcelona mediste
con tu corazón el suelo;
la mar susurraba endechas
de otro nuevo romancero.

Otro romance unamuniano de la misma época se inicia así

Yo sé quién soy, don Quijote,
gracias a ti, mi señor,
y sé quién es nuestra España
gracias al divino amor.
Salía el sol por La Mancha
cuando saliste a la flor
de tus hazañas de ensueño
dándole al cielo esplendor.
Espejo del alma andante,
caballero del error,
erraste por los embustes
del protervo encantador
con sueño reparador [...]

También es bastante conocido el poema **La última querella de don Quijote** que
finaliza de esta manera:

Mira que mi alma está triste,
triste hasta morir,
triste como mi figura,
mi aventura es desventura,
sueño de vivir.

Lo más interesante del recorrido lírico de **Miguel de Unamuno** lo constituye su
identificación entre **Cervantes** y don Quijote. Un poema evoca, en los versos que
reproduzco, la figura del soldado de la mano inutilizada, sentado junto al fogón y
soñando con su amor platónico mientras su sobrina alienta sus ilusiones:

Sonrisa de amor de Esquivias,
cabe el fogón, en un banco;

noches de paz, claras, tibias;
el soldado queda manco.
Y sueña el hogar soltero
la manchega Dulcinea;
la sobrina al caballero
le mece en aire de aldea.

En otro se ejemplifica la unidad entre autor y personaje, cuando este último pide

Ensíllame a Clavileño,
tierna sombra de Cervantes,
voy a buscar los gigantes
de las ínsulas del sueño.
Juntos en él cabalaron
don Quijote y Sancho Panza,
sobre la misma esperanza
juntos los dos se abrazaron.

Una nueva alusión a las amargas aventuras de don Quijote la encontramos en el poema del que transcribo estos versos

Fuese en busca de aventuras
mi don Quijote, no siendo
aventurero, así entiendo
la raíz de sus amarguras.
E hizo Dios para su gloria
el mundo ¡vaya una historia!

De la identificación entre don Quijote y Cervantes, **Unamuno** pasa a fundirse con autor y personaje:

Rezaba en ti, mi lengua, don Quijote;
hemos luchado hablando a Dios contigo,
que Él, en pago, nos libre de este azote.

¡Yo sé quién soy! ¡Ay pobre don Quijote,
caballero sin fin de la Quimera!
y duerme Sancho, sin soñar, sereno,
sordo y ciego en el goce de la siesta

Antonio Machado (1875-1939) en su poema **A don Miguel de Unamuno** recoge la identificación que tantas veces había usado el catedrático para iniciar así su poema:

Este donquijotesco
don Miguel de Unamuno, fuerte vasco,
lleva el arnés grotesco

y el irrisorio casco
del buen manchego. Don Miguel camina,
jinete de quimérica montura,
metiendo espuela de oro a su locura,
sin miedo de la lengua que malsina.

También en su obra **Campos de Castilla** incluye dos poemas con resonancias cervantinas. El primero está dedicado **Al maestro Azorín por su libro «Castilla»** y evoca un mesón de los tiempos de Cervantes; el segundo se titula **La mujer manchega** y se inicia con los siguientes versos:

La Mancha y sus mujeres... Argamasilla, Infantes,
Esquivias, Valdepeñas. La novia de Cervantes,
y del manchego heroico, el ama y la sobrina
(el patio, la alacena, la cueva y la cocina,
la meca y la costura, la cuna y la pitanza),
la esposa de don Diego y la mujer de Panza...

Y así finaliza:

Mujeres de La Mancha con el sagrado mote
de Dulcinea, os salve la gloria de Quijote.

Poco antes de morir, en el inicio de la segunda guerra mundial, **Machado** escribe un poema relativamente extenso en el que reflexiona y abomina contra la guerra. Se titula **España en paz**. He aquí algunos versos:

¿Y bien? El mundo en guerra y en paz España sola.
¡Salud, oh buen Quijano! Por si este gesto es tuyo,
yo te saludo. ¡Salve! Salud, paz española,
si no eres paz cobarde, sino desdén y orgullo.
[...] es voz, no es eco
el buen manchego habla palabras de cordura,
parece que el hidalgo amojamado y seco
entró en razón y tiene espada a la cintura...



2.2. Poetas hispanoamericanos

Empezaré este apartado reproduciendo un soneto de autor anónimo colombiano, titulado **A don Quijote**, escrito a principios del siglo XX.

Alto, seco, rugoso, amojamado,
como en miseria y lobretez nacido,
aquí por recias aspas sacudido,
allá con rudos golpes magullado.

De andariega hermosura desechado,
y de punta de amor muy mal ferido,
coces, piedras y estacas te han molido
lloviendo sobre ti como un nublado.

No es de extrañar –aun cuando a alguno asombre–
si larga prole que al contar me pierdo
heredera, dejaste de tu nombre:

que a medias sabio, como a medias lerdo,
tú eres la lucha que mantiene el hombre
obrando loco y razonando cuerdo.

Del poeta cubano **Enrique Hernández Miyares**, es el clásico soneto, escrito en 1903, titulado **La más fermosa** (sospecho que el título y el último verso, referidos a Dulcinea, son un guiño a su propia patria, isla a la que así denominó Cristóbal Colón).

Que siga el Caballero su camino,
agravios desfaciendo con su lanza:
todo noble tesón, al cabo alcanza
fijar las justas leyes del destino.

Cálate el roto yelmo de Mambrino
y en tu rocín glorioso altivo avanza,
desoye al refranero Sancho Panza
y en tu brazo confía y en tu sino.

No temas la esquivez de la Fortuna:
si el Caballero de la Blanca Luna
medir sus armas con las tuyas osa

y te derriba por contraria suerte,
de Dulcinea, en ansias de tu muerte,
¡di que siempre será la más fermosa!

La figura más destacada del **Modernismo**, **Rubén Darío** (1867-1916), recorre La Mancha en mayo de 1905 y escribe, al menos, dos crónicas en prosa: **En tierra de D. Quijote** y **La cuna del manco**. El mismo año publica, coincidiendo con el tercer centenario de la aparición de la primera parte de El Quijote, **Cantos de vida y esperanza**. En este libro incluye **Un soneto a Cervantes** (a quien considera dulce amigo en el que puede reposar) y su famosa **Letanía de nuestro señor don Quijote** (recogida anteriormente en la **Revista de El Ateneo**). Reproduzco solo las estrofas primera, segunda y última.

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,

coronado de áureo yelmo de ilusión;
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza en ristre, toda corazón.

Noble peregrino de los peregrinos,
que santificaste todos los caminos
con el paso augusto de tu heroicidad,
contra las certezas, contra las conciencias
y contra las leyes y contra las ciencias,
contra la mentira, contra la verdad [...]

¡Ora por nosotros, señor de los tristes
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión!
¡Que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza en ristre, toda corazón!



Fotografía de Rubén Darío (hacia 1900).

En su poema **Cyrano en España**, **Rubén Darío** le hace traspasar de un salto los Pirineos para sentirse admirador de **Cervantes** y su obra. Escribe:

Cyrano hizo su viaje a la luna; mas, antes,
ya el divino lunático de don Miguel de Cervantes
pasaba entre las dulces estrellas de su sueño
jinete en el sublime pegaso Clavileño.
Y Cyrano ha leído la maravilla escrita
y al pronunciar el nombre del Quijote, se quita
Bergerac el sombrero: Cyrano Balazote
siente que es lengua suya la lengua del Quijote.

En unos versos de su poema **Preludio**, dedicado al poeta peruano **José Santos Chocano**, encontramos una nueva referencia a don Quijote

Él sabe de Amazonas, Chimborazos y Andes.
Siempre blande su verso para las cosas grandes.
Va como don Quijote en ideal campaña,
vive de amor de América y de pasión de España;
y envuelto en armonía y en melodía y canto,
tiene rasgos de héroe y actitudes de santo.

José Santos Chocano (1883-1912), poeta peruano, publica un libro bajo el título **Alma América** (1906); en él incluye dos poemas extensos con referencias cervantinas: **Los caballos de los conquistadores** en el que se cita a Rocinante y **Ofrenda a España** del que copio algunos versos de su apartado II:

¿Qué título mejor en aquel día
en que el gran don Quijote alce la frente,
para mirar el astro sin poniente
de las Españas cuando Dios quería?
Él abrirá su pecho alborozado,
al saber que el Amor en el Presente
hace más que la Fuerza en el Pasado;
él mirará a sus pies la vida entera
con que vive en las Indias esa gente,
¡pues se hizo libre, pero no extranjera!

Otro escritor peruano **José Gálvez** en su **Canto a España** (1909) pronostica el resurgir de la olvidada obra cervantina, alentado por el mismísimo don Quijote:

El tiempo nada puede con lo que grande ha sido,
que grande en la memoria, pese al tiempo, será:
don Quijote arremete con su lanza el olvido,
y su voz sobre el tiempo siempre resonará.

Evaristo Carriego (1883-1912), poeta argentino, publica un libro bajo el título **Misas herejes** (1908). La obra está dividida en secciones como «Viejos sermones»,

«Ofertorios galantes», «Ritos en las sombras»... En la primera de las secciones incluye dos poemas, bastante extensos, de los que reproduzco algunos versos. Los primeros llevan por título **Por el alma de don Quijote**. Los otros versos son el inicio del poema **La apostasía de Andresillo**.

... dedico estos sermones, porque sí, porque quiero,
al Único, al Supremo famoso Caballero,
a quien pido que siempre me tenga de su mano,
al santo de los santos, don Alonso Quijano
que ahora está en la Gloria, y a la diestra del Bueno:
su dulcísimo hermano Jesús el Nazareno,
con las desilusiones de sus caballerías
renegando de todas nuestras bellaquerías.

*

Pues, aquí estoy, señores. Pues... yo soy Andresillo,
¿no recuerdan ustedes? Yo soy aquel chiquillo
a quien el gran Quijote librara cierto día
—porque ahí encajaba bien su caballería—
de la nube de palos, que mi amo, furioso,
sobre mí descargaba ferozmente donoso.
Al pobre señor loco le hice una ruin ofensa,
maldiciendo, más tarde, su gallarda defensa,
dejándole mohíno, cabizbajo y corrido.

El poeta y ensayista colombiano **Dionisio Arango Vélez** (1889-1943) incluyó en su libro de versos **Psicología lírica** tres sonetos protagonizados por don Quijote. Copio los tercetos finales del titulado **La confesión de don Quijote** y el primer cuarteto de **La muerte de don Quijote**:

Después de estas razones, el cura hizo a la gente
salir, para quedarse solo con don Quijote
y comenzó a confesarle... pero el buen penitente
permanecía mudo, como tumba, callado
«¿De qué te acusas, hijo?» —preguntó el sacerdote.
Y don Quijote: «Padre, de nunca haber pecado».

*

Y le decía Sancho: «No señor, no se muera
vuesa merced, y tome por bien mi consejo
y viva muchos años hasta que Dios lo quiera,
que es la mejor locura no morir de viejo».

También es colombiano **Ricardo Arango Franco** (1896-1965). Publicó varios sonetos bajo el título **Siluetas cervantinas**. Reproduzco el que titula **Infinitivos**:

Ser un hidalgo y noble caballero
de lanza en ristre, de triunfal talante.
Cabalgar en un brioso Rocinante

llevando un Sancho Panza de escudero.

Ser en los desafíos el primero,
tener un verbo claro y arrogante,
aspirar a ser probo gobernante,
y ser gloria y amor del mundo entero.

Atacar los rebaños y el molino,
ser amigo del cura y Dorotea,
herir los cueros del añejo vino

y llevar sobre todo en la pelea,
para burlar la saña del destino,
como escudo el amor de Dulcinea.

En el libro **Don Quijote en la poesía colombiana** Vicente Pérez recopila muchos poemas relacionados con los personajes y aventuras de la novela cervantina.

Jorge Luis Borges (1889-1996) en el soneto dedicado a Miguel de Cervantes, titulado **Un soldado de Urbina**, anticipa el nacimiento de sus personajes en los dos últimos tercetos:

Contemplaría, hundido el sol, el ancho
campo en que dura un resplandor de cobre;
se creía acabado, solo y pobre.

Sin saber de qué música era dueño;
atravesando el fondo de algún sueño,
por él ya andaban Don Quijote y Sancho.

Así inicia **Borges** su poema **España**:

Más allá de los símbolos,
más allá de la pompa y la ceniza de los aniversarios,
más allá de la aberración del gramático
que ve en la historia del hidalgo
que soñaba ser don Quijote y al fin lo fue,
no una amistad y una alegría
sino un herbario de arcaísmos y un refranero,
estás, España silenciosa, en nosotros.



Borges en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

Otro soneto, de 1975, que encuentro con doble título (**La rosa profunda** y **Sueña Alonso Quijano**) confunde intencionadamente al autor (todavía en Lepanto) con el protagonista de su futura novela. Dice así:

El hombre se despierta de un incierto
sueño de alfanjes y de campo llano
y se toca la barba con la mano
y se pregunta si está vivo o muerto.

¿No lo perseguirán los hechiceros
que han jurado su mal bajo la luna?
Nada. Apenas el frío. Apenas una
dolencia de sus años postrimeros.

El hidalgo fue un sueño de Cervantes
y don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo

está pasando que pasó mucho antes.
Quijano duerme y sueña. Una batalla:
los mares de Lepanto y la metralla.

Cierro este apartado con la transcripción de parte de un nuevo soneto, titulado **Lectores** en el que **Borges** vuelve a jugar con la invención y ensoñación literarias. Léanse sus cuartetos:

De aquel hidalgo de cetrina y seca
tez y de heroico afán se conjetura
que, en víspera perpetua de aventura,
no salió nunca de su biblioteca.

La crónica puntual que sus empeños
narra y sus tragicómicos desplantes

fue soñada por él, no por Cervantes,
y no es más que una crónica de sueños.



2.3. Otros poetas españoles

Ordenandos por fecha de nacimiento, enumero a poetas españoles relevantes que han incluido a los personajes cervantinos en sus poemas.

León Felipe (1884-1968) fue el poeta que referenció en más ocasiones la figura de don Quijote (a veces en poemas muy extensos). Don Quijote atraviesa la obra de este exiliado poeta zamorano, al principio, como héroe solitario en busca de la libertad y la justicia; después utilizará otros personajes y símbolos cervantinos míticos. El primer poema pertenece al libro **Versos y oraciones del caminante**, obra de 1920. Se titula **Vencidos**. Reproduzco el inicio

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de don Quijote pasar...

Y ahora ociosa y abollada va en el rucio la armadura,
y va ocioso el caballero, sin peto y sin espaldar...
Va cargado de amargura...
que allá encontró sepultura
su amoroso batallar...

También en este primer libro **León Felipe** recoge un poema mínimo que dice

Ahora me sucede
lo contrario que al hidalgo manchego:
que tomo por rebaños
los ejércitos.

En **Versos y oraciones del caminante II** (1929) escribe:

Se vuelve siempre. Siempre.
Hasta que un día (¡un buen día!)
el yelmo de Mambrino
–halo ya, no yelmo ni bacía–
se acomode a las sienes de Sancho
y a las tuyas y a las mías
como pintiparado,
como hecho a la medida...

Uno de los poemas incluidos en **El payaso de las bofetadas** (1938) que lleva por título **Pero ya no hay locos** y es una de las más duras diatribas contra la dictadura franquista, contiene los siguientes versos:

Ya no hay locos, amigos, ya no hay locos...
 Se murió aquel manchego,
 aquel estrafalario fantasma del desierto y
 ...ni en España hay locos.
 Todo el mundo está cuerdo, terrible, monstruosamente
 cuerdo



El poemario **¡Oh, este viejo y roto violín!** (1965) abre con la poesía **La gran aventura**:

Han transcurrido cuatro siglos...
 Y viene muy cansado Rocinante.
 Años y años a oscuras y sangrientas aventuras...
 Y andar y andar por los ásperos y torcidos caminos de la Historia

En el mismo poemario encontramos los versos a Rocinante (**Y a ti también te saludo...**) y el **Diálogo perdido (entre don Quijote y Sancho)**, cuyo comienzo es

–Todos andan buscando, Sancho, una paloma por el mundo
 y nadie la encuentra.

–Pero ¿qué paloma es la que buscan?
–Es una paloma blanca que lleva en el pico
el último rayo amoroso de luz
que queda ya sobre la tierra.
–Como la golondrina de Tristán.
–Eso, como la golondrina de Tristán. Bien te acuerdas,
Sancho.

En 1969 se publica, tras su muerte, la obra póstuma **Rocinante**. Con toda humildad el poeta admite que no puede identificársele con don Quijote pero sí con su cabalgadura:

La gente suele decir,
los americanos,
los norte-americanos suelen decir:
León Felipe es un don Quijote.
No tanto, gentlemen, no tanto.
Sostengo al héroe nada más...
y sí, puedo decir...
y me gusta decir:
que yo soy Rocinante.

Pedro Salinas (1891-1951) profesor universitario y poeta, realizó su Tesis doctoral sobre los ilustradores del Quijote. En sus conferencias, ensayos y artículos, sobre todo a partir de 1947 (centenario del nacimiento de **Cervantes**) es fácil encontrar temas o alusiones cervantinas como en su poesía **Verbo**

Hombres que siegan, mujeres
que el pan amasan,
aquel doncel de Toledo,
corrientes aguas,
aquel monje de la oscura
noche del alma
y el que inventó a Dulcinea,
la de La Mancha

Se conocen otros dos extensos poemas inéditos, escritos en 1949 con tema cervantino. En el primero, que se titula **Alba del matador**, evoca la muerte del hidalgo (copio algunos versos). En el segundo, sin título, Sancho abuelo cuenta aventuras de su señor a sus nietos y lo añora (reproduzco los versos finales).

Ahí le tenéis bien muerto: en su cama y con todos
alrededor llorándole: mansas mujeres, los vecinos.
No murió cara al cielo sobre la tierra plana.
No murió de lanzada, el que tanto lo quiso.
El que buscó la muerte por todos los caminos.
Él que quería dar su sangre limpia cual la sangre del cordero.

Todas las aventuras terminan bajo techo.
Yo le maté, sin lanza, bendito por el cura...

*

Y él no está lejos. En el cementerio
descansan sus huesos tan molidos
en la gran aventura de la tierra.
Suspira Sancho, Rocinante relincha allá en su cuadra.
Todos le llaman. Ah, si ahora se alzara,
si ahora les empujase por el mundo.
Y el animal y Sancho ansían
otra salida

De **Jorge Guillén** (1893-1984), otro gran admirador de **Cervantes** como la mayoría de los que pertenecieron a la **Generación del 27**, lo que resulta más extraño es que en su libro **Homenaje**, en el que recuerda a tantos escritores famosos, no dedique ningún poema a Cervantes, al que en alguna entrevista apostilló como el mejor escritor español de todos los tiempos.

El poema **Tarde mayor** de **Cántico** está precedido de la cita cervantina «**Libre nací y en libertad me fundo**». También de *Cántico* es **Noche del caballero**, muy extenso y uno de los últimos poemas añadidos (escrito después de 1947). Recrea en él el pasaje cervantino de la aventura de los batanes sin citar expresamente al protagonista, pero imitando el paisaje nocturno del original. Véanse algunos versos de la primera parte:

Son álamos tal vez,
Con nervaduras sin cesar sensibles
A un aire que ya fuese
Movilidad de una mirada humana (...)
Resonante a una piedra golpeada,
A ocultos escalones siempre ocultos,
A fuentes que derrochan
Un manantial perpetuo (...)
Un estruendo mayor.
¿De dónde, para quién?
¿Huesos o hierros sufren o rechinan?
¿Es un monstruo de carne o de metal?
¿Se enfurecen las fauces de la noche?

Uno de los poemas breves de su segundo gran libro (**Clamor**) tiene una clara alusión cervantina:

Lo feo se junta a lo hermoso,
Domingo de Resurrección.
Don Quijote va desde Aldonza
a Dulcinea del Toboso.

En este segundo poemario encontramos nuevamente una extensa composición poética (casi 250 versos) titulada **Dimisión de Sancho**. Ella sola constituye la segunda parte de las cinco que componen la tercera parte de **Clamor**. **Guillén** recrea con bastante fidelidad el capítulo de la Segunda parte de **El Quijote** en el que una supuesta sublevación acaba con el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria. Me limito a copiar los primeros versos:

Gritos. Gritos de pronto.
Un estrépito cae, se desploma
Sobre el casi durmiente.
Y la noche apacible
Se abalanza con furia amenazante.
— Señor:
¡Es el asalto de los enemigos!



En dos de sus últimos libros poéticos (**Y otros poemas**, de 1973, y **Final**, publicado en 1981) **Jorge Guillén** siembra referencias y reminiscencias cervantinas, generalmente breves. En **Y otros poemas** encontramos la poesía **La obra maestra**. Se subtitula **Viaje del Parnaso, IV** para seguir:

Miguel compuso al fin la obra maestra.
¿Y lo demás? Quejándose, doliente,
Miguel enumeró — Apolo escucha
Los múltiples empeños de su ingenio.
No quería que un libro le obstruyera
Su creación.
— ¡Mis obras, ah mis obras!

Pero además, **Cervantes** se convierte en el antónimo de la pedantería (**Victoria de los pedantes. / Invoquemos a Cervantes**) o en un símbolo contradictorio de la fama, o su personaje se cuela en contextos evanescentes, poéticos o humorísticos:

Bouvard y Pécuchet, la gran pareja
Que amalgama lo heroico y lo infeliz.
Os guía Don Quijote y nunca os deja.

*

En oscuridad camarote.
Mar oído aún maravilla
Como el mar visto a Don Quijote.

*

Otros no tan herejotes
Subieron en humo al cielo
Como celestes Quijotes.

Finalizo, valga la redundancia, con unos versos recogidos en **Final**. El poeta se retira a la lectura de sus clásicos y escribe:

Silencio.
Odisea, Comedia, Hamlet, Fausto.
Y Quijote, Quijote...

Gerardo Diego (1896-1987), poeta santanderino galardonado con el prestigioso premio Cervantes en 1979, en un artículo del diario **Nueva España** (1973) recuerda una anécdota de su época estudiantil cuando en clase intentó escribir un soneto a Don Quijote pero no pasó del séptimo verso. Empezaba de una forma que a él le pareció axiomática:

Soy Don Quijote, el ingenioso hidalgo...

Pero no hubo forma de acabarlo.

Quizá este recuerdo fuera el que, en los últimos años de su vida, le animara a componer el **Soneto en fuga a don Quijote**, cuyos tercetos finales dicen:

Nada podrán gigantes, nada endriagos,
burladores del ser: visto y no visto.
Mi brazo tronza y mi pasión flamea.

Mírenme, encántenme tus ojos magos,
verdiazules y ruideros lagos,
e invencible seré, mi Dulcinea.

Dámaso Alonso (1898-1990), autor galardonado con el Premio Miguel de Cervantes de 1978, en **Hijos de la ira** tiene un poema sin título, en el que imagina a Don Quijote y Sancho en el portal de Belén, que finaliza:

Ya don Quijote adora

al niño; Sancho intenta un lindo pie besarle.
Cuatro animales dulces en su vaho lo envuelven:
con la mula y el buey, el asno y rocinante.

De **Gabriel Celaya** (1911-1991) resulta llamativa la poesía titulada **Instancia**. La primera mitad dice así:

Etceterísimo Señor:
Yo, Gabriel Celaya, aspirante a poeta,
que pase lo que pase siempre estoy donde estoy,
visto su tal y cual del tantos y adelante,
le digo a usted que no.

Confieso que he clamado mi verdad hasta en verso,
mas también don Quijote dijo: «Yo soy quien soy»,
y al ser era un «nosotros», y al decir se cumplía,
y al hacernos se hacía, como en él me hago yo.

Mucho más extenso es el poema que titula **A Sancho Panza**. Copio solo el inicio:

Sancho-bueno, Sancho-arcilla, Sancho-pueblo,
tu lealtad se supone,
tu aguante parece fácil,
tu valor tan obligado como en La Mancha lo eterno.
Sancho-vulgar, Sancho-hermano,
Sancho, raigón de mi patria que aún con dolores perduras,
y, entre cínico y sagrado, pones tu pecho a los hechos,
buena cara a malos tiempos.
Sancho que damos por nada,
mas presupones milenios de humildad bien aceptada.

La única obra en prosa de **Blas de Otero** (1916-1979), aunque muchos pasajes pueden ser considerados como prosa poética, se titula **Historias fingidas y verdaderas**. Está publicada en 1970 y, además del propio título, varios de sus textos tienen un fuerte sabor cervantino. Ya antes, a partir de **Pido la paz y la palabra** (poemario de 1955), hay una fuerte presencia del simbolismo del Quijote en las poesías de este autor. Baste como prueba la cita de las palabras de Sancho

porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más

que preceden a uno de sus más conocidos poemas, o estos versos que encontramos hacia la mitad del poema **Espejo de España**:

El Toboso. Criptana.
Veo
una mancha,
lejos.

Lanza
y rocín, ensueños,
avanzan.
Oh espejo
de España.
Yermo
yelmo....

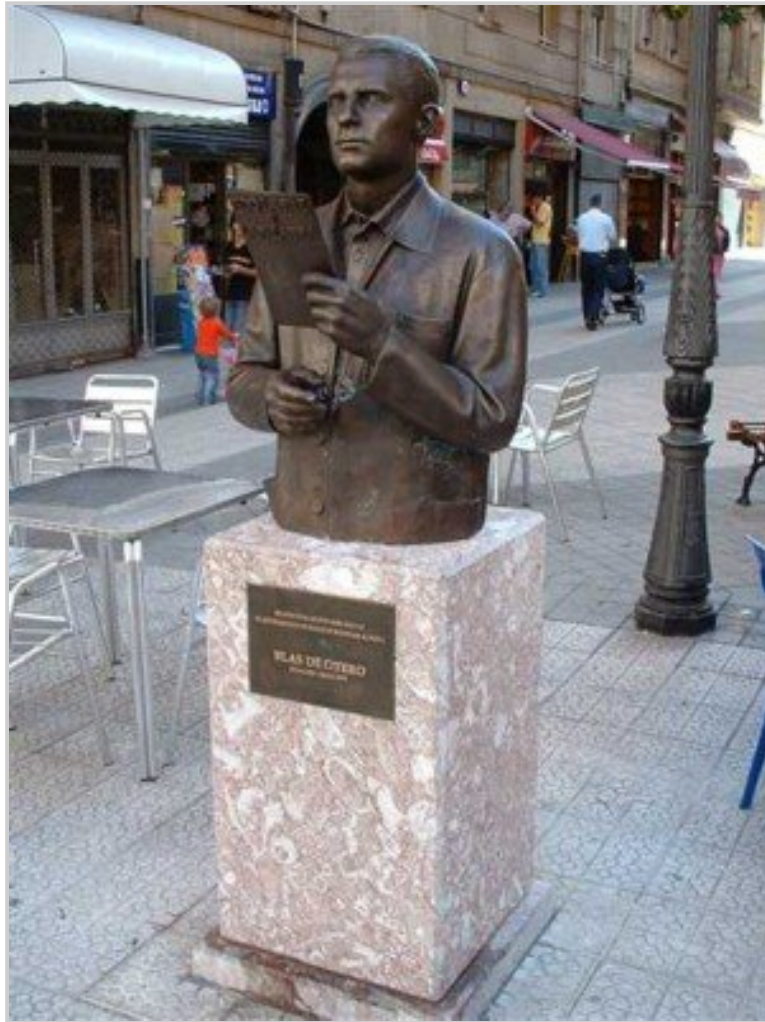
En su obra **En castellano** solicita

Fundir a don Quijote y san Ignacio
de aquel el idealismo, de este, la «actio».

Y, dentro del mismo libro, encontramos el poema titulado **Letra**

Por más que el aspa le voltee
y España le derrote
y cornee,
poderoso caballero
es don Quijote.

Por más que el aire se lo cuente
al viento, y no lo crea
y la aviente,
muy airosa criatura
es Dulcinea.



Busto de Blas de Otero, en Bilbao (2005).
Escultor: Francisco López Hernández.

De su libro **Que trata de España** reproduzco el «soneto» titulado **Vámonos al campo** y los versos de corte popular de su **Canción diecinueve**

Señor don Quijote, divino chalado,
hermano mayor de mis ilusiones,
sosiega el revuelo de tus sinrazones
y, serenamente, siéntate a mi lado.

Señor don Quijote nos han derribado
y vapuleado como a dos histriones.
A ver, caballero, si te las compones
y das vueltas al dado.

Debajo del cielo de tu idealismo,
la tierra de arada de mi realismo.
Siéntate a mi lado, señor Don Quijote.

Junto al pozo amargo de la soledad,
la fronda de la solidaridad.
Sigue a Sancho-Pueblo, señor Don Quijote.

*

Molino de viento, muele
el viento que va al molino.

No toques a Don Quijote,
no agravies a Sancho Panza.
Molino de viento, muele
el viento que viene y pasa.

Don Quijote está tocado,
Sancho Panza, requitonto.
Molino de viento, muele
el viento que pasa solo.

El viento que va al molino
muele, molino de viento.

Tengo constancia de la existencia de otros poemas de autores españoles del siglo XX que no he podido localizar, como el titulado **Don Quijote** de **Leopoldo de Luis** (1918-2005) incluido en su poemario **Teatro real** (que data de 1957).

Cierro esta selección de versos con el inicio de **Las confesiones de don Quijote**, del poeta **Luis García Montero** (nacido en Granada en 1958).

Casi nadie me llama por mi nombre,
vulgar y cotidiano como la rebeldía.

Prefieren otorgarme
la nobleza ridícula que yo mismo elegí,
el título de un pobre caballero,
de una triste triste ilusión,
y me recuerdan hoy
por el delirio de mis noches,
alunado, valiente
en la cabalgadura de los sueños
al confundir gigantes y molinos.



3. Referencias

3.1. Bibliografía

- FELIPE, L. (2004). *Poesías completas*. Ed. Visor, Madrid.
- PÉREZ CAPO, F. (1947). *El Quijote en el teatro*. Editorial Milla, Barcelona.
- PÉREZ SILVA, V. (2001): *Don Quijote en la poesía colombiana*. Editorial SIC. Bucaramanga (Colombia).
- UNAMUNO, M. de, (1987). *Poesía completa*. Alianza editorial. Madrid.
- VÁZQUEZ ALDANA, E. (Recopilador, 1947). *Cancionero cervantino en el cuarto centenario de don Miguel de Cervantes Saavedra*. Stadium de Cultura, Madrid.

3.2. Créditos del artículo, versión y licencia

DIÉGUEZ GARCÍA, J. (2015) «Interpretación poética de don Quijote». *Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid*. Año II. Nº 3. ISSN 2341-1643 [URI: <http://letra15.es/L15-03/L15-03-11-Intepretacion-poetica-de-don-Quijote.html>]

Recibido: 3 de febrero de 2015

Aceptado: 18 de febrero de 2015.



Letra 15



Créditos | Aviso legal | Contacto | Mapaweb | Paleta | APE
Quevedo

Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ARTÍCULOS](#)

Teresa de Jesús y la aventura de escribir



Juan Antonio Marcos

El autor (Valladolid, 1968) es doctor en Filología Española (premio extraordinario de doctorado) y licenciado en Teología Dogmática. Profesor en la Universidad P. Comillas, imparte cursos sobre *La espiritualidad de los místicos carmelitas*, *La experiencia de Dios y sus lenguajes*, *Teología Espiritual* y *La Experiencia espiritual de Jesús*. También colabora en el Máster de Mística y CC. HH. del CITEs (Ávila). Entre sus publicaciones cabe destacar *Mística y subversiva: Teresa de Jesús* (2001); *Un viaje a la libertad. San Juan de la Cruz* (2012), y *Un viaje a la plenitud. El 'Camino de Perfección' de Teresa de Jesús* (2012). Así como numerosos artículos sobre la experiencia y el lenguaje de los místicos.

Descargas:  [PDF](#)

Resumen / Abstract

Resumen.

El artículo supone un recorrido por la escritura de Teresa de Jesús, un indagación en el modo de crear y realizar una tarea que la carmelita descalza vivió con verdadera intensidad y de la que surgieron obras fundamentales de la literatura española.

Palabras clave: Teresa de Jesús, literatura española, escritura, proceso creativo.

Teresa of Jesús and the adventure of writing

Abstract.

The article surveys the writing of Teresa of Ávila, an inquiry in the way she created and carried out a task that, as a member of the congregation of the «Carmelitas Descalzas» she lived with high intensity and produced the most important works for the Spanish Literature.

Keywords: Teresa of Ávila, Spanish Literature, writing, creative process.

Índice del artículo

[L15-03-12 Teresa de Jesús y la aventura de escribir](#)

- [1. «No se puede decir lo que se siente»: las dificultades expresivas](#)
- [2. «Quién tuviera entendimiento y letras y nuevas palabras»: el afán comunicativo](#)
- [3. Referencias](#)
 - [3.1. Citas](#)
 - [3.2. Créditos del artículo, versión y licencia](#)



Teresa de Jesús, que habla en cierta ocasión (como el autor del Quijote), de **aventurar la vida** (V 21,3) ¹, vivió también, apasionadamente y como toda una aventura, su tarea de escribir. Y la vivió con verdadera fruición, casi como una bendita adicción de la que nunca llegó a ser consciente. Y en esa tarea, uno de los rasgos más atractivo y poderoso de su estilo está en cómo logra dejar patente ante el lector su inconfundible proceso creador ². Y esto hasta el punto de que sus reflexiones sobre el imprevisible proceso en la elaboración del discurso, de cuyos altibajos hace partícipe al lector, constituyen una «riquísima e insólita novedad en la historia de la literatura española» ³. De dicho **proceso creador** hablaremos en las páginas que siguen.

Nació, Teresa de Jesús, en 1515, en Ávila. Hija de Beatriz de Ahumada y Alonso Sánchez de Cepeda, su abuelo había sido penitenciado por la Inquisición toledana ⁴. Lectora voraz desde la infancia, en la adolescencia fue llevada en Ávila a las agustinas de santa María de Gracia: allí dan comienzo sus primeras preocupaciones religiosas, y la primera crisis de salud, con 17 años. En 1535 se decide a entrar en el monasterio de la Encarnación. No tardará en caer de nuevo enferma. Poco a poco se fue perfilando su proyecto reformador. Y así, con el paso del tiempo, iniciará en Ávila, en 1562, su aventura fundacional.

Vienen luego años de una incansable tarea tanto escribiendo como fundando. En Medina del Campo, en 1567, se encuentra con el que con el tiempo sería **Juan de la Cruz**. En 1571 la podemos visitar como priora en la Encarnación de Ávila. Pronto vendrá una etapa de prohibiciones y persecuciones en su labor de fundadora, y el propio Juan de la Cruz será encarcelado en Toledo. En torno a 1579 se recupera la calma y Teresa reanuda sus fundaciones, hasta su muerte en Alba de Tormes, en el año 1582. Beatificada en 1614, canonizada en 1622, fue proclamada doctora de la Iglesia en el año 1970.



Vista actual del convento de la Encarnación de Ávila en el que ingresó santa Teresa en 1535.

Los títulos de sus obras mayores son tan conocidos como hartos poco leídos, a pesar de que la Santa goza de una enorme popularidad en el suelo patrio: **Libro de la Vida** (1565); **Camino de Perfección** (1566); **Libro de las Fundaciones**; (1573-1582); **Las Moradas o Castillo Interior** (1577). También nos ha legado Teresa otros escritos de menor extensión, las así llamadas «obras menores», las poesías y un amplísimo epistolario.

El verdadero encanto de Teresa radica en la lectura apasionada y apasionante de sus textos, sin duda alguna, la mejor reliquia que seguimos conservando de ella. Textos y escritos que permanecen libres de las adulteraciones del tiempo, pues siempre podemos volver sobre sus propios manuscritos y autógrafos, esos que se conservan en Valladolid, El Escorial, Sevilla... Y entonces, de lo que se trata es de saborear de nuevo sus palabras, ya que ella misma se encargó de definir sus obras como **cosa sabrosa** (C 41,1).

De ese lenguaje **sabroso** es del que Teresa se empeñó en dejar constancia en cada una de las páginas por ella escrita, en un estilo abierto y suelto que, como el de Cervantes, no se somete a las reglas ⁵. Nuestra escritora se presenta una y otra vez como juez y parte del **proceso creador**, notario que se empeña en dejar constancia al lector de los avatares y vicisitudes por que ha debido transitar el quehacer escriturario, auténticas reflexiones sobre la enunciación. Allí donde hay lenguaje, forzosamente habrá también metalenguaje. Es, el metalenguaje, esa peculiaridad tan humana del **hablar sobre su hablar**, donde la construcción de discurso se convierte (en el caso teresiano) en instrumento de comunicación y, al mismo tiempo, objeto de reflexión ⁶.

Y así, cuando Teresa toma la pluma para escribir, hay un constante y definitivo empeño por llegar al lector, hacerse comprender, darse a entender: obsesionante afán metacomunicativo que guía y orienta siempre su escritura. Dicho afán encuentra su satisfacción en los hallazgos y aciertos expresivos de que nos deja constancia la misma autora, si es que no en la abierta complacencia en lo escrito, complacencia tantas veces enajenada en Dios, verdadera fuente de ese **furor poético** del que parecen dimanar sus pasajes más afortunados. Es el mismo afán comunicativo que

choca una y otra vez con todo tipo de dificultades expresivas, la sentida sensación, por parte de la autora, de que le faltan palabras para transmitir su experiencia.

El desajuste entre el nivel de las vivencias y su estructuración analítica adquiere su máxima expresión en la experiencia mística, donde no solo deja de haber **palabras**, sino que además se anula el entendimiento, hay un vacío del pensamiento:

Y le habla Su Majestad suspendiéndole el entendimiento, y atajándole el pensamiento y tomándole -como dicen- la palabra de la boca (CE 41,1).

Y si algo se habla entonces, es el puro balbuceo del trance, del que está **enajenado**, en un estilo **abobado** en el que ya no se sabe lo que se dice:

...y comienzo a tratar con el Señor, estando muy recogida, con un estilo abobado que muchas veces, sin saber lo que digo, trato; que el amor es el que habla, y está el alma tan enajenada, que no miro la diferencia que haya de ella a Dios (V 34,8).

Santa Teresa, en su afán comunicativo, inseparable siempre de las dificultades expresivas, pasó por sucesivas etapas que gradualmente le permitieron superar los distintos niveles de la comunicación. No siempre comprendió sus experiencias místicas, y cuando las comprendió, no siempre supo comunicarlas:

Y era el trabajo que yo no sabía poco ni mucho decir lo que era mi oración; porque esta merced de saber entender qué es, y saberlo decir, ha poco que me lo dio el Señor (V 23,11) ⁷.

Víctor García de la Concha ⁸ ha visto así dicha evolución: cuando comienza a experimentar gracias elevadas, no sabe escribirlas, y se explica subrayando pasajes de la **Subida del Monte Sión**, de **Bernardino de Laredo**; en las **Cuentas de conciencia** ya nos muestra una literatura narrativa introspectiva; en **Vida**, a la narración se suma la interpretación; en **Moradas** logra elaborar todo un mensaje de pensamiento sin abandonar el vínculo con lo vivido.

Pero sin duda alguna, el pasaje paradigmático y que mejor refleja las preocupaciones metalingüísticas teresianas, es el siguiente:

Porque una merced es dar el Señor la merced y, otra es entender qué merced es y qué gracia, otra es saber decirla y entender cómo es" (V 17,5) ⁹.

Aquí se desvelan los tres niveles de la comunicación: experiencia, conceptualización y transmisión. O para decirlo con otras palabras ¹⁰: **sentir, pensar y comunicar**, triple categorización en la que el recurso al lenguaje se hace indispensable a partir del segundo estadio. Dificultades expresivas que, en fin, se entreveran en el progresar del discurso, inseparables, en todo caso, del afán comunicativo de la narradora.



1. «No se puede decir lo que se siente»: las dificultades expresivas

Apenas comenzada la redacción de **Camino** (E), en el capítulo segundo, se despacha **Teresa** con promesas que nunca cumplirá. Y así, aunque promete no hablar de lo que no entienda bien («lo que no me parece entiendo bien no lo diré»), su escritura transcurre, las más de las veces, por derroteros nuevos y desusados, arrobamientos y enajenaciones místicas que rara vez **entiende bien**. Y no por eso dejará de llevar a cabo todo tipo de asedios (a lo indecible) para ensayar una posible conceptualización, en un afán desmedido por plasmar en categorías analíticas, vivencias y experiencias para las que comúnmente falta el lenguaje. Sus fracasos y frustraciones expresivas son, acaso, su verdadero éxito literario.

En el prólogo de la última gran obra escrita por **Teresa**, las **Moradas**, se hace explícita referencia a sus escritos previos, y lo hace para reconocer que en esta nueva obra no aportará ninguna novedad (**bien creo he de saber decir poco más que lo que he dicho en otras cosas que me han mandado escribir**); y sigue entonces un símil que se configura como auténtico infantilismo mimético:

Así como los pájaros que enseñan a hablar no saben más de lo que les muestran y oyen y esto repiten muchas veces, soy yo al pie de la letra (1M.1,9).

Estamos ante los más rancios tópicos de la falsa modestia que se reiteran cansinamente en la historia del prólogo, y que le sirven al autor para captar la benevolencia del lector. Pura estrategia retórica, como ocurre casi siempre en **Santa Teresa**.

En buena medida, como iremos viendo, sus recurrentes dificultades expresivas (aunque sinceras), son también una estrategia discursiva más, no exenta de secretas intencionalidades. Y lo mismo ocurre cuando apela a las dificultades o carencias extralingüísticas, como son la falta de tiempo para escribir, o de letras, o de memoria, o de entendimiento. Y así escribe

casi hurtando el tiempo y con pena, porque me estorbo de hilar, por estar en casa pobre y con hartas ocupaciones" (V 10,7) ¹¹.

Y describiendo el segundo grado de oración, mientras se explaya en todo lujo de detalles, no tiene empacho en interpolar incisos para hacer manifiesta su ignorancia

ni aún yo sé cómo darlo a entender, porque para hartas cosas eran menester letras (V 14,6)

apelando a su falta de letras, y alabando estratégicamente (a renglón seguido) a los que tienen muchas. Y lo mismo ocurre con la falta de entendimiento ¹² o de memoria ¹³: plasmando en categorías lingüísticas lo que dice no entender, y trayendo una y otra vez a cuento lo que dice no recordar.



Manuscrito original del Libro de la Vida,
el primero escrito por santa Teresa hacia 1562

La falta de lenguaje que se manifiesta en las confesiones de impotencia comunicativa, sigue siendo lenguaje, o metalenguaje, en una dimensión eminentemente afectiva. Y sin duda, las mayores dificultades expresivas surgen ante la experiencia mística: visiones, arrobamientos, arrebatamientos, vuelos del espíritu y experiencias extáticas en general, que no solo anulan el **decir**, sino también el **entender**, y entonces solo hay lugar para el **sentir**:

...y la gloria que en mi sentí no se puede escribir ni aun decir, [...] lo que allí podía hacer era entender que no podía entender nada... (V 39,22).

Ante la experiencia mística solo hay gozar y sentir: y es que

o se puede decir lo que se siente cuando el Señor la da a entender secretos y grandezas tuyas (V 27,12).

Y así sucede que las reflexiones sobre dificultades e impotencia expresiva se salpican por una y otra parte, haciendo partícipe al lector de lo que

no se sabe decir (V 20,9),

pues

decir cómo fue esto, yo no sabría (V 39,26),

vínome un arrebatamiento de espíritu de suerte que yo no lo sé decir (V 40,1),

esto no sabré yo decir cómo es... (V 38,7) ¹⁴.

Incapacidad expresiva que, en esa sintaxis acumulativa tan teresiana, se resuelve ocasionalmente encadenando reiteradas y machaconas manifestaciones de falta de lenguaje:

...muchas ganancias que aquí diré y muchas no sabré decir. [...] Yo no sé cómo esto fue, [...] que tampoco sé decir [...] que no se puede decir [...] aunque esto va dicho oscuro [...] yo no sé decir cómo [...] yo no sabré decir [...] porque se puede mal dar a entender... (V 40,2-5).

Saber escribir esto, yo no lo sé... (V 40,9).

Y al adentrarse en las quintas moradas del alma, se amontonan de nuevo las reflexiones teresianas sobre las dificultades expresivas frente a lo que se le viene encima. Dificultades intelectivas y analíticas, inutilidad de recursos retóricos o comparaciones, y esto de tal manera, que (termina por concluir nuestra narradora) sería mejor **no decir nada**:

¡Oh hermanas!, ¿cómo os podría yo decir la riqueza y tesoros y deleites que hay en las quintas moradas? Creo fuera mejor no decir nada de las que faltan, pues no se ha de saber decir, ni el entendimiento lo sabe entender, ni las comparaciones pueden servir de declararlo... (5M 1,1).

Y junto a las reflexiones metaligüísticas que explicitan las dificultades ante lo que se va a decir, aparece también la mirada hacia detrás en el progresar del discurso, mirada que servirá para poner de manifiesto la desazón de la narradora por no haberse declarado con suficiente claridad:

Paréceme que queda algo oscuro, con cuanto he dicho, esta morada (5M 3,3).

El atractivo no está en la facilidad, sino en la obvia dificultad con que la Santa intenta, en vano, reflejar unos sentires que desbordan su escritura ¹⁵.

Ese afán desmedido (dar a entender algo) por dar eco a preocupaciones y experiencias, se topa una y otra vez con la impotencia expresiva (hallo que es imposible):

Quisiera yo poder dar a entender algo de lo menos que entendía, y pensando cómo puede ser, hallo que es imposible... (V 38,2).

Pasaje este que tiene un doble cierre conclusivo, proporcionado, respectivamente, por el marcador recapitulador **en fin** (seguido de triple paralelismo conceptual de carácter intensificador: **no alcanza la imaginación; no se puede decir; no se puede encarecer**), más el conector consecutivo **y así**, que marca no solo el cierre de la unidad argumental, sino también de los tanteos expresivos (**es mejor no decir más**):

En fin, no alcanza la imaginación, por muy sutil que sea, a pintar ni trazar cómo será esta luz, ni ninguna cosa de las que el Señor me daba a entender con un deleite tan soberano que no se puede decir, [...] que ello no se puede encarecer, y así, es mejor no decir más (V 38,2).

Las dificultades expresivas se extienden también a todo tipo de inseguridades, vacilaciones y titubeos de que la narradora va haciendo partícipe al lector. En ocasiones con apelaciones expresamente dirigidas al que sería censor de su autobiografía:

No sé si acierto a decirlo; vuestra merced lo verá (V 13,22);

Quizás yo no sé lo que digo. Vuestra merced lo entenderá, si atino en algo... (V 20,21).

Nos movemos siempre en los capítulos de **Vida** (11-22) que versan sobre los distintos grados de oración, temática que de por sí dispara la frecuencia con que se reiteran las preocupaciones metalingüísticas.

Y buceando en los mismos capítulos, insiste nuestra narradora:

No sé si la comparación cuadra, mas en hecho de verdad ello pasa así (V 20,2);

No sé si atino en lo que digo, o si lo sé decir; mas —a todo mi parecer— pasa así (V 20,15) ¹⁶.

Si, por una parte, señala **Teresa** las potenciales deficiencias de sus propias comparaciones, muestra de sus inseguridades estilísticas en el dominio de la lengua, por otra, desaparecen todo tipo de dudas o vacilaciones cuando entran en escena sus experiencias, como lo certifican los tajantes e inapelables cierres (**pasa así**) de las secuencias citadas. Y es que las dificultades intelectivas o expresivas no son nunca trasladables al ámbito de lo sentido o experimentado, donde las certezas y seguridades teresianas son siempre contundentes.

Al adentrarse en la descripción del cuarto grado de oración, las dificultades expresivas alcanzan un grado de frecuencia inaudito. No hay más que recorrer detenidamente los primeros párrafos del capítulo dieciocho de **Vida** para percatarse de ello. Todo comienza con la invocación a la divinidad como auxilio y fuente de inspiración (al igual que las «musas» lo eran en la literatura clásica):

El Señor me enseñe palabras cómo se pueda decir algo de la cuarta agua. [...] Acá no hay sentir, sino gozar sin entender lo que se goza. Entiéndese que se goza un bien, adonde junto se encierran todos los bienes; mas no se comprende este bien [...] Acá el alma goza más sin comparación, y puédese dar a entender muy menos [...] El cómo es esta que llaman unión y lo que es, yo no lo sé dar a entender. [...] Esto vuestras mercedes lo entenderán -que yo no lo sé más decir- con sus letras. [...] Ciertamente, a mí me acaba el entendimiento, y cuando llego a pensar en esto, no puedo ir adelante. [...] Con decir disparates me remedio algunas veces" (V 18,1-3).

Cuando la experiencia mística se convierte en éx-tasis, la palabra pierde su semántica y la sin-taxis su lógica.

Que Santa Teresa se da perfecta cuenta de la dificultad de su tarea lo demuestran las confesiones candorosas sobre la insuficiencia del lenguaje ¹⁷.

Confesiones que se reiteran «in crescendo» a lo largo del **tratadillo sobre la oración** ¹⁸, y que terminan por convertirse en silencio apofático:

Ahora vengamos a lo interior de lo que el alma aquí siente. Dígalo quien lo sabe, que no se puede entender: ¡cuánto más decir! [...] porque no se puede decir más claro, por ser tan oscuro lo que allí pasa (V 18,14).

Y entonces viene el balbuceo, la ecolalia, multiplicándose caóticamente los procesos de derivación del verbo **entender** y sus variantes, acaso única manera (sin duda la más afortunada) de dar a entender las limitaciones intelectivas:

El entendimiento, si entiende, no se entiende cómo entiende; al menos no puede comprender nada de lo que entiende. A mí no me parece que entiende; porque — como digo— no se entiende. Yo no acabo de entender esto (V 18, 14) ¹⁹.

Y es que en cuestiones místicas, dirá Teresa, no habrá éxito en el estadio intelectual (**el entender**, que machaconamente reclama ella) si no hay experiencia. Experiencia y entendimiento son dos compañeros de viaje que no se pueden divorciar. De tal manera que el místico parece hablarnos en un lenguaje nuevo, críptico, comprensible solo para iniciados, donde **se habla sin hablar**. Un lenguaje

que excede los límites de nuestro mundo euclidiano y categorial, y por lo tanto, lenguaje supracategorial, que ya no es terreno, sino **lenguaje tan del cielo**:

Así es también en otra manera que Dios enseña el alma y la habla sin hablar, de la manera que queda dicha. Es un lenguaje tan del cielo, que acá se puede mal dar a entender aunque más queramos decir, si el Señor por experiencia no lo enseña (V 27,6).

No hay verdadera comprensión de lo divino sin experiencia del misterio. Es ella, la experiencia, la maestra y pedagoga que nos ayuda a comprender:

La experiencia dará esto a entender; que para entenderlo sin que nos lo digan, es menester mucha, y para hacerlo y entenderlo después de leído, es menester poca (CE 53,6).

Y si falta la experiencia, todo queda **bien oscuro**:

...hay cosas tan delicadas que ver y entender que el entendimiento no es capaz para poder dar traza cómo se diga siquiera algo que venga tan al justo que no quede bien oscuro para los que no tienen experiencia (4M 1,2).

Y por eso la Santa le pide **paciencia** al lector, y lo hace así desde el comienzo de **Moradas**, consciente siempre de las dificultades expresivas a que se enfrentaba ante la empresa de escribir una obra de carácter místico:

Habéis de tener paciencia, porque no sabré dar a entender, como yo tengo entendido, algunas cosas interiores de oración, si no es así; y aun plega al Señor que atine a decir algo, porque es bien dificultoso lo que querría daros a entender, si no hay experiencia... (1M 1,9) ²⁰.

Paciencia ante materias oscuras: es la petición de Teresa, acaso sincera, pero también estratégica. Así pretende curarse en salud, anticipadamente, frente al lector. Se trata de justificaciones que se enmarcan dentro de los tópicos de la más pura captatio benevolentiae, como cuando insiste en su ignorancia (**a quien tan poco sabe; para escribir lo que no sé**), o sus desatinos y vaguedades (**decir muchas cosas superfluas para alguna que acierte**). Y el colmo es concluir que se pone a escribir **como cosa boba** (precisamente en su obra cumbre a nivel místico), y **sin saber qué decir ni cómo comenzar** (ante una obra escrita a velocidad de vértigo, en apenas dos meses):

Son tan oscuras de entender estas cosas interiores que a quien tan poco sabe, como yo, forzado habrá de decir muchas cosas superfluas y aun desatinadas para decir alguna que acierte. Es menester tenga paciencia quien lo leyere, pues yo la tengo para escribir lo que no sé; que, cierto, algunas veces tomo el papel como cosa boba que no sé qué decir ni cómo comenzar (1M 2,7).

Todo parece enmarcarse dentro de una amplia «estrategia de coarta» (sic **Márquez Villanueva**) para ganarse al lector, esquivar al censor, y salirse al final con la suya. La continua reflexión sobre el propio discurso adquiere en ocasiones unas connotaciones verdaderamente lúdicas, **echando en risa** ²¹ sus propios fracasos escriturarios:

Riéndome estoy de estas comparaciones, que no me cuadran, mas no sé otras; pensad lo que quisiereis; ello es verdad lo que he dicho (7M 2,11).

O manifestando expresamente su desaprobación frente a ciertas comparaciones desafortunadas:

Harto groseras comparaciones son éstas para tan preciosa causa, mas no alcanza otras mi ingenio... (6M 6,13).

Es la misma dimensión lúdica de que quiere hacer partícipe al censor y destinatario de **Vida**, el dominico **García de Toledo**, ante quien se goza en hacer gala de **tanta torpeza**:

Y podrá ser las menos veces acierte a que venga bien la comparación; servirá de dar recreación a vuestra merced de ver tanta torpeza (V 11,6).

Ironía, estrategia retórica, añagaza y excusas corteses para progresar sin sobresaltos en el discurso, logrando atraerse, simultáneamente, el beneplácito del lector, del mismo censor:

...y gustaré se ría, si le pareciere desatino la manera de declarar (V 11,8).

He aquí el auténtico éxito de **Santa Teresa**. Paradójicamente son sus torpezas y dificultades y afanes expresivos, su mejor garantía de calidad, y la mejor razón para seguir leyendo, apasionadamente, sus escritos.

El éxito de Teresa está en habérsenos puesto ante los ojos tan verdadera, inolvidablemente, que su mismo fracaso literario es parte para leerla y admirarla ²².

Y junto a las dificultades y torpezas y fracasos expresivos, un esfuerzo verdaderamente titánico ²³ por darse a entender. Afán comunicativo que en medio del fracaso, nos permite captar cuál es la meta a que tiende, por qué es inaccesible, cómo, en fin, trastoca todo su ser:

Deshaciéndome estoy, hermanas, por daros a entender esta operación de amor, y no sé cómo... (6M 2,3).



2. «Quién tuviera entendimiento y letras y nuevas palabras»: el afán comunicativo

Y es que frente a las dificultades expresivas, sean estas las que fueren, acaba siempre triunfando, en Santa Teresa, el afán comunicativo. Sus aparentes (y también reales) fracasos son, quizás, parte del atractivo de su escritura. A través de ellos se adivina lo que la narradora nos quiere decir, hacia dónde apunta su intención, cuál es su meta. Su desmesurada y constante preocupación será, pues, **dar a entender** al lector vivencias y sentimientos, preocupación guiada siempre por un propósito didáctico, pedagógico, de claridad expositiva.

Una llaneza y claridad por lo que yo soy perdida (Cta.119,2; del 20 de septiembre de 1576):

así califica la Santa su conversación y trato con D^a Juana Dantisco. Es, sin lugar a dudas, la más afortunada, sintética y poderosa expresión para definir su propio estilo, el carácter pragmático y funcional de toda su obra. **Llaneza y claridad**

intencionalmente buscadas para transmitir su experiencia, **llaneza y claridad** perseguidas infatigablemente para resolver, de la manera más exitosa, el problema de la comunicación que es, al fin y al cabo, la primera y última finalidad de todo lenguaje, de la palabra escrita o proferida.



Y así, **saber figurar** o **dar a entender**, se entreveran en el progresar del discurso para hacer partícipe al lector de sus obsesiones comunicativas. La Santa, no solo reflexiona sobre lo que va a decir

Quisiera yo saber figurar la cautividad que estos tiempos traía mi alma... (V 8,11),

sino también sobre lo que ha dicho

Lo que he pretendido dar a entender en este capítulo pasado... (V 12,1).

Esta preocupación por hacerse entender es una constante de su obra, sobre todo cuando está tratando temas específicamente espirituales, de oración, o místicos.

Dicha preocupación metalingüística arranca ya en el nivel léxico. Es lo que ocurre en **Camino** cuando anuncia el comentario que pretende llevar a cabo del Padrenuestro, y se entretiene entonces en distingos sutiles (y harto necesarios para evitar suspicacias) entre **declaración** (término técnico, para varones en todo caso, propio de un «tratado») y **consideración** (que para mujer, ¡pase!), en una manifiesta voluntad de precisión léxica:

No digo que diré declaración de estas oraciones divinas —que no me atrevería, y hartas hay escritas y sería disparate—, sino consideración sobre algunas palabras de ellas (CE 35,4).

Pura estrategia retórica que al final le servirá para declarar o considerar, siempre, lo que le venga en gana.

Y dentro del mismo nivel léxico se da una expresa preocupación por la comprensión intelectual del destinatario, sus monjas:

Acá querría yo, hijas, no nos contentemos con eso; porque cuando digo Credo, razón me parece será, y aun obligación, que sepa lo que creo; cuando digo Pater, amor me parece será entender quién es este Padre (CE 40,1).

La frecuencia en el uso y abuso de determinados términos léxicos, termina por restarles fuerza y vaciarlos de contenido. Por eso advierte Teresa a sus monjas que

ciertas «ternuras» (tales como «mi vida», «mi alma») las dejen solo para con el Señor, pues **muy usadas acá no enternecen tanto**:

Estas palabras regaladas déjenlas para con el Señor, [...] pues Su Majestad lo sufre, y muy usadas acá no enternecen tanto con el Señor (CE 11,8).

Pero las palabras no solo llegan a desementizarse, sino que en su abundante uso se contaminan y terminan teñidas casi exclusivamente por sus acepciones más **baladíes y bajas**, como puede ocurrir con el **amor**:

...en fin, es amor, y esotras aficiones bajas le tienen hurtado el nombre (CE 10,2);

En fin, es amor y merece este nombre, que hurtado se le deben tener acá las vanidades del mundo (CE 70,2);

...merece nombre de amor, no estos amorcitos desastrados, baladíes de por acá (CE 11,1).

Interpoladas, entreveradas y salpicadas a lo largo del discurso, se multiplican las más variadas secuencias guiadas por un explícito interés y afán comunicativo:

Pues querría dar a entender esto (V 14,7),

Sólo esto es lo que querría dar a entender (CE 50,1),

Quiero decir algo por donde me entiendan (CE 32,3).

Las preocupaciones comunicativas aparecen casi siempre sobre la marcha, en el devenir y hacerse del discurso, introducidas por **soportes de progresión temática** («quírome declarar más»), como ocurre cuando la Santa subraya la importancia de que los confesores sean letrados:

Quiérome declarar más, que creo me meto en muchas cosas. Siempre tuve esta falta de no me saber dar a entender —como he dicho— si no es a costa de muchas palabras (V 13,17).

Junto a las insistencias por **darse a entender**, llaman la atención las preocupaciones metadiscursivas, la sensación de que se alarga en sus explicaciones, sensación compartida con el lector y que le sirve así para justificarse, adelantándose a sus posibles objeciones o críticas. Pero no solo eso, la sobreabundancia en el uso de la palabra, solución comunicativa aparentemente antieconómica, es, en ocasiones, el mejor procedimiento para poner de manifiesto lo que el emisor considera relevante. Y lo que es más importante, las continuas y desenfadadas reflexiones en voz alta sobre la construcción del propio discurso (sobre todo si consideramos la alta frecuencia con que se diseminan por todas las obras teresianas), constituyen una insólita novedad en la historia de la literatura española. Son, qué duda cabe, uno de los encantos de su escritura.



Aunque el afán comunicativo se encuentre en ocasiones con obstáculos aparentemente insalvables, bruscamente cercenados (**quisiera dar a entender, y creo no podré**), Teresa siempre encuentra motivos para seguir adelante, para progresar en el hacerse del discurso:

También deja un desasimiento extraño, que yo no podré decir cómo es. [...] Yo quisiera harto dar a entender esta gran pena y creo no podré, mas diré algo si supiere (V 20,8).

Esfuerzo y tesón por decir siempre algo más, que anula sus confesadas impotencias expresivas, convirtiéndolas en puro recurso retórico.

Querría dar a entender, querría saberme declarar, querría saberlo decir, querría que entendieseis muy bien..., y así, una y otra vez, se hace presente la modalidad volitiva o desiderativa del lenguaje. Y detrás, la constante preocupación por que el lector capte lo que es relevante para el emisor, lo que hace al caso, lo que viene a cuento. Se trata de secuencias que se interpolan en la cadena discursiva ante cuestiones que la Santa considera especialmente relevantes. Es lo que ocurre cuando Teresa insiste en no prescindir, a lo largo del camino espiritual, de la humanidad de Cristo

Lo que querría dar a entender es... Y entiéndase bien este punto, que querría saberme declarar, (V 22,8);

o el valor de la oración de recogimiento

Yo querría que entendieseis muy bien esta manera de orar que se llama recogimiento (E 47,5).

Cuando no con avisos para los que se lanzan (sin alas y sin que los lancen) a vuelos místicos

Querría saberlo decir, porque creo se engañan aquí muchas almas que quieren volar antes que Dios les dé alas (V 31,18).

El explícito afán comunicativo se convierte aquí en marcador de relevancia. Desde el momento en que el emisor desea comunicar algo al destinatario, le interesa que sus enunciados sean lo más claros y comprensibles. El contexto en que fue

producido el discurso y el co-texto en que aparece inserto un enunciado, permitirán al lector la interpretación óptima con el mínimo de procesamiento necesario ²⁴. Lo importante será que lo considerado relevante o pertinente por el emisor (y uno cuenta lo que se supone que va a interesar), se haga también relevante para el destinatario. Solo así la comunicación habrá tenido éxito.

Ocorre muy a menudo, como no podía ser para menos en literatura religiosa, que los deseos por ser comprendida y darse a entender, se ven introducidos y reforzados por invocaciones a la divinidad, a la que se pretende convertir en aliada o fuente de inspiración para tan ardua tarea:

Plega a Su Majestad me dé gracia para que yo dé esto a entender bien (V 15,2);

Plega a Su Majestad que me sepa dar a entender (V 22,1)...

Invocaciones o evocaciones exclamativas

¡Oh Jesús! Quién pudiera dar a entender bien a vuestra merced esto... (V 20,22)

que son, en buena medida, reflejo de la afectividad desbordada de la autora y, no menos, viejísimos tópicos de la tradición retórica ²⁵.

Exclamaciones dirigidas al mismo Dios nos descubren las cuitas expresivas de la Santa, sus confesados anhelos por trasladar a la palabra escrita, lo que siente o entiende o pasa por su alma:

¡Oh Dios mío, quién tuviera entendimiento y letras y nuevas palabras para encarecer vuestras obras como lo entiende mi alma! (V 25,17).

Y todo con la apelación a las personales carencias, **entendimiento** (nivel intelectual), **letras** (formación-lecturas) y sobre todo **nuevas palabras**. El místico ha abierto una nueva ventana a un mundo diferente. Por eso su verdadero anhelo, su anhelo confesado, será buscar 'nuevas palabras' para transmitir nuevas experiencias. Y es que, en buena medida, la labor del místico es la de la búsqueda apasionada de las palabras que no se encuentran. Esas palabras que se sienten en lo profundo del ser, o que se tocan con la punta de la lengua.

Son los mismos anhelos expresivos (**qué deseo tengo de saberme declarar en esto**) que se hacen manifiestos cuando Teresa quiere dar a entender los contentos y regalos que se hallan en la oración. Como en tantas otras ocasiones, deseos truncados (**no alcanza mi saber a darme a entender**) que la obligan a invocar la ayuda divina (**¡hágalo el Señor!**) ²⁶. Estamos siempre ante expresiones que ponen de manifiesto la sinceridad del afán comunicativo de la Santa, la autenticidad de su escritura y sus reflexiones escriturarias, pero, en no menor medida, estrategias retóricas de falsa modestia para ganarse el beneplácito del lector. **Darme a entender** o **dar a entender** es perífrasis de infinitivo (cuasi expresión fija) que, en su continua reiteración y querencia, se ha convertido en la mejor marca y expresión del afán comunicativo teresiano ²⁷.

Al tratar de la oración de unión, ya en las quintas moradas, una nueva exclamación a modo de digresión interpolada, vuelve a hacer partícipe al lector de los afanes comunicativos de la narradora:

¡Oh secretos de Dios, que no me hartaría de procurar dar a entenderlos si pensase acertar en algo! (5M 1,4).

De nuevo la afectividad teresiana quiere envolverlo todo, con formas de expresión que parecen surgidas desde lo más íntimo, con la pretensión de reavivar sus experiencias místicas para así plasmarlas mejor por escrito. Y además, la apelación estratégica a la falsa modestia, lo que se ha convertido en un 'continuum' de la escritura teresiana, activada ahora por medio de hipérbole numérica, y como añagaza para justificar aciertos expresivos:

Y así diré mil desatinos por si alguna vez atinase para que alabemos mucho al Señor (5M 1,4).

En ocasiones, se le escapa la pluma en exclamaciones de deseos y afanes expresivos de un atrevimiento verdaderamente inaudito para una mujer de aquel siglo XVI:

¡Qué valiera aquí ser filósofo para saber las propiedades de las cosas y saberme declarar!; que me voy regalando en ello, y no sé decir lo que entiendo, y por ventura no lo sé entender (CE 31,1).

Cuando reescribe el mismo pasaje en la segunda redacción de **Camino** (CV), se percata de su audacia y descuido expresivo, y lo corrige inmediatamente. De tal manera que el

Qué valiera aquí ser filósofo...

pasa a

Mucho valiera aquí poder hablar con quien supiera filosofía... (CV 19,3),

para que no se pensase que ella, una mujer, podía llegar a explicar de un modo sistemático las propiedades de las cosas ²⁸.

Su escritura parece estar siempre teñida por una intencionalidad y estrategia demasiado consciente, incluso cuando hace gala de espontaneidad y descuido. Otra añagaza.

Como añagaza y señuelo son sus continuas apelaciones al censor para justificar todo tipo de licencias expresivas:

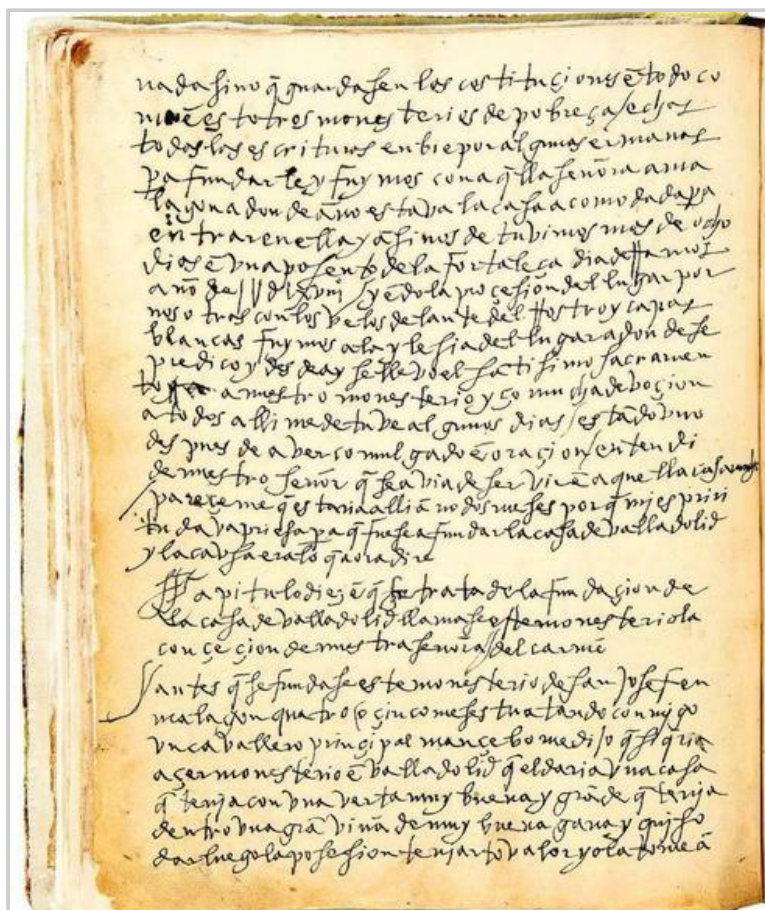
Mas, como lo han de ver personas que entiendan si hay yerro, voy descuidada... (V 14,6);

Mucho me atrevo. Rómpalo vuestra merced si mal le parece... (V 21,4);

Y por pensar vuestra merced hará esto [quitar lo que fuere inconveniente] que por amor del Señor le pido, y los demás que lo han de ver, escribo con libertad... (V 10,8).

Y en nombre de esa **libertad** dará entrada en su discurso a pasajes pletóricos de osadía y audacia, de un atrevimiento que acaso solo esté reservado a la intimidad epistolar:

Rompa vuestra merced esto que he dicho —si le pareciere— y tómelo por carta para sí, y perdóneme que he estado muy atrevida (V 16,7).



Manuscrito autógrafo de una carta de santa Teresa.

Fuente: [El Norte de Castilla](#)

Son las mismas estrategias que le sirven para poner fin y cerrar tanto su propia **autobiografía** como **Camino de Perfección**. Y así, al final de **Vida**, junto a la invocación a la deidad, se acumulan los tópicos de la falsa modestia y la expresa referencia al **mucho atrevimiento**:

Su Majestad tenga siempre a vuestra merced de su mano y le haga tan santo, que con su espíritu y luz alumbre esta miserable, poco humilde y mucho atrevida, que se ha osado determinar a escribir cosas tan subidas (V 40,24).

Excusas y/o justificaciones corteses para salirse siempre con la suya, y decir lo que le viene en gana, sin más trabas ni consideraciones, incluso en abierta (y estratégica) enajenación en Dios, como ocurre al final de **Camino**:

Su Majestad me perdone, que me he atrevido a hablar en cosas tan altas. Bien sabe que no me atreviera yo, ni mi entendimiento es capaz para ello si Su Majestad no me las pusiera delante (CE 73,4).

El afán comunicativo teresiano se confunde y entremezcla con su connatural **tendencia a la plasticidad** (señalada ya por **García de la Concha**), plasticidad que cumple mayoritariamente una finalidad funcional, pragmática, de eficacia comunicativa intencionalmente buscada. Imágenes y comparaciones de todo tipo se dan cita en el desarrollo del discurso, facilitando así la comprensión al lector, para mejor **darse a entender**:

Haced cuenta que dentro de vosotras está un palacio de grandísimo precio, [...] Parecerá esto al principio cosa impertinente —digo hacer esta ficción para darlo a entender— y puede ser aproveche mucho a vosotras en especial. Porque, como no tenemos letras las mujeres ni somos de ingenios delicados, todo esto es menester

para que entendamos con verdad que hay otra cosa más preciosa, sin ninguna comparación, dentro de nosotras que lo que vemos por de fuera (CE 48, 1-2).

Santa Teresa no solo recurre a imágenes como la precedente para mejor hacerse entender, sino que además justifica su uso por necesidades comunicativas, como lo muestra el enunciado parentético que se introduce con marcador reformulador (**digo hacer esta ficción para darlo a entender**).

En la pugna por expresar lo inexpressable, los místicos se valen de símbolos, alegorías, metáforas y comparaciones... ²⁹.

Se trata, en todo caso, de potenciar la eficacia comunicativa, la dimensión didáctica y emocional del lenguaje.

Y por eso la Santa apela una y otra vez a las imágenes, a todo tipo de comparaciones, a todo lo que sirva para mejor darse a entender:

Para darlo mejor a entender, me quiero aprovechar de una comparación que es buena para este fin... (5M 2,1);

Quiero poner una comparación, si acertare, para dároslo a entender... (6M 10,2),

etc. Incluso ante arrobamientos, raptos o experiencias extáticas, el afán expresivo y comunicativo se pone de manifiesto en la anhelante búsqueda de la comparación que cuadre:

Deseando estoy acertar a poner una comparación para si pudiese dar a entender algo de esto que voy diciendo, y creo no la hay que cuadre, mas digamos ésta... (6M 4,8),

y tras hacer explícita la comparación, la reflexión metalingüística de que tanto gusta Teresa:

y ahora me cae en gracia cómo me ha aprovechado para aquí (6M 4,8).

Es la abierta complacencia en los hallazgos y aciertos escriturarios.

Santa Teresa disfrutaba del placer de escribir como una verdadera adicción. Una y otra vez manifiesta su complacencia en lo escrito, en aciertos y hallazgos que surgen a la par de la creación literaria: **al pie de la letra es esta comparación**. No solo se autocomplace en lo que ha dicho (**yo sé mucho de esto, y así lo he sabido decir**), sino también en lo que va a decir (**yo sé mucho por experiencia, y así os lo sabré decir**). E incluso su **grosero estilo**, del que continuamente hace gala, **podrá ser aproveche para atinar más que los letrados**, afirma sin tapujos. Placer de escribir y complacencia en lo escrito de los que, digámoslo una vez más, no se cansa de hacer partícipe al lector.

Su mismo afán comunicativo (**quisiera yo saber figurar, dar a entender, saberlo decir**) aparece siempre entreverado por confesadas dificultades expresivas: **no se puede decir lo que se siente**. Y es como si el lenguaje perdiera su fuerza para acoger y transmitir vivencias místicas de ultimidad. Surge así la atención al «organon» comunicativo, y la obsesionante preocupación teresiana por las insuficiencias del lenguaje o las limitaciones intelectivas: **ni el entendimiento lo sabe entender, ni las comparaciones pueden servir de declararlo**. De tal manera, que sus apasionados anhelos comunicativos (**iqué valiera aquí ser**

filósofo para saberme declarar!), se ven cercenados, de una forma inesperada, por drásticos y tajantes cortes en el discurrir de la narración: **no se puede decir, y así, es mejor no decir más.**



3. Referencias

3.1. Citas

¹ Para las citas teresianas seguimos siempre la edición de TERESA DE JESÚS, Obras Completas, Editorial de Espiritualidad: Madrid, 2000.

² Una síntesis condensada de algunas de las ideas que aquí presentamos se puede encontrar en: Juan Antonio MARCOS, Teresa de Jesús, la transparencia del Misterio, Madrid: San Pablo, 2015: 249-260.

³ MARTÍN GAITE, C., «Buscando el modo», en Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española, Madrid: Espasa-Calpe, 1992: 63.

⁴ Para esta breve reseña biográfica seguimos, en puridad, a T. EGIDO, «Ambiente histórico»: Introducción a la lectura de Santa Teresa, Editorial de Espiritualidad, Madrid 2002: 95-119.

⁵ Cf. EGIDO, A., "La desmemoria, la amnesia, es lo peor que puede acontecer en un pueblo", conversaciones con Emma Rodríguez. En: Revista Turia, 111 (2014), p. 291s.

⁶ Se ha hablado por eso, de una jerarquía de lenguajes que incorpora diferentes grados de metalenguaje. Las reflexiones de Teresa sobre su propio discurso pertenecen a un metalenguaje de primer grado. Nuestras propias reflexiones sobre el metalenguaje de la Santa suponen ya un metalenguaje de segundo grado (Cf. HIERRO S. y PESCADOR, J., Principios de filosofía del lenguaje, Madrid: Alianza Editorial, 1986: 260; HERNÁNDEZ ALONSO, C., «Procedimientos y mecanismos del metalenguaje en español», en: Lexis, vol.XX, nos. 1-2 (1996), 373-92: 377; CERNY, J., Historia de la lingüística, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998: 452-3).

⁷ En la misma línea: «Casi a los principios vi que me entendía por experiencia, que era todo lo que yo había menester; porque entonces no me sabía entender como ahora, para saberlo decir, que después me lo ha dado Dios, que sepa entender y decir las mercedes que su Majestad me hace...» (V 30,4).

⁸ Cf. GARCÍA DE LA CONCHA, V., «Sermo humilis, coloquialismo y rusticidad en el lenguaje literario teresiano», en: Monte Carmelo, 92,2 (1984), 251-86: 276.

⁹ Fue Menéndez Pidal el primero en percatarse de la relevancia de dicha cita, que descubrió inspirada en el Tercer Abecedario de Osuna (cf. MENÉNDEZ

PIDAL, M., Estudios sobre Santa Teresa, ed. de José Polo, Málaga: Analecta malacitana-Universidad, 1998: 61).

¹⁰ Cf. GARCÍA DE LA CONCHA, «Sermo humilis...», a.c.: 272.

¹¹ ¿Cómo compaginar esta afirmación con su manifiesta (como atinadamente vio Márquez Villanueva) adicción grafómana, que le lleva a quedarse escribiendo hasta las tantas de la noche, en detrimento de su salud, lo que provoca la intervención del médico?: «...y aquel día fueron tantas las cartas y negocios, que estuve escribiendo hasta las dos, e hízome hartó daño a la cabeza [...]; porque me ha mandado el doctor que no escriba jamás sino hasta las doce, y algunas veces no de mi letra» (Carta, 178,1; del 10 de febrero de 1577).

¹² «No ha querido el Señor darme a entender el cómo; y soy tan ignorante y de tan rudo entendimiento que, aunque mucho me lo han querido declarar, no he aún acabado de entender el cómo» (V 28,6).

¹³ «Paréceme ahora a mí que he leído u oído esta comparación —que como tengo mala memoria, ni sé adonde ni a qué propósito: mas para el mío ahora conténtame» (V 11,6).

¹⁴ La misma falta de lenguaje, aunque real, no es menos tópica. Recuérdesse aquí sino el «tópico de lo indecible», que tiene su origen en el hábito de insistir en la incapacidad de hablar dignamente del tema, que desde Homero ha existido en todas las épocas (cf. CURTIUS, E. R., Literatura europea y Edad Media Latina, Madrid: F.C.E, 1989: 231).

¹⁵ RICO, F., «Éxito y fracaso de Santa Teresa», en: Breve biblioteca de autores españoles, Barcelona: Seix Barral, 1991, 123-35: 133.

¹⁶ Y otras tantas vacilaciones expresivas que se entreveran en el discurrir de la narración: «No sé si sé lo que me digo...» (CE 9,1); «No sé si atino en lo que digo, porque, aunque lo he oído, no sé si me acuerdo bien» (6M 4,7); «No sé si queda dado algo a entender de qué cosa es arrobamiento, que todo es imposible, como he dicho...» (6M 4,17), etc.

¹⁷ TORRES-ALCALÁ, A., «Santa Teresa: más allá de la palabra», en: Santa Teresa y la literatura mística hispánica: actas del primer Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la Mística Hispánica, Madrid: EDI-6, 1984, 223-7: 224.

¹⁸ Ese «crescendo» de las dificultades expresivas, mayores en la descripción del cuarto grado de oración, está presente a lo largo de todos los capítulos que en Vida versan sobre el tema referido. Y la Santa no solo es consciente de ello, sino que además quiere hacer partícipe de dichas dificultades al lector (en parte como autojustificación), y lo hace desde el comienzo, desde el capítulo once: «Habré de aprovecharme de alguna comparación, aunque yo las quisiera excusar, por ser mujer y escribir simplemente lo que me mandan; mas este lenguaje de espíritu es tan malo de declarar a los que no saben letras -como yo- que habré de buscar algún modo» (V 11,6).

¹⁹ Precisamente, una de sus grandes dificultades para expresar su experiencia, es la carencia de un léxico adecuado. «Yo no sé otros términos, cómo lo decir ni cómo lo declarar...» (V 16,1), confiesa. Y el problema lo resuelve, en intuición genial, acudiendo a las paradojas, a los términos antitéticos, al oxímoron: glorioso desatino (V 16,1), celestial locura (V 16,1), locura celestial (V 16,4), desasosiego sabroso (V 16,3), martirio sabroso (V

20,11), herida sabrosísima (6M 2,2), pena sabrosa y dulce (6M 2,2), dolor sabroso (6M 2,4), etc.

²⁰ Un índice más de las preocupaciones metalingüísticas teresianas, es la abrumadora presencia de verbos de lengua y entendimiento en el corto espacio del prólogo de Moradas: escribir (hasta cuatro ocurrencias), decir, saber decir, hablar, atinar, pensar; entendiendo, hablando; dicho, entendido...

²¹ Lo mismísimo que hace en el trato social de la vida cotidiana, como puede adivinarse a través de la anécdota personal que la misma narradora (en abierta ironía y crítica subrepticia) se encarga de transmitirnos: «A mí me acaeció una vez; no tenía costumbre a hablar con señores e iba por cierta necesidad a tratar con una que había de llamar 'señoría', y es así que me lo mostraron deletreado. Yo, como soy torpe y no lo había usado, en llegando allá no lo acertaba bien; acordé decirle lo que pasaba, y echarlo en risa, porque tuviese por bueno llamarla 'merced', y así lo hice» (CE 37,1).

²² RICO, o.c.: 135.

²³ «La vivencia mística está instalada en el mundo de lo inefable. Si el místico quiere comunicar su experiencia, atraer a los demás hacia ella, explayar su extrema emotividad, debe hacer frente a esta tripe pretensión forzando las palabras cotidianas para sacarlas de su orden de significación normal, en un esfuerzo que en Teresa vemos que es titánico» (Vega GARCÍA-LUENGOS, G., «La dimensión literaria de Santa Teresa», en: Revista de Espiritualidad, 41 (1982),29-62: 30).

²⁴ Cf. BLAKEMORE, D., «La organización del discurso», en: F. J. NIEMEYER (ed.), Panorama de la lingüística moderna de la universidad de Cambridge, IV, Madrid: Visor, 1992, 275-98: 287.

²⁵ «La invocación es típica de la poesía y su origen pagano, en nuestra literatura, se ha difuminado por la aparición de motivos religiosos. A la invocación o humilde solicitud de ayuda a las musas se ha interpuesto la invocación a Dios o a la Virgen» (PORQUERAS MAYO, S., El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español, Madrid: CSIC, 1957: 73).

²⁶ «¡Oh Jesús, y qué deseo tengo de saber declararme en esto!; porque entiendo, a mi parecer, muy conocida diferencia y no alcanza mi saber a darme a entender; ¡hágalo el Señor!» (4M 1,4).

²⁷ Las citas en que aparece dicha expresión son numerosísimas. Solo en Moradas: 1M 1,9; 3M 2,11; 4M 1,1; 5M 1,2; 5M 2,4; 5M 3,1, etc.

²⁸ ROSSI, R., Teresa de Ávila. Biografía de una escritora, Barcelona: Icaria, 1997: 105.

²⁹ LAPESA, R., Historia de la lengua española, Madrid: Gredos, 1991: 316.

3.2. Créditos del artículo, versión y licencia

MARCOS, Juan Antonio (2015). «Teresa de Jesús y la aventura de escribir». Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de

Madrid. Año II. Nº 3. ISSN 2341-1643 [URI: <http://letra15.es/L15-03/L15-03-12-Teresa-de-Jesus-y-la-aventura.de.escribir.html>]

Recibido: 28 de abril de 2015

Aceptado: 13 de mayo de 2015.



Letra 15



[Créditos](#) | [Aviso legal](#) | [Contacto](#) | [Mapaweb](#) | [Paleta](#) | [APE](#)

[Quevedo](#)

Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ARTÍCULOS](#)

El cronotopo literario «París» en *La saga/fuga* de J. B., de Gonzalo Torrente Ballester



Santiago Sevilla Vallejo

Centro Universitario Villanueva. Universidad Complutense de Madrid.

Doctor en Estudios Literarios y Licenciado en Psicología. Su investigación se centra en narratología y taller de escritura. Ha publicado la novela «[Año de hierro](#)» ([Estados Unidos: Paroxismo](#)), relatos y poemas. Escribe en el blog de escritura creativa «[Vivir de los cuentos](#)».

santiagosevilla@ucm.es

El presente artículo es un capítulo de la tesis [La obra de Gonzalo Torrente Ballester como juego](#), defendida en junio de 2014 en la Universidad Complutense de Madrid.

Descargas:  [PDF](#)

Resumen / Abstract

Resumen.

La saga/fuga de J. B. construye Castroforte del Baralla, una ciudad imaginaria, por contraste con aspectos mitificados de París, que sirve de referente real. La oposición entre ambas ciudades hace que Castroforte del Baralla parezca real y ficcionaliza París.

Palabras clave: Cronotopo, realidad, ficción, referente.

The literary chronotope Paris in La saga/fuga de J. B., by Gonzalo Torrente Ballester

Abstract.

La saga/fuga de J. B. builds Castroforte del Baralla, an imaginary city, in contrast with mythified aspects of Paris, which serves as real reference. The contraposition between both cities makes Castroforte del Baralla appear real and it fictionalizes Paris.

Keywords: Chronotope, reality, fiction, reference.

Índice del artículo

[L15-03-13 El cronotopo literario «París» en La saga/fuga de J. B., de Gonzalo Torrente Ballester](#)

- [1. Ciudades reales en la ficción](#)
- [2. Reescritura de Castroforte del Baralla](#)
- [3. Castroforte del Baralla y París, dos ciudades en contraste](#)
- [4. París como centro de la cultura](#)
- [5. París como centro de la vida social](#)
- [6. París como centro de una nueva mentalidad](#)
- [7. Conclusiones](#)
- [8. Referencias](#)
 - [8.1. Citas](#)
 - [8.2. Bibliografía](#)
 - [8.3. Créditos del artículo, versión y licencia](#)



1. Ciudades reales en la ficción

Torrente Ballester transforma la realidad en ficción. Tanto él, en *Cuadernos de un vate vago*, como otros estudiosos han señalado que muchas de sus obras ficcionalizan ciudades reales. Un ejemplo tiene lugar en *Fragmentos de Apocalipsis*, que transcurre en Villasanta de la Estrella, la cual tiene características que recuerdan a Santiago de Compostela ¹. Según Sierra, Fragmentos de Apocalipsis recoge la esencia de Santiago de Compostela, sin ser un

museo histórico o un decorado para una acción [...] sino que, extrayendo sus materiales de una lectura humorística e irreverente de sus cimientos legendarios, consigue dibujar un paisaje narrativo tan inequívocamente torrentino como compostelano (21).

Como en otras obras torrentinas, el lector asiste a la creación de la ciudad (Sierra, 2004: 21).

Villasanta es una ciudad, a la vez, metafísica y orgánica; un organismo-trampa, una especie de fantasía que, convencido el lector de su existencia, no puede tener otro destino [...] que evaporarse en la nada (Sierra, 2004: 22).



Portada de La saga/fuga de J.B. donde aparece el cuadro de Goya en que está inspirada la novela.

A partir de la ciudad real, **Torrente Ballester** inventa un lugar nuevo:

Villasanta está construida con palabras prestadas, con símbolos que refieren a leyendas compostelanas y se entrelazan los unos con los otros para constituir una realidad nueva, un doble metafísico, cabalístico, esperpéntico, de la ciudad real. A diferencia de Castroforte, ciudad que se eleva y desaparece de la vista pero no deja en ningún momento de ser la misma, Villasanta es una megaciudad, una realidad disociada, la imagen astral de Compostela; de modo que cuando Villasanta cobra vida independiente se lleva las palabras con ella y Compostela queda reducida a poco más que un amasijo de sillares, un montón de piedras sin alma abandonadas a su suerte (Sierra, 2004: 22).

Un caso parecido es del de Castroforte del Baralla en **La saga/fuga**. Esta ciudad está claramente inspirada en Pontevedra. El espacio real condiciona la ficción. Tal como dice Víctor F. Freixanes, hay novelas que inspiran poemas, ensayos, reflexiones filosóficas y, en el caso de Pontevedra, invita a los escritores a componer novelas (2003: 23). Dice José María Merino que Castroforte tiene características de Pontevedra, tanto visibles como invisibles. Con visibles se refiere a lugares físicamente reconocibles, elementos contemporáneos, mientras que con invisibles señala aquellos aspectos «que han ido cristalizando en un pasado compuesto de realidad, falsedad, sueño, leyenda, mito, ocultamiento, manipulación» (2003: 48). Estos son elementos que podríamos llamar del carácter de la ciudad. La ciudad gana su identidad en la interpretación que hace de ella el autor:

Paradójicamente, la identidad de una ciudad es también el resultado de un proceso desidentificador. Y, sin duda, es solamente la literatura el procedimiento capaz de sintetizar y dar forma y verosimilitud a ese entrelazarse de lo visible y lo invisible, de lo real y lo inventado, en que se debate la memoria histórica (2003: 48).

El autor puede apoyarse en diversos aspectos del mundo en que vive para crear sus ficciones. Los elementos históricos son un buen marco sobre el que fantasear. En numerosas novelas torrentinas, un personaje histórico y los acontecimientos

biográficos del autor sirven como inicio de la ficción. Del mismo modo, **Torrente Ballester** emplea ciudades reales como disparadero de sus ficciones. Sus conocimientos sobre ciudades, ya sea por haber vivido en ellas o por erudición, se refleja en su obra. De este modo lo autobiográfico, los conocimientos del autor y su Literatura quedan estrechamente unidos (Loureiro, 2006: I). Las relaciones que tienen lugar entre estos aspectos explican en parte los nexos que establece Torrente Ballester entre realidad y ficción. O, mejor dicho, el carácter inseparable que tienen para él lo real y lo ficticio, la Historia y la historia.



2. Reescritura de Castroforte del Baralla

A lo largo de **La saga/fuga**, Castroforte del Baralla surge, se construye y, por último, desaparece. Castroforte del Baralla es fruto de las intervenciones de todos los personajes de la obra. Estos se dividen entre defensores y enemigos de Castroforte y luchan entre sí para afirmar o negar que esta ciudad exista, respectivamente. La saga/fuga hace explícito que se trata de un texto literario, que se construye ante los ojos del lector. Los personajes se van formando a lo largo de la obra, los acontecimientos tienen lugar en función de la voluntad del narrador y Castroforte es creado por las descripciones que hacen los personajes de esta ciudad. Según Eugenia Popeanga ² :

«Sus habitantes emprenden día a día la tarea de re-escribir su entorno y transmitir sus valores, haciendo de la ciudad su “lugar”» (2008: 21).

En este trabajo se va analizar cómo Castroforte del Baralla y París se construyen a través de la palabra, del humor y de la comparación entre ambas. La idea principal es que París sirve como un referente que pertenece a la realidad, pero que los personajes construyen de acuerdo a su imaginación; y siempre sirve de contraste a la ciudad que ellos habitan.

En Castroforte del Baralla tienen lugar hechos difíciles de creer. Por ejemplo, José Bastida inventa el Tren ensimismado y este aparece después como si fuera real. La ciudad también se ensimisma y, cuando esto sucede, levita. En repetidas ocasiones se muestra

el poder mental y lingüístico de la imaginación; esto es: basta que los habitantes de la ciudad [...] piensen en el posible fenómeno de la levitación o lo verbalicen, para que inmediatamente después perciban una leve oscilación del suelo firme (Álvarez, 2008: 321).

Tal como analiza Loureiro, **La saga/fuga** presenta situaciones que amenazan con romper la verosimilitud de la obra. Sin embargo, el empleo que hace el autor de juegos de lenguaje y del humor y las comparaciones entre Castroforte del Baralla y París la conservan. La verosimilitud reside en la afirmación abierta de que todo lo que se cuenta es un artificio lingüístico:

En La saga/fuga de J. B., la ciudad y los personajes preexisten. Su existencia no depende de la voz del narrador, de que los nombre y señale sus atributos; el autor permanece fuera del texto. Aun en el caso de José Bastida, narrador que desentraña los secretos de Castroforte, señala su historia y probablemente su futuro, este

personaje es tan dependiente del autor como los demás (Martínez de Antón, 2008: 203).



Plaza Mugartegui. Pontevedra. Foto hecha por Torrente Ballester, tomada del Facebook de la Fundación GTB. Varios lugares que aparecen en la novela hacen pensar que el modelo de Castroforte del Baralla sea esta ciudad.

En esta novela se muestra la creación y la degeneración del mito de Castroforte del Baralla. Si sus orígenes son inciertos, la amenaza de su desaparición es inevitable y, consecuentemente, se materializa. Castroforte está destinada a separarse de la tierra de un modo definitivo. Desde el comienzo de La saga/fuga, los personajes son conscientes de que la realidad de Castroforte depende de las palabras, por lo que las emplean para influir en el desarrollo de los acontecimientos. De modo que la imaginación de los personajes es el motor de la Historia y, en el momento en que dudan de la existencia de Castroforte del Baralla, corren el peligro de que esta desaparezca. Las existencias de Castroforte del Baralla y de sus personajes son terriblemente frágiles. Ambos surgen por la palabra y por la palabra pueden desaparecer. También, el humor los pone en cuestión y los salva. Por una parte, las comparaciones entre el magnífico París y el insignificante Castroforte del Baralla ponen de relieve la poca importancia que tienen los sucesos acaecidos en la ciudad gallega. Por otra parte, sirven para que el relato se ancle en la realidad.



3. Castroforte del Baralla y París, dos ciudades en contraste

Castroforte y París son ciudades que aparecen caracterizadas de forma opuesta. Castroforte es una ciudad imaginaria, que

existe a través de la palabra (Martínez de Antón, 2008: 203)

y, sin embargo, está descrita con mucho detalle. En cambio, París es una ciudad real, que en la obra aparece de un modo impreciso, pero que representa un referente importante para los habitantes de Castroforte. Si en La saga/fuga no existiesen otras ciudades además de Castroforte, la novela correría el riesgo de ser un simple juego de palabras, que no hace referencia a elementos de la realidad. Si bien Castroforte del Baralla está inspirado en elementos provenientes de Galicia, el texto señala la naturaleza ficcional de lo que se está contando. Pero, la inclusión de

París permite que el lector se plantee si realmente existe una ciudad llamada Castroforte del Baralla, que es la capital de la quinta provincia gallega.

La relación entre Castroforte del Baralla y París tiene elementos satíricos, que según Felipe González crean

un cierto tipo de seducción inventiva provoque en nosotros una ilusión de realidad superior a la ilusión de lo ficticio (98).

Torrente Ballester emplea el humor para construir una obra de arte. Spang estudia cómo el texto parodia usos lingüísticos y obras literarias. El texto no solo se burla de las excentricidades de Castroforte del Baralla y de París, sino que emplea el humor como instrumento para crear estas dos ciudades. La saga/fuga es

una obra de arte que con, o quizá a pesar de las intenciones paródicas, adquiere un valor estético propio (Spang, 1990: 95-96).

En Castroforte del Baralla tienen lugar unos acontecimientos que para sus habitantes son vitales. Pese a lo cual, las comparaciones entre esta irrelevante ciudad y París ponen de relieve que estos no son tan importantes, sino que más bien son anécdotas locales. En cambio, París es, en principio, la ciudad ideal por una serie de méritos, pero también tiene carencias. Castroforte es una ciudad poco relevante y bastante aislada, por lo que producen risa las extravagancias de sus personajes. En cambio, París es una ciudad idealizada que, en ciertos momentos, sufre cierto proceso de desidealización. Es mitificada y desmitificada.

Castroforte es una localidad cerrada al exterior. Sus habitantes tienen muy pocos contactos con otros lugares, solo algunos personajes que viajan al extranjero; no obstante, están informados de lo que sucede en París gracias a las noticias de **La voz de Castroforte**, el periódico en que escriben los miembros de La Tabla Redonda; y les llegan toda clase de artículos e influencias provenientes de París. Es de los pocos referentes que tiene la capital de provincia en la que transcurre **La saga/fuga**, aunque, como se verá, la imagen que les llega de París está distorsionada. Los habitantes de Castroforte comparan su estilo de vida con el de las grandes capitales europeas. París es el centro en varios aspectos, mientras que Castroforte del Baralla es la periferia en todos los sentidos ³.



Una imagen de un barrio del París bohemio

París representa el centro del que proviene la cultura, el vestir y la vida social y las nuevas maneras de pensar. Si bien esta ciudad aparece como referente, apenas es caracterizado como ciudad física. No queda constancia de las calles que visitan los personajes ni hay descripciones de lugares emblemáticos. De hecho, no hay apenas información del espacio físico de la ciudad. Sin embargo, París es muy importante como proveedora de libros, documentos, trajes, notas de sociedad, de nuevas ideas y de una moral liberal. Lo poco que los castrofortinos saben del mundo es gracias a que hasta París llega información de todo el mundo, que es reescrita por don Torcuato para *La voz de Castroforte*.

París sirve como escenario de varios de los acontecimientos que tienen lugar fuera de Castroforte. Esto es relevante porque la mayor parte de *La saga/fuga* sucede en espacios muy concretos de la capital gallega. París es uno de los lugares con el que *Torrente Ballester amplía las fronteras narrativas del texto*. Allí vive uno de los J. B., el obispo Jerónimo Bermúdez, quien es testigo de los amores de Pedro Abelardo y Heloísa en el siglo XII. Torrente Ballester reconstruye las relaciones entre Pedro Abelardo y Heloísa, pero tan solo en una ocasión aparece una mención geográfica:

El Preboste de París tuvo que reprimir el alboroto, porque los estudiantes, en un principio asustados, quisieron matar a los mutiladores: los arqueros del Preboste dispararon sus flechas, hubo muertos y heridos, y las calles de la Rive Gauche quedaron vacías y silenciosas (663).

También, en París, Coralina Soto se convierte en una gran artista en el s. XIX y Jacinto Barallobre y Clotilde realizan un viaje en el s. XX. En ambos casos, no aparecen elementos geográficos, pero sí se caracteriza la ciudad como referente en tres aspectos.



4. París como centro de la cultura

En primer lugar, París es una referencia cultural. Hasta Castroforte llegan muy pocos libros. Sin embargo, los Barallobre tienen una excelente biblioteca, que vienen formando con envíos de París desde mediados del s. XVIII:

¿De dónde les venían los retratos y las publicaciones en que se informaban?; pero usted no ignora que alguien de nuestra ciudad, en cualquier momento de nuestra historia que usted elija a partir de 1745, alguien, digo, de este pueblo, estuvo siempre en relación directa y continua con París, o al menos con algún librero de París. La famosa biblioteca de La Casa del Barco, que conozco perfectamente, se formó de esa manera (536-537).

Lo que los habitantes saben de Literatura, de las Artes en general y de lo que pasa en el mundo es a través de París. Sin embargo, los personajes de *Castroforte deforman la información que les llega*. Don Torcuato desde París escribe las noticias para *La voz de Castroforte*, pero las distorsiona. Si bien toma acontecimientos y personajes reales, altera algunos detalles y atribuye a esos personajes acciones que nunca realizaron. Este tipo de escritos se llama canard. Uno de ellos incluye a La Comuna de París, que tuvo lugar en 1871:

Don Torcuato sostenía la utilidad política del canard, y una de las tareas a que la trinka se entregaba con mayor entusiasmo era a su concepción, elaboración y redacción. De este modo, Guillermo I, Emperador de Alemania, entró en París prisionero de Napoleón el Pequeño; el Papa Pío IX fue ahorcado en la Plaza de San Pedro, y Garibaldi proclamado Rey de las Dos Sicilias. Así también La Commune, sublevación de los burgueses, fue inmediata y pacíficamente sofocada por el proletariado de París... (231).

Don Torcuato escribe sobre la insurrección de La Comuna, pero, en realidad, no informa sino que escribe historias divertidas y absurdas, que perduran en el tiempo por su propio ingenio. Emplea la palabra con una pretensión más humorística y literaria que periodística:

Por lo pronto, el francés mostró deseos de conocer los canards relativos a La Comuna que don Torcuato del Río había redactado y publicado sistemáticamente: aquellos despachos fechados en París por los que los lectores de Castroforte estuvieron minuciosamente informados de la sublevación de los burgueses contra el proletariado, de las heroicas, legendarias barricadas, y de la masacre final de tenderos, abogados y agentes de Bolsa por las balas implacables de los trabajadores (62-63).

Don Torcuato adorna los hechos que acontecen en París con imágenes grandilocuentes:

...En aquellos tiempos, me refiero. ¿Sabe usted cómo describió la entrada en París del Kaiser Guillermo I después de la derrota de los franceses? Pues más o menos así: el Emperador llegó en un carro triunfal de bronce tirado de dos elefantes, a cuyos lomos, convenientemente encadenados, figuraban Napoleón III, la Emperatriz Eugenia y su tierno hijo». «¡No me diga...!». «Usted, como periodista, debería estudiar esa colección, sobre todo desde que el primitivo semanario se convirtió en diario... (537).

Castroforte tiene una serie de héroes con las siglas J. B. Existe una lucha entre los que defienden que esos J. B. nunca existieron o no fueron verdaderos héroes y quienes sostienen su autenticidad. También, se debate cómo es posible que, cuando vinieron unos ingenieros a la ciudad, no la encontrasen. Esto da argumentos a quienes defienden que Castroforte no existe. José Bastida defiende a los J. B. y está convencido de que los ingenieros no encontraron la ciudad porque, cuando los habitantes de Castroforte están preocupados, la ciudad levita. Los datos que provienen de París sirven tanto para poner en duda a los J. B. y a Castroforte como para defenderlos.

Por un lado, en París están los archivos con los que Bendaña sostiene que el Almirante John Ballantyne, J. B., no estuvo nunca en Castroforte:

el Almirante se hallaba muy enfermo, y murió en la travesía antes de llegar a Brest: eso dice puntualmente el «Diario de abordo», que existe archivado en el Ministerio de Marina de París y que también he fotografiado (540).

Por otro lado, José Bastida inventa el Tren ensimismado, que es un transporte que gira en torno a sí mismo y que, como Castroforte, levita; para justificar que, a veces, Castroforte desaparezca de la tierra. José Bastida le atribuye la invención a don Torcuato, pero a su interlocutor, don Perfecto Reboiras, le sorprende que don Torcuato fuese capaz de construir un tren en la segunda mitad del s. XIX, y José Bastida se ve obligado a justificarlo por influencia parisina:

«Pero, en aquellos tiempos, ¿había ya tren en Castroforte?». «No lo creo». «Entonces, ¿cómo...?». «No olvide usted que los Barallobre recibían revistas de París...» (315).

Los personajes asumen que todos los aspectos de cultura que desconocen seguramente tengan relación con París:

En la cama me había contado que la pintara Manet y que Offenbach le escribía la música de sus canciones, y aunque yo no hubiera jamás oído aquellos nombres de Offenbach y Manet, los suponía estrellas de una constelación remota de la que nos llegaban destellos a través de La Vie Parisiense ⁴ (699).

Pese a lo dicho, los personajes idealizan París. Cuando lo visitan se dan cuenta que sus gentes no son tan elegantes y cultas como habían imaginado. Jacinto Barallobre, que lo visita a comienzos del s. XX, queda decepcionado:

¡Cuando lo que me apartara de ti fueran los sabios, los poetas y los pintores! Yo buscaba el café de Picasso, y lo que me encontré fueron filósofos barbudos, estudiantes harapientos, músicos de acera, golfos, buhoneros y clochards (663).

Si bien París representa la cultura, hay datos para pensar que esto forma parte de una cierta idealización.



5. París como centro de la vida social

En segundo lugar, París representa la elegancia en el vestir y la vida social. Lo último en ropa proviene de allí:

...don Felipe González, el Maragato, entre la quincalla de Álvarez, por Altamira, y la sucursal del Banco de Galicia y el Bierzo, por Sotomayor: una tienda muy bien surtida, como que vende más que ninguna del ramo, sobre todo zapatos para niño y mozalbete, y últimas novedades de París para señora y señorita (391).



Cartel. La Vie Parisienne. Una imagen de la fiesta de alta sociedad en París.

París es la capital de la moda, pero también de las grandes fiestas y de la fama. Lilaila Souto nace en Castroforte. Más tarde, un director de circo la rapta y, para convertirse en una gran artista internacional, adopta el nombre de Coralina. Mientras Lilaila está en Castroforte es conocida a nivel local, en cambio, en París se convierte en una mujer de gran fama:

Coralina Soto que la simple mención de su nombre y algún que otro recuerdo. "¿Y dice usted, señor Bastida, que fue contemporánea de Castelar?". "Año más o año menos". "¿Y era en Madrid donde cantaba?". "Con preferencia en París y en otras grandes capitales. Rivalizaba en belleza y en popularidad con la Emperatriz Eugenia". "Pues, ya ve, de esa Eugenia no he oído hablar" (157).

París es uno de los lugares para lanzar a una artista a la fama, hasta tal punto que, según la broma de *La saga/fuga*, Coralina Soto llega a ser más famosa que la emperatriz. De París llega el conocimiento y el arte. Sin embargo, carece de brillo de clases nobiliarias que tiene Viena en el s. XIX:

¿Qué quieres que te diga? No sé si me gusta más Viena que París. Porque en Viena hay más aristocracia, y todos los hombres son húsares de algo, y están majísimos con sus dolmanes y sus gorros de piel, y saben hacer el amor con tanta delicadeza como si bailásemos un vals delante del Emperador (700).



6. París como centro de una nueva mentalidad

En tercer lugar, llegan de París nuevas maneras de pensar e ideologías contrarias a la religiosidad y el puritanismo de la España retratada en **La saga/fuga**:

Hay que retrotraerse a los tiempos de don Godofredo Barallobre, el fundador de la biblioteca de la Casa del Barco, corresponsal de Buffon, de Linneo y más tarde — inexplicablemente, por cierto— de Cagliostro; don Godofredo, que enviaba al Norte sus barcos con vinos y lampreas y los traía cargados de libros prohibidos, armó un lío genealógico sólo comparable al maremágnum de ideas que organizó en toda la región al convertirse en agente distribuidor de cuanta literatura racionalista, impía o francamente atea se publicaba en Londres, en París y en Ámsterdam (181-182).

De París vienen las innovaciones científicas, pero también el libertinaje que va en contra de la moral predominante en Castroforte. El personaje que más lucha por conseguir la abstinencia sexual de los castrofortinos es don Acisclo. Para este religioso la sexualidad solo debe tener lugar como medio de reproducción y entiende el resto de relaciones sexuales como fruto de la debilidad y, sobre todo, como un «derroche seminal». Don Acisclo piensa que los encuentros sexuales de los castrofortinos deben servir para engendrar descendencia, mientras que los encuentros sexuales puramente eróticos, que simplemente persiguen el deleite de las parejas, son un derroche porque se pierde la semilla que podría engendrar nuevos seres humanos. Se siente satisfecho porque las parejas que le consultan han reducido su «derroche», frente a las parejas de las ciudades que tiene por pecaminosas:

La cuenta echada muy por encima hacía pensar a don Acisclo en un derroche seminal que no excedía el par de centímetros cúbicos al mes: cantidad realmente modesta si se la comparaba con las cifras astronómicas que ciertos cálculos le habían suministrado: un millón de centímetros cúbicos en París, dos en Londres, tres en Nueva York, y no por mes, ¡por noche! La corriente del Sena, la del Támesis y la del Hudson reunidas. No se explicaba cómo todavía la Providencia no había enviado su fuego contra las tres ciudades del pecado... (434-435).

La obsesión del cura con el «derroche» seminal resulta muy divertida y absurda. El religioso lleva un disparatado cálculo de las cantidades de esperma que no sirven para fecundar dentro y fuera de Castroforte.



7. Conclusiones

En La saga/fuga contrasta la insignificancia de Castroforte del Baralla, frente a la importancia de París. Castroforte es irrelevante para el resto del mundo, mientras que en París tienen lugar los grandes acontecimientos, que trascienden más allá de la propia ciudad y más allá de Francia. Cuando don Acisclo siente que se le ha revelado un mensaje que debe transmitir a la humanidad, se imagina transmitiéndolo no en Castroforte, sino en París:

Le halagaba el supuesto, y ya se veía en París, ante auditorios incalculables de intelectuales de izquierda... (417).

París es escenario de varias acciones de La saga/fuga, pero, sobre todo, es elevado al mito de ciudad superior (en cultura, moda y sociedad). En cambio, el texto

juega a romper esas idealizaciones, se produce desmitificación de esa supuesta grandeza.

En general, París es objeto de la admiración de los castrofortinos, aunque, a veces, es despreciada. Pero, en cualquier caso, está presente en sus mentes.

Aunque son muy pocos los personajes que visitan París, muchos más los que lo comparan con Castroforte. Si bien, como pasa con todas las representaciones que tienen los personajes de La saga/fuga, la imagen que tienen de París está distorsionada por la imaginación de los artículos de don Torcuato y por sus propios prejuicios y valores. Loureiro señala que La saga/fuga establece una verdad, pero

no con respecto a un posible referente sino con relación al discurso (1990: 83).

La saga/fuga no muestra un París real, sino la referencia imaginaria que tienen los personajes de él. Como se ha comentado, en La saga/fuga apenas hay menciones a la ciudad física de París, pero en esta ciudad tienen lugar la mayor parte de las situaciones fuera de Castroforte y sirve como referente cultural, social y de una nueva mentalidad. La identidad de Castroforte se define por oposición: tiene menos cultura, menos vida social y una mentalidad más conservadora. Tanto Castroforte como París aparecen parodiadas. Castroforte es vista con humor porque los personajes pretenden estar viviendo grandes aventuras, cuando nadie los conoce fuera de su localidad; y París es parodiada porque la imagen grandilocuente sobre ella es una exageración en muchos casos. El juego que La saga/fuga establece entre ambas ciudades hace que, al final, ambas sean, al mismo tiempo, ficcionales y parezcan reales. El París de Torrente Ballester es una ficción basada en una ciudad que realmente existe y Castroforte acaba por parecer que existe a fuerza de comparaciones con la capital francesa.



8. Referencias

Una versión anterior de este artículo fue publicada en la revista Didáctica. Lengua y Literatura, Universidad Complutense de Madrid, 2007, 19:11-30.

8.1. Citas

¹ Torrente Ballester también ha escrito sobre esta ciudad en Compostela y su ángel y Santiago de Rosalía de Castro. Apuntes sobre la vida en Compostela en tiempos de Rosalía de Castro. Asimismo, La muerte del decano es otra novela que transcurre en esta ciudad.

² Esta cita se refiere a la presencia de las ciudades en los textos literarios. Se puede comprobar que La saga/fuga es uno de los casos más claros de esta afirmación.

³ Los términos centro y periferia se emplean en el sentido que definió Juri Lotman.

⁴ La Vie Parisienne significa literalmente «La vida parisina», que es el título de una ópera bufa de Offenbach. Tanto esta composición como la pintura de Manet son manifestaciones culturales provenientes de París.

8.2. Bibliografía

- ÁLVAREZ PERELÉTEGUI, G. (2008): «Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester». Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción. Universidad Carlos III de Madrid, 6 al 9 de mayo de 2008. Asociación Cultural Xatafi/Universidad Carlos III de Madrid, pp. 319-329.
- FREIXANES, V. F. (2003): «A cidade literaria (Notas para una conferencia. 30 años da edición de La saga/fuga de J. B.)». La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos, 1, pp. 23-34.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, F. (2008): «Elementos ficcionales en la sátira de ciudades». Revista de Filología Románica, anejo VI, 1, pp. 97-107.
- LOUREIRO, Á. G. (1990): Mentira y seducción: la trilogía fantástica de Torrente Ballester. Madrid: Castalia.
- —(2006): «Torrente Ballester: lugares de lectura, lugares de escritura». La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos, 4, pp. 1-10.
- MARTÍNEZ DE ANTÓN, D. (2008): «Castroforte del Baralla y Villasanta de la Estrella o la ficción implícita contra la explícita». Revista de Filología Románica, anejo VI, 2, pp. 202-205.
- MERINO, J. M. (2003): «Juego y verdad en La saga/fuga de J. B.». La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos, 1, pp. 47-54.
- POPEANGA CHELARU, E. (2008): «Topografías de lo urbano». Revista de Filología Románica, anejo VI, 1, pp. 19-21.
- SIERRA, G. (2004): «Villasanta desde Compostela». La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos, 2, pp. 19-26.
- SPANG, K. (1990): «El homenaje Tubular. Crítica y parodia en La saga/fuga de J. B., de Gonzalo Torrente Ballester». Iberoromania, 32, pp. 92-109.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1998): Fragmentos de Apocalipsis. Madrid, Alianza.
- —(2010): La saga/ fuga de J. B. Carmen Becerra, Antonio Jesús Gil González (ed.). Madrid, Castalia.

8.3. Créditos del artículo, versión y licencia

SEVILLA VALLEJO, Santiago (2015). «El cronocopia literario «París» en La saga/fuga de J.B., de Gonzalo Torrente Ballester». Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid. Año II. Nº 3. ISSN 2341-1643 [URI: <http://letra15.es/L15-03/L15-03-13-El-cronotopo-Paris.html>]

Recibido: 28 de enero de 2015

Aceptado: 11 de marzo de 2015.



Letra 15



[Créditos](#) | [Aviso legal](#) | [Contacto](#) | [Mapaweb](#) | [Paleta](#) | [APE](#)

[Quevedo](#)

Letra 15

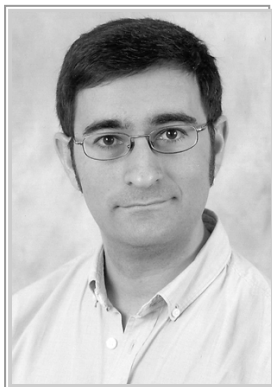
Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ARTÍCULOS](#)

El cine en la novela de Antonio Espina



Fernando Cañamares Leandro

Doctor en Filología Hispánica por la UAM. Su tesis, *Ortega y Gasset y la novela de los «Nova Novorum»* (2006) estudia las relaciones de la filosofía orteguiana y la prosa de los años veinte. Desde 2000 ha ejercido como profesor en diversos institutos de la Comunidad de Madrid. Ha colaborado en publicaciones didácticas como *Una mano tomó la otra* (2004), así como en la elaboración de libros de texto digitales destinados al aprendizaje a distancia.

También ha publicado materiales para opositores. Actualmente imparte docencia en el IES José Saramago, de Majadahonda.

fernando_canamares@hotmail.com

Descargas:  [PDF](#)

Resumen / Abstract

Resumen.

A Antonio Espina (1894-1972) le impresionaban las posibilidades del cine como creador de un nuevo código estético. Estaba convencido de su poder para crear una nueva clase de receptor literario. Para valorar la influencia del cine a través de sus novelas y ensayos, debemos tomar en consideración también su evolución ideológica y artística. Sus primeros poemas y fragmentos narrativos aparecieron en revistas próximas al ámbito de la vanguardia, como Horizonte o Revista de Occidente; más tarde, se sentiría atraído por las tesis de José Díaz Fernández, defensor de una obra políticamente comprometida. Mientras permanece próximo a la esfera orteguiana, Espina contempla el cine desde una perspectiva filosófica; en otros casos, se centrará en otros problemas, como la debilidad de las tramas comerciales o las contradicciones éticas de las películas de Hollywood.

Palabras clave: cine, vanguardia, Nova Novorum.

Cinema in Antonio Espina's novel

Abstract.

Antonio Espina (1894-1972) was deeply impressed by cinema as a new artistic code. He was convinced of its power to create a new kind of Literature reader. In order to track the influence of cinema in his novels and essays, we need to consider the evolution he suffered throughout his life. His first tales and poems were published in reviews connected to vanguard literature, like Horizonte or Revista de Occidente, with the personal support of Ortega y Gasset. Later, he was attracted by the ideas of José Díaz Fernández, who defended a politically engaged fiction. While close to Ortega's world, Espina considered cinema with a philosophical view; otherwise, he focused on different problems like the weakness of commercial plots or the contradictory morals shown by Hollywood movies.

Keywords: cinema, vanguard literature, Nova Novorum

Índice del artículo

L15-03-14 El cine en la novela de Antonio Espina

1. Y la voz se hizo
2. Antonio Espina: de Nova Novorum a Nuevo Romanticismo.
3. Bajo «la luz bruja del proyector».
 - 3.1 El público del cine. Espectadores esforzados y espectadores burgueses
 - 3.2 Una visión total.
 - 3.3 Trucos de cámara: Ralentí y aceleré
 - 3.4 Rostros de cine en las novelas.
 - 3.5 El «écran» y el agujero.
4. Referencias
 - 4.1. Bibliografía
 - 4.2. Créditos del artículo, versión y licencia



1.Y la voz se hizo

El 13 de junio de 1929 tiene lugar en el cine Callao de Madrid un acontecimiento histórico cuyas repercusiones se dejarán sentir con fuerza en el ámbito de nuestras letras: se estrena **El cantor de jazz**, la primera película sonora proyectada en España. La irrupción del sonido no hace sino consolidar el avance que el cinematógrafo estaba experimentando ya en años anteriores. En 1923 había en Madrid treinta salas de cine; en 1935 serán sesenta.

El sonido dota al cine de una capacidad narrativa de la que estaba desprovista en su versión muda. Ahora es, a juicio de muchos, un instrumento artístico y comercial plenamente equiparable al teatro al que, en muchos aspectos, supera. El impacto que tiene el cine sonoro en la esfera teatral

de la época es tratado de manera muy completa por M^a Francisca Vilches de Frutos en su libro *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición* (Vilches: 1997). En él se recoge el airado comentario que Ángel Carvajal publicó en la prensa madrileña de 1929.

¿Que por qué entonces se llenan los locales cinematográficos [...]? El cine es novedad, y novedad barata; el teatro —nos referimos al español— es arcaísmo y caro. Ésta es una razón. Otras son la comodidad y modernismo de sus salones, y la enorme voluntad de cuantos le dirigen; su anhelo siempre de servir bien al público. Que es todo lo contrario del teatro (Vilches, 1997: 33).

Pocos son los que en aquellos días finales de la década callan ante el pujante fenómeno del cine. Miguel de Unamuno sentenciará en un manifiesto dirigido a los profesionales de la escena la necesidad de que el teatro mantenga su identidad frente al cine «del cual debe diferenciarse y defenderse, en vez de querer rivalizar con él» (Unamuno, 1931:6). Jardiel Poncela se contentará con definir irónicamente los cines como «lugares obscenos en los que hay demasiada luz», en alusión al papel de encuentro amoroso que iban adquiriendo sus locales. Jacinto Benavente y el crítico Carlos Fernández Cuesta dirigen la cuestión hacia otro tema: se preguntan cuándo estará preparado el público del teatro para ciertas licencias morales que se contemplan como algo mucho más natural sobre la pantalla.



2. Antonio Espina: de *Nova Novorum* a *Nuevo Romanticismo*

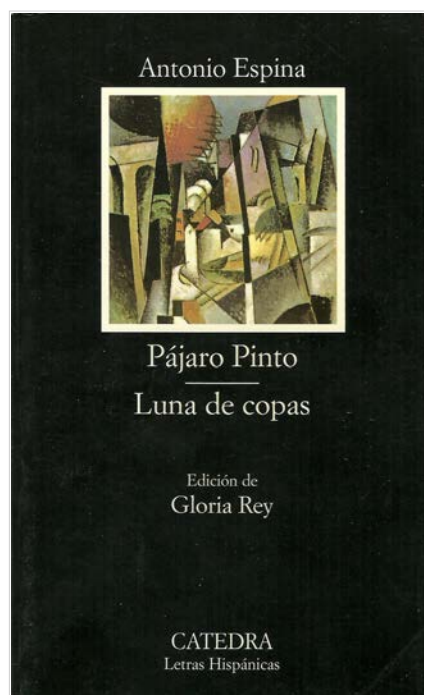
Es en este contexto de reflexión sobre el cine como disciplina en contacto con otras artes en el que debemos considerar la aportación de Antonio Espina, si bien este autor se mueve dentro del ámbito de la novela. Antonio Espina nace en Madrid en 1884, y cursa estudios de Medicina hasta cuarto curso. En 1917 regresa de su servicio militar en África e inicia su labor poética, que fructifica en dos libros perfectamente encajados en el contexto de la vanguardia: *Umbrales* (1918) y *Signario* (1923), al que debemos añadir un volumen de relatos y ensayos titulado *Divagaciones. Desdén* (1919).

Cuando en 1925 Ortega revoluciona el mundo de la prosa literaria con *La deshumanización del arte*, Espina parece haber encontrado su lugar en el mundo literario, pues desde fecha muy temprana se integra de manera entusiasta en el grupo de artistas que, bajo el magisterio del filósofo, desean renovar radicalmente el ámbito de la novela. El primer objetivo, por supuesto, será acabar con los destellos de la tradición realista decimonónica, a la que muchos quieren enterrar junto a Galdós, fallecido en 1920. En el número inaugural de la *Revista de Occidente*, el propio Espina firma un demoledor artículo contra Galdós, al que califica como «una enorme medianía» (Espina, 1923: 114). El arte nuevo, como ha dado en llamarse, rechaza las líneas generales de este realismo mimético y ramplón, de manidos temas folletinescos y en el que el narrador impera como un dios.

No es objetivo de este artículo describir en profundidad los matices de la propuesta con que Ortega quiere renovar el arte; pero baste decir que busca someter a la realidad a una tensión poética sin precedentes. La obra moderna debe

buscar una «fuga genial de la realidad», en la medida en que el arte se sobrepone al mundo; es un «arte estanco», puesto que separa al receptor de la realidad, al aislarlo en la esfera poética... La terminología filosófica de Ortega en sus ensayos de 1925 resulta en sí misma un tanto poética. Tan solo algunas ideas resultan escandalosamente claras: que la forma es más importante que el fondo y que esta nueva forma de arte divide a los hombres en dos categorías: «los que lo entienden y los que no lo entienden» (Ortega: 2000, 50).

Por otra parte, es un error reducir el magisterio filosófico de Ortega al aldabonazo de 1925. Algunas de las novelas que después se consideraron la aplicación práctica de la deshumanización ya habían empezado a escribirse unos años antes. Es el caso de *Pájaro Pinto*, primera novela de Antonio Espina, de la que se habían publicado fragmentos en 1922 en la revista *Horizonte*. De hecho, un estudio detenido de las narraciones que componen la colección Nova Novorum revela que comparten la preocupación de Ortega por cuestiones cognitivas, relacionadas con las dificultades que encuentra el hombre para acercarse a la esquiva realidad siempre fragmentaria y someterla con su intelecto. Este pensamiento aparece formulado en las *Meditaciones* y está ya completo hacia 1914, lo que, por otra parte, hace posible su conocimiento y asimilación por los novelistas mencionados. *Roberta Johnson* es una de las pocas estudiosas que logra escapar al tópico y defiende la estrecha dependencia de *Meditaciones* que se aprecia en estas novelas. Resulta imprescindible a este respecto su libro *Crossfire : Philosophy & the novel in Spain 1900-1934*.



Una edición de las novelas de Antonio Espina.

En cualquier caso, y hecha esta salvedad, no resulta extraño que ante toda esta formulación teórica un tanto ambigua, existiera una gran expectación acerca de la llamada «novela nueva», cuya existencia en la práctica llegó a ponerse seriamente en duda por los críticos de la época. El propio Ortega zanja la cuestión anunciando en su *Revista de Occidente* la mencionada colección de novelas que, bajo el marbete *Nova Novorum*, aspira a reunir los frutos de este concepto deshumanizado de la novela. Dentro de esta colección, que se desarrollará entre 1926 y 1929, aparecen dos obras de Antonio Espina: *Pájaro Pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929). Nadie tiene duda entonces de que el autor madrileño es, junto Pedro

Salinas y Benjamín Jarnés, uno de los más firmes valores de la línea estética defendida por Ortega.

Sin embargo, la trayectoria de Espina describe un brusco giro hacia 1930. Ese mismo año, José Díaz Fernández publica *El Nuevo Romanticismo*, un ensayo en el que se sientan las bases de un arte escrito por y para el proletariado, comprometido políticamente con tesis revolucionarias marxistas. De inmediato, Espina se adhiere a sus tesis sin reservas, aunque ello implique su total ruptura con los postulados artísticos que ha compartido hasta el momento, no solo con Ortega sino con plumas de la talla de Gómez de la Serna, Salinas, Bergamín, Rivas Cherif, Jarnés, y muchos otros más o menos asociados a la novela nueva.

La pérdida de afectos personales no detiene a Espina en su evolución literaria. Ahora el arte nuevo le resulta esnobista y burgués, una

escuela de estética deportiva, egoísta y aparte, llena de pequeños trucos fácilmente asequibles a cuatro señoritos pueriles... (Espina, 1930: 376).

Desde «Rifi-Rafe», su sección en la recién fundada revista *Nueva España*, de signo republicano, fustigará sin piedad a esos señoritos, sin perdonar siquiera a viejos compañeros de la colección *Nova Novorum*. El viraje literario corre paralelo al ideológico. En 1930, Espina está ya afiliado al Partido Radical Socialista; pero tras la llegada de la República, sus posiciones derivan cada vez más hacia el comunismo. En 1931 es elegido para formar parte de la presidencia de la sección española de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, organismo dependiente de forma directa del Partido Comunista de la URSS: en este momento su evolución literaria y su compromiso político convergen por completo.

Como apuntábamos más arriba, en estas mismas fechas empieza a distanciarse de sus compañeros de *Revista de Occidente*, tanto en lo personal como en lo artístico. En 1930 empieza también su andadura en *Nueva España*, publicación de sesgo republicano izquierdista fundada por José Díaz Fernández, Arconada y otros antiguos colaboradores de *Gaceta Literaria*, de la que habían huido espantados tras la repentina conversión al fascismo de su fundador, Giménez Caballero, a su regreso de un viaje a Italia. Dentro de *Nueva España*, Espina se encarga de la controvertida sección «Rifi-Rafe», en la que se fustiga a los escritores considerados ideológicamente reaccionarios o cercanos a la pureza literaria.

El ataque de Espina contra el ámbito de la vanguardia se explica mejor en el contexto de una ofensiva más amplia por parte de literatos de izquierda contra la novela nueva y, en concreto, contra la persona de Ortega. Muy poco antes, Rafael Alberti ha publicado su *Auto de fe (dividido en un gargajo y cuatro cazcarrias)*, cuajado de insultos contra el filósofo y su entorno, y su conferencia conjunta con Eugenio d'Ors y Juan Ramón Jiménez ha sido boicoteada. En una carta dirigida a Jorge Guillén, fechada el 11 de abril de 1930, Salinas habla de «ruptura total»:

La vida literaria ha pasado este año por incidentes variados que recién ocurridos parecían muy importantes, pero que con la lejanía de la historia se va reduciendo su valor. En primer término, Alberti ha asumido el papel de enfant terrible del curso 1929-1930. Conferencia en el Lyceum con terribles stroncature a Ortega, a Ors, a Juan Ramón, etc. Escándalo público. Luego lanzamiento clandestino de un vejamen contra la *Revista de Occidente*, donde se mofaba sangrientamente de Ortega y de todo el grupo. Ruptura total. Palabras amenazadoras de Vela contra Alberti.

Explicaciones mías sobre la perfecta distinción entre mi amistad personal y mi admiración literaria a Alberti y mi absoluta insolidaridad con el vejamen, que fue retirado en seguida por consejo mío y de Bergamín. A consecuencia de esto un aislamiento mayor del grupo de la Revista, formado ya casi exclusivamente por Vela y Jarnés. Espina, con ese mequetrefe de Díaz Fernández, lanzó en seguida ese papel quincenal, es decir, de quincenarios, donde ejercita el chantaje de la forma innoble que habrás visto. Yo estuve por darle dos bofetadas, luego pasados ocho días por decirle una grosería, ahora ya por no saludarle simplemente cuando me lo encuentro. Es decir, que Espina se ha lanzado francamente por la vía del periodismo de escándalo y de plazuela, mientras Jarnés se queda en su papel de novelista de Occidente. Cada día más claramente «nosotros somos nosotros». Tanto mejor.

A partir de este momento, **Espina** es mencionado en muy pocas ocasiones en las cartas de **Salinas**, y siempre en términos muy negativos. Durante esos años, abandonará el cultivo de la novela: solo publica como libros independientes **El nuevo diantre** (1934), una colección de ensayos ya publicados, y **Romea o el comediante** (1935), una biografía. Su actividad en publicaciones periódicas y colectáneas es, sin embargo, mucho más intensa. **También son frecuentes, sobre todo a partir de 1934, sus artículos políticos contra los regímenes fascista italiano y nacionalsocialista alemán. Uno de esos artículos, El caso Hitler, publicado en El Liberal de Bilbao el 11 de abril de 1935, suscita una protesta formal del cónsul alemán en Madrid. El caso llega a los tribunales y el escritor es condenado a un mes y un día de cárcel.**

La sentencia suscita un gran revuelo entre literatos y periodistas, que se traduce en numerosas muestras de apoyo al escritor encarcelado. La que más nos interesa es el manifiesto que suscribe un nutrido grupo de personajes procedentes de distintas ideologías y campos de la cultura, entre los que destaca un personaje tan reacio a la actividad política como **Juan Ramón Jiménez**. Pero si revisamos la lista de los firmantes en seguida echamos de menos a los compañeros de **Nova Novorum**, que no le prestan su apoyo en este trance. Ni siquiera **Ortega**, al que se le solicitó expresamente que firmara, accede. Entre los escritores de uno y otro bando se ha abierto un abismo solo comparable al que ya divide también al resto de la sociedad española.



3. Bajo «la luz bruja del proyector»

3.1. El público del cine. Espectadores esforzados y espectadores burgueses

El interés de Antonio Espina por la cinematografía encajará muy bien dentro de la novela nueva, en general muy receptiva a los adelantos técnicos como fuente de inspiración literaria, sobre todo si se relacionan con el ocio y la vida despreocupada. El automóvil, los deportes, el ambiente lujoso, los bailes de moda, la vida ociosa... son elementos esenciales de esta estética.

De hecho, la mayor parte de los textos que atestiguan el interés de Espina por el cine son anteriores a 1930, es decir, se corresponden con la etapa en que el autor se identifica con la novela nueva o novela de vanguardia, y casi desaparecen cuando pasa a ser defensor de una literatura «de avanzada», políticamente comprometida. No es casual, por tanto, que la filosofía de Ortega haya dejado en toda esta reflexión sobre el cine una profunda huella. En otros aspectos, sin embargo, trasciende esta influencia para anunciar aspectos del arte comprometido. Conocer la reflexión sobre la cinematografía, así como su aplicación a la práctica literaria resulta, por tanto, muy útil para comprender el cambio que está experimentando Espina y, por extensión, la literatura española a principios de la década de los treinta.

Las primeras reflexiones de Espina sobre el tema repiten en gran medida las preocupaciones planteadas por Ortega a cerca del arte moderno. En un artículo de 1927, publicado en *Revista de Occidente*, el autor de *Pájaro Pinto* incluye al cine dentro de esta modernidad artística, y atribuye a sus espectadores cualidades muy parecidas a las que Ortega exigía a los lectores de la nueva literatura:

No solamente el cine, sino casi todo el arte moderno ha exigido de pronto, para su total comprensión y goce, a individuos y públicos, un esfuerzo, una postura violenta. Primero, de la atención, después de la inteligencia, y, por último, de la conciencia entera. Nada tiene de extraño que los débiles del entusiasmo y de la voluntad se hayan negado a hacer este esfuerzo, y que aun los más firmes, transparenten de vez en cuando alguna protesta (Espina, 1927: 38).

Un arte, por tanto, que selecciona a su propio público, lo cual encaja muy bien con la valoración que se hace en *La deshumanización del arte* de las nuevas manifestaciones estéticas, cuya percepción divide al público en dos clases de seres:

[L]os que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo (Ortega y Gasset, 2000: 50).

Pero Antonio Espina trasciende enseguida el planteamiento puramente filosófico para abordar el cine como una realidad más amplia, en la que la vertiente artística convive con aspectos económicos y empresariales. Así, los logros estéticos que alcance el cine van a depender del uso que «empresarios y proveedores» hagan de su enorme potencial técnico.

Si los tan maravillosos medios y posibilidades que posee la cinematografía se emplean groseramente en la reproducción de la vida vulgar [...] la fina sugestión fantasmagórica del cerebro del espectador cesa.

Lamentablemente, ese es el principal problema del cine a juicio de Espina:

Los industriales [...] atentos solo a su negocio, no se preocupan más que de satisfacer el gusto mediocre de la burguesía universal (Espina, 1927: 46).

El término «burguesía» precisa una especial atención en el discurso de Antonio Espina, debido al cambio de significado que sufre hacia 1930. Antes de ese hito, el arte burgués se identifica con «la reproducción de la vida vulgar» y, en última instancia, con el Realismo mimético del siglo XIX, al que se oponen las distintas tentativas de renovación literaria de los años veinte en las que él participa con entusiasmo. A partir de su adhesión a las tesis de Díaz Fernández, el término

«burgués» se aplica precisamente a este arte nuevo, con el añadido de todas las connotaciones negativas que el marxismo ha derramado sobre la palabra. **Las dramáticas del momento**, un artículo de 1928, ilustra perfectamente un momento intermedio entre ambas posturas, aplicado al séptimo arte: se reconoce que el cine surge en el ámbito cultural y social de la burguesía y se aspira a llegar con ella a una especie de pacto, por el cual sus convenciones sociales conviven en la pantalla con un elemento transgresor:

[El público cinematográfico] Ama las películas felizoides a la norteamericana — amor burgués, conflicto de automóviles, hombres malos y pistolas, pero al final matrimonio con hijo recién nacido, mientras los papás se besan— y también ama los apolíneos actores, risueños, atléticos y a las vírgenes rubias del dólar y el sollozo. Y aquí salta una paradoja. Estos burgueses de la niebla y el órgano orquestal, mantienen un fuerte equívoco en su conciencia. Por fortuna, su paz reflexiva les salva. Por una parte, rinden culto al providencialismo cristiano que les dio el ser: la justicia triunfante —a la postre del film—, el castigo de la culpa y la moral indemne. Por otra parte, rinden otro culto nietzchano a la fuerza impositiva, audaz, pocas veces ética: el «box», las formas brutas del lujo y de los aparatos veloces, y sobre todo —atención— los juveniles artificios del diablo. Artificios que transforman al antiguo criminal de los melodramas, de pleno sentido odioso, en esta otra elegante persona, en cualquier sentido amable, que seduce cajas de caudales, mata «policemen», roba novicias de la alta sociedad neoyorkina y muere con fría distinción, exaltando la fantasía romántica y vagamente homicida del burgués (Espina, 1928: 90).

Está claro que el acercamiento a la cinematografía se hace ahora desde una perspectiva distinta. Para empezar, **Espina ha aceptado el hecho de que el cine narra en un lenguaje menos audaz de lo que él expresaba como deseable en Reflexiones sobre cinematografía, un lenguaje que procede en última instancia del Realismo**. Pero ya no contempla el cine como forma, sino que valora sus contenidos y su capacidad para ser un reflejo del mundo. Este desplazamiento de la atención, de lo estructural a lo argumental, lo aleja muchos estadios del planteamiento estético de **Ortega**, en el que la trama había pasado a un segundo plano; pero eso no es todo. Junto a ese nuevo interés por lo argumental, Espina ha descubierto en el cine una potente arma en la que sostener una ética o, si se prefiere, una ideología. Un arma que, por ahora al menos, se halla en poder del adversario, es decir, de la burguesía; pero que incluso así acaba por poner de manifiesto las contradicciones —en el sentido marxista del término— de esa clase, el «fuerte equívoco» entre la moral cristiana triunfante y la atracción que siente el espectador hacia la fuerza y la violencia.

Dos son, por lo tanto, las fórmulas de interpretación que aplica Espina a la cinematografía. La primera es la que considera esta arte como una forma novedosa que exige del espectador una participación y un esfuerzo nuevos, inexistentes en la estética mimética y fácil del Realismo. La segunda, más centrada en el contenido ético e ideológico, tiende a considerarlo una herramienta de influencia social en manos —al menos por ahora— de la burguesía capitalista. El planteamiento puramente estético o filosófico está dejando paso a preocupaciones de carácter más pragmático.



3.2. Una visión total

Espina también aplica la magia del cine a otra de las grandes preocupaciones filosóficas de Ortega, precisamente la que más influye en los autores de *Nova Novorum*: el problema perceptivo-cognitivo, es decir, la lucha del ser humano para construir una visión lo más completa posible a partir de los fragmentos que recogen nuestros sentidos. En sus *Meditaciones*, este problema aparece para Ortega como insoluble: la infinita variedad de perspectivas posibles impide al hombre percibir un objeto en su totalidad. La conclusión se resume en el axiomático enunciado «nadie ha visto jamás una naranja» (Ortega y Gasset, 1990: 105). Solo una parte del objeto está al alcance de nuestra mirada, mientras el resto permanece latente. El movimiento puede hacer que se nos presenten, de forma sucesiva, la diversidad de posibles perspectivas; pero incluso esta presentación resulta incompleta. Tan solo la yuxtaposición de todos los infinitos puntos de vista nos pondría ante la visión total de la realidad, la «verdad omnímoda y absoluta». Sin embargo,

esta suma de las perspectivas individuales, este conocimiento de lo que todos y cada uno han visto y saben, esta omnisciencia, esta verdadera «razón absoluta» es el sublime oficio que atribuimos a Dios (Ortega y Gasset, 1983: 202).

En las novelas de la colección *Nova Novorum* encontramos un amplio desarrollo de este problema cognitivo. Diversos personajes de estas obras están empeñados en obtener, tras un arduo trabajo de observación y ensamblaje mental, una visión de las cosas liberada de las ataduras del espacio y del tiempo. En *Entrada en Sevilla*, una de las narraciones que Pedro Salinas incluye en *Víspera del gozo* (1926), Claudio es incapaz de hilvanar los fragmentos de ciudad que ha visto desde su automóvil en marcha, y la capital del Guadalquivir queda para él ignota. A la diversidad de perspectivas espaciales se suma el problema del devenir temporal: en *Volverla a ver* —también de *Víspera del gozo*—, Jorge se enfrenta con la apariencia cambiante de su amada, que le obliga a renovar a diario su trabajo de contemplación. Lo mismo sucede con Carlota en *El profesor inútil* (1926), de Benjamín Jarnés, donde el intento de construir una imagen esencial e inamovible naufraga «en la sensual fugacidad de la carne» (Jarnés, 1999: 178). Los ejemplos podrían ser más numerosos, pero en todos ello esa búsqueda de una visión total, por definición destinada al fracaso, constituye la meta inalcanzada y siempre perseguida de los protagonistas de *Nova Novorum*.

Sin embargo, Antonio Espina ve en el cinematógrafo un potente instrumento perceptivo, capaz de solucionar de un plumazo la cuestión que ha mantenido tan ocupados al filósofo y a los literatos de su entorno. En *Desfile y ángulo pinza* —publicado en *El Sol* el 1 de diciembre de 1927 y recogido años más tarde en *El nuevo diantre* con el título *Desfile*— lo explica de este modo:

Gracias al «cine», cualquier figura, cualquier situación, puede verse por todas partes. Por arriba, por abajo, por delante, por detrás, por dentro y por fuera, por varios sitios a la vez, simultáneamente. Y estos ángulos no sirven solo para enfocar [...]. Sirven para introizar distingos, magmas, sutiles formas, estructuras y conjeturas alma adentro. Sirven para pinzar (Espina, 1934: 57).

Hay que explicar que esa capacidad para la «visión total» no reside en realidad en el cine —cuya imagen permanece sometida a las dos dimensiones del plano— sino en los hábitos mentales que genera en los espectadores disciplinados. Estos aprenden en la escuela de la imagen

a situar «en el aire», bajo la luz bruja del proyector, ideas, emociones, sensaciones...

La imagen cinematográfica constituye un aprendizaje no solo de la mirada sino del pensamiento.

La consecuencia de esta innovación teórica en la novela de Espina es, paradójicamente, la desaparición de un tema que ha sido esencial en las obras precedentes de Nova Novorum. Aunque la cuestión llega a esbozarse, los protagonistas de sus novelas ya no experimentan como problema la búsqueda de esa visión absoluta de los objetos. La definitiva «solución cinematográfica» del problema filosófico propicia que en la práctica literaria cobren importancia otras preocupaciones.



3.3. Trucos de cámara: *Ralentí y aceleré*

Las coincidencias teóricas con la filosofía de Ortega no terminan aquí. Uno de los principales requisitos que el filósofo atribuye al arte nuevo es el hermetismo, que reivindica la autonomía del universo ficticio frente a la realidad. El «poder mágico» de la novela consiste en trasladarnos a unas coordenadas vitales de espacio-tiempo distintas a las que habitamos:

aislar al lector del horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario (Ortega y Gasset, 1983b: 404).

Ortega planteaba el concepto de hermetismo como contrapunto a la novela de tesis y, en general a los modelos literarios que aspiraban a influir sobre los lectores o a transformar la realidad; pero esta idea de un mundo aislado de lo real y con normas distintas recibirá de Espina un sentido más amplio, y muy ligado a la cinematografía. En otro artículo de 1927, el filme aparece considerado como un espacio artístico con reglas propias. El cine corta las amarras de la mente espectadora, que la sujetan al firme de lo «real, demasiado real», y la atrae hacia su «ámbito fluido» (Espina, 1927: 45).

Una vez atrapado, el espectador debe someterse a sus leyes perceptivas,

sufre el control de otra especie de noción espacio-temporal, sugerida por el mundo —por el universo— de la pantalla. No es que cambie para nosotros la noción de «naturaleza» del tiempo y del espacio. Sería imposible. Pero sí cambian sus reflejos en nuestra conciencia (Espina, 1927: 40).

La consecuencia en la arquitectura novelesca moderna es una manipulación libre del espacio y, sobre todo, del tiempo, que Espina atribuye de forma expresa a la influencia del cine. De ella derivan dos operaciones que, si bien no resultan del todo insólitas, sí han cobrado a su juicio una nueva dimensión en la novela de los años veinte: el ralentí y el aceleré:

Si un novelista emplea diez páginas en describir con toda minucia un pequeño objeto, verbigracia, el rostro de una mujer, y las diez páginas siguientes las emplea en describir veinte figuras y diez sucesos, no cabe duda de que estas diez segundas páginas resultarán más veloces que las primeras [...].

Yo no digo que estos procedimientos y otros muchos que de ellos derivan no hayan sido puestos en práctica por la novela sempiterna. Pero sí afirmo que nunca se manejaron con la diversidad, inventiva y fina conciencia estética con que se ensayan ahora. Gracias a la cinegrafía.

La novela pretérita, en general obedece a otro sistema. En ella domina el tiempo lento y multiforme. Fotografía fija, hecha con invariable diafragma (Espina, 1928b: 1).

Mientras que la posibilidad de una «visión total» cinematográfica se reduce a la esfera teórica, las operaciones de ralentí y el aceleré, sí producen frutos literarios. Encontramos estupendos ejemplos en *Xelfa, carne de cera*, uno de los relatos recogidos en *Pájaro Pinto*. Las peripecias del protagonista en la guerra de África se narran, gracias a la magia del cine, «a cámara rápida»:

De Tifaurín los trasladaron a Tetuán quince días. Después, al campo. Operaciones. Las marchas. Las acciones de guerra. Los reposos breves. Las marchas. Los combates grandes. Los heridos. Los muertos. Las marchas. Los enfermos. Un permiso —ocho días—. El descanso. Las marchas, y ¡muerto! (baja definitiva). ¡No! Una falsa alarma: un «chinazo» en la rodilla. Evacuado a Tetuán. Dinero. Algo de Cabaret. Las marchas. «En columna volante». Las marchas. Las marchas por los prolongados itinerarios de la estrategia. Por fin, Tetuán. Cuartel. La paz. La repatriación (Espina, 2001:151-152).

En unas pocas líneas se ha condensado la materia argumental que hubiera constituido sin duda el núcleo de una narración realista tradicional. El procedimiento cinematográfico queda de esta forma perfectamente integrado una vez más dentro del trasfondo teórico del arte nuevo tal y como lo formula Ortega en *Ideas sobre la novela*, donde el argumento ha quedado relegado en favor de la estructura formal.



Tetuán en 1925. La guerra de África sirve de escenario a *Pájaro Pinto*.

Sin embargo, el hecho de que lo argumental siga siendo secundario no resta importancia al cambio temático que supone **Pájaro Pinto** respecto a las obras anteriores de **Nova Novorum**. En todas ellas, el protagonista responde a un perfil que, hasta la aparición de Xelfa, había permanecido inalterado: un joven desocupado, con buena formación cultural y sin preocupaciones económicas, que puede dedicarse a la contemplación de la realidad o a buscar aventuras amorosas más o menos frívolas en un ambiente siempre festivo y muchas veces lujoso. Xelfa, en cambio, ha cambiado esos escenarios por las penalidades de la guerra en África, lo que implica una preocupación por la realidad que, en el contexto de la evolución ideológica y literaria del autor, debe entenderse como un paso hacia una novela de perspectiva social. En la vasija vanguardista del cine, **Espina** ha envasado un licor con cierto gusto a compromiso.

No acaban aquí los recursos cinematográficos empleados en **Pájaro Pinto**. Unas páginas más adelante encontramos la secuencia titulada «El viaje. Una cinta histórica proyectada al revés», en la que el convoy que conduce al protagonista junto con su batallón de Tetuán a Ceuta recorre la misma ruta que siguió la expedición de O' Donnell en 1860, solo que a la inversa.

Así enrollada, debería haber ocurrido que las víctimas de los combates volviesen a la vida (Espina, 2001: 152).

El experimento formal sirve ahora para ponernos, bajo el engaño de un lúdico artificio cinematográfico, ante la crudeza de unos hechos reales: en la guerra de verdad los muertos no se levantan al terminar el rodaje. Dado que la Guerra de África había acabado solo dos años atrás, parece claro que las palabras de Espina encierran una protesta, y buscan una clara implicación emocional de unos lectores, cuando no una toma de partido. Un propósito que choca frontalmente con los principios del arte nuevo.

El relato de aquellos sucesos históricos corre a cargo de un soldado, maestro en la vida civil,

con su aire de feto en alcohol y la voz pedante que suelen fijar para siempre en la laringe pedagógica las Escuelas Normales (Espina, 2001: 152).

La antipatía con la que **Espina** descalifica a este personaje se debe a su descripción idealizada de la guerra, impropia de alguien que ha sufrido sus rigores. Siguiendo la marcha inversa del tren, su relato empieza con el despliegue de O' Donnell en la vega de Tetuán, justo antes de la ocupación de la plaza y, tras un intermedio en el que Xelfa contempla el monte Negrón, finaliza con la batalla de Los Castillejos, uno de los primeros combates. Antonio Espina ha cedido la voz narrativa a un personaje; pero se ha reservado un poderoso recurso para desautorizarle: su retórica heroica resulta ridícula en una película que se rebobina. Se da la circunstancia de que Espina utiliza uno de los recursos más sorprendentes de la novela nueva para favorecer una opinión dentro de la obra y conducir hacia ella a los lectores. Algo a lo que los seguidores de **Ortega** habían renunciado, por considerarlo un vicio de la omnisciencia narrativa decimonónica.



3.4. Rostros de cine en las novelas

En otro orden de cosas, **Espina** convierte la iconografía de Hollywood en cantera visual para sus novelas. El narrador de **Pájaro Pinto** atribuye a Xelfa un gran parecido con Archibald Barrymore, mientras que a Silvia Contreras, la protagonista de **Luna de copas**, se la compara con Gloria Swanson. Pero esta última comparación no se basa en el parecido físico, sino en la actitud liberada de ambas respecto al amor. A la fémina insurgente, esto es, la mujer moderna que rompe las ataduras sentimentales, se la reconoce por su pose y su sonrisa «cinematográficas»:



Gloria Swanson, famosa actriz de la época, sirve de modelo a Silvia en Luna de Copas.

La manera de reír de los actores cinematográficos. Les brota la risa de la dentadura. Los labios se dilatan sin luz, como dos tiras de caucho descolorido. ¿Quién apaga los labios de carne de Gloria Swanson, apretando contra sus encías el cepillo dentífrico del beso? (Espina, 2001: 269)

A pesar del barniz que le procura el recurso del cine, **Espina** vuelve a alejarse del arte nuevo, al usurpar como narrador la tarea que esta estética atribuye, en la teoría y en la práctica, al lector. Para **Ortega**, el «mayor error» estriba en «definir el novelista sus personajes», pues

el novelista no debe narrar, sino representar. Que veamos a los personajes con nuestros ojos (Ortega y Gasset, 1983b: 391).

Sin embargo, **Espina** se apresura a etiquetar a Silvia Contreras y no nos deja llegar a conclusión alguna. Por si fuera poco, la definición va acompañada de connotaciones muy negativas: esos labios de caucho y esa risa que brota de la dentadura —no del interior— nos sugieren hipocresía, frivolidad... Como sucedía en el caso del soldado-feto de **Pájaro Pinto**, Espina no solo define al personaje, sino que

nos conduce a conclusiones predeterminadas, en la más pura tradición dirigista del siglo XIX.

La escasa simpatía que el narrador muestra hacia Silvia Contreras coincide con el fracaso de sus pretensiones de insurgencia femenina. Cuando Aurelio la besa, los labios de Silvia arden de pasión. La joven queda sometida sentimentalmente hasta el punto de resistir todas las humillaciones a que la somete el seductor quien, finalmente, la abandona embarazada y con la razón perturbada. Espina ha recurrido a la imaginería cinematográfica para poner ante nuestros ojos a la mujer liberada de los años veinte para, a continuación, hacerla fracasar. Aparece así un elemento sentimental que no encontramos en el arte nuevo, más centrado en problemas filosóficos y experimentos formales. La implicación emocional del lector con los sucesos de la novela es incompatible con el arte deshumanizado.



3.5. El «écran» y el agujero

La última reflexión sobre el cine anterior a 1930 la encontramos intercalada, a modo de digresión metaliteraria, en Luna de copas (1929). El autor debe poner ante sí, en diferentes compartimentos, lo descriptivo, lo dialogal, los personajes... Luego debe cerrar los ojos y tomar esos ingredientes a puñados, para arrojarlos sin más al pote novelesco. El resultado será, en apariencia «desarticulado y monstruoso», pero eso no debe preocuparnos:

En realidad, lo que ocurre es que la articulación, la clave articulada, queda fuera de la novela, como el proyector cinematográfico queda fuera y lejos de la pantalla. En ambos casos, el proyector es lo más importante. Ese haz de luz del ojo de la cabina que traspasa como una estocada la cámara oscura. La verdadera vida se halla en este ojo. La fuente de la vida, al salir en cueros, en chorro germinal. Por eso el espectador —el lector—, si tiene imaginación, necesita mirar alternativamente al écran y al agujero. Observar ese ojo inyector de la cabina, con atención profunda de oculista (Espina, 2001: 236-237).

Esta parábola literaria se entiende mejor si acudimos de nuevo al modelo filosófico y a la terminología de Ortega. La dualidad entre la pantalla —el écran— y el agujero del proyector cinematográfico es análoga a la que establece el filósofo entre la ventana y el jardín, dos realidades sobre las que el observador no puede enfocar la vista simultáneamente:

ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes (Ortega y Gasset, 2000:17).

Aplicado a la literatura, el jardín se identifica con el contenido de la obra, mientras que la ventana representa la forma, el lenguaje y la arquitectura del relato.

Una vez nos ha dado la receta, el autor procede a una demostración práctica. Se dirige al «compartimento» de los personajes para introducir en la novela a don Enrique, el padre de Silvia; pero este se rebela y muerde al autor en la mano. Solo más adelante comprendió don Enrique que su presencia es necesaria en la historia «y

accedió a presentarse solo» (Espina, 2001: 237). El personaje se retrata a sí mismo con una serie de rasgos entre los que destaca una tendencia colérica y nerviosa, y cierta afición teosófica. Es lo de menos. Lo importante es el intento de que «veamos a los personajes con nuestros ojos», tal y como recomendaba Ortega. Pero, en realidad lo que vemos no es un colérico en acción, sino a alguien que dice ser colérico. Una vez más, el lector encuentra su trabajo hecho. Es entonces cuando el autor irrumpe en la novela o, si se prefiere, en el écran cinematográfico:

(El novelista, sin embargo, hace un ademán significativo detrás de su personaje. Se lleva un dedo a la sien y le mueve con un movimiento horadatorio. Y advierte — además— que don Enrique es un hombre triste y reseco. Un alma desmantelada.) (Espina, 2001: 237).

Espina no resiste la tentación de dejar su silla de director-novelista y ponerse al otro lado de la cámara, rompiendo los límites de ficción y realidad. Pero la modernidad del recurso es, de nuevo, solo formal. La aparición del autor en la novela sirve para desautorizar el discurso del personaje y sustituirlo por el suyo. Para «definir» al personaje, lo que, para Ortega, constituye el «mayor error».

Con esta «adaptación cinematográfica» del clásico ejemplo de Ortega, Espina afirma, una vez más, su adscripción teórica a la novela nueva; pero una lectura cuidadosa de Pájaro Pinto y, sobre todo, Luna de copas pone de manifiesto la tendencia de Espina a la descripción realista y a una omnisciencia narrativa que a menudo sustituye a la libre interpretación del lector. El paso del arte nuevo, lúdico y neutral, a la novela de avanzada, tradicional en la forma e ideológicamente comprometida, está esbozado ya en estas obras. Los procedimientos cinematográficos, sólidamente fundamentados en la filosofía de Ortega, constituyen un poderoso vínculo con el arte de vanguardia que Espina está abandonando en estas fechas. El cambio, sin embargo, resulta imparable y, como hemos visto, estos procedimientos acabarán sirviendo para volver los ojos a problemas sociales —como la guerra o la liberación de la mujer— y reforzar el peso de la voz narradora. Espina está viajando del arte nuevo a la literatura comprometida, y los recursos cinematográficos forman parte de su equipaje.

En conclusión: Espina aborda el cine en sus ensayos desde varios puntos de vista, que incluyen tanto el estudio de su potencial como lenguaje artístico como sus implicaciones sociales, comerciales e incluso morales, todo ello bajo la perspectiva de su posicionamiento ideológico, que le hace considerarlo como un arma de cambio. En cuanto a su novela, son varias las vertientes que se hallan tocadas por la nueva luz del cine. La primera de ellas, más filosófica, ve resuelto al fin el eterno problema perceptivo de Ortega: quien quiera ver entera de una vez una naranja solo tiene que someterla a la magia del cine y confiar en los hábitos perceptivos del espectador disciplinado, muy capaz de colocarla fácilmente «en el aire». La segunda tiene que ver con el concepto, formulado en La deshumanización del arte, de la novela como arte estanco, quebrantado por la audacia de Espina, capaz ahora de mirar simultáneamente a la ventana y al paisaje, al écran y al agujero del proyector. La tercera afecta directamente a la técnica novelesca que, de pronto, incorpora trucos de cámara, como el ralentí, el aceleré, aunque también se puede, si se desea, rebobinar la cinta de la narración. Por último asistimos a la entrada de una nueva iconografía, de un

nuevo código que solo puede ser compartido con un público que, además de lector de novelas, es espectador de cine.



4. Referencias

4.1. Bibliografía

- AGUSTÍ, Ignacio (1974). Ganas de hablar. Barcelona, Tusquets
- ESPINA, Antonio (1923). «Libros de otro tiempo: B. Pérez Galdós». Revista de Occidente, nº 1, pp. 114-117.
- —(1927). «Reflexiones sobre cinematografía». Revista de Occidente, nº 43, pp. 36-46.
- —(1928). «Las dramáticas del momento» en Lo cómico contemporáneo y otros ensayos. Madrid, Cuadernos Literarios, pp. 71-91.
- —(1928b) «La cinegrafía en la novela moderna», El Sol, 8 de julio, nº 3.411, año XII, p. 1.
- —(1930). «El "Nuevo Romanticismo". José Díaz Fernández», Revista de Occidente, nº 90, pp. 374-378.
- —(1934).«Desfile» en El nuevo diantre. Madrid: Espasa Calpe, pp. 53-57.
- —(2001). Pájaro Pinto y Luna de copas, ed, Gloria Rey. Madrid: Cátedra.
- JOHNSON, Roberta (1993). Crossfire : Philosophy & the novel in Spain 1900-1934. Lexington, University of Kentucky.
- ORTEGA y GASSET, José (1983). «El tema de nuestro tiempo», en Obras Completas, vol. III, ed. Paulino Garagorri. Madrid: Alianza.
- —(1983b). «Ideas sobre la novela», en Obras Completas, vol. III, ed. Paulino Garagorri. Madrid: Alianza.
- —(1990). Meditaciones del Quijote, ed. Julián Marías, Madrid: Cátedra.
- —(2000). La deshumanización del arte, ed. Valeriano Bonzal, Madrid: Austral.
- SALINAS, Pedro y GUILLÉN, Jorge (1974). Correspondencia. Barcelona: Tusquets.
- SPIRES, Robert (1998). Transparent simulacra Spanish Fiction (1902-1929). Missouri University Press.
- UNAMUNO, Miguel de (1931). «Desde Alemania, la crisis actual del teatro mundial», Heraldo de Madrid, 30-III-1931, p. 6.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (1997). La escena madrileña entre 1926 y 1931: un momento de transición. Madrid: Fundamentos.

4.2. Créditos del artículo, versión y licencia

CAÑAMARES LEANDRO, Fernando (2015). «El cine en la novela de Antonio Espina». Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid. Año II. Nº 3. ISSN 2341-1643 [URI: <http://letra15.es/L15-03/L15-03-14-El-cine-en-la-novela.html>]

Recibido: 21 de febrero de 2015

Aceptado: 24 de marzo de 2015.



Letra 15



Créditos | Aviso legal | Contacto | Mapaweb | Paleta | APE
Quevedo

Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [NUEVAS VOCES](#)

El mundo femenino de las jarchas

Elena Victoria Córdón

jedisuccubi2013@gmail.com

Descargas:  [PDF](#)

Resumen / Abstract

Resumen.

Las jarchas son uno de los ejemplos más representativos de nuestra lírica primitiva, y el primer testimonio palpable de la poesía de Al-Andalus. Escritas en mozárabe, nos presentan una atmósfera intensamente femenina y una peculiar visión del amor. En este artículo analizaremos ese yo poético tan alejado de otras manifestaciones de literatura medieval.

Palabras clave: Jarchas, Al-Andalus, literatura medieval.

The feminine world of the kharjas

Abstract.

The kharjas are one of the most characteristic demonstrations of our early and also the first undeniable testimony of Al-Andalus poetry. Written in the mozarabic language, in the kharjas we attend to a deeply feminine atmosphere, with its peculiar view of love. In this paper, we will analyze that particular poetic persona..

Keywords: Kharjas, Al-Andalus, medieval literature.

Índice del artículo

[L15-03-21 El mundo femenino de las jarchas](#)

1. Las jarchas: orígenes y descubrimiento
2. Enigmas de las jarchas
3. El lenguaje poético de las jarchas
4. El «yo» lírico femenino de las jarchas
5. Conclusiones
6. Referencias
 - 6.1. Citas
 - 6.2. Bibliografía
 - 6.3. Créditos del artículo, versión y licencia



1. Las jarchas: orígenes y descubrimiento

Las jarchas son pequeños poemas en lengua mozárabe incluidos al final de una composición mayor llamada moaxaja o muwashahas. Las moaxajas tienen su origen en la tradición hispano-árabe y fueron más tarde adaptadas por hispano-hebreos, lo que explica que sus descubridores encontrasen dos grupos de jarchas contenidas en estas moaxajas. Su fecha de composición estimada es el siglo XI y XII.

La etapa histórica correspondiente con estas composiciones es la de Al-Ándalus, la de la España musulmana. El esplendor de tan dilatado periodo (711-1492) tuvo lugar en el siglo X-XI, con el Califato de Córdoba, cuando la ciudad se convirtió en la capital del mundo Islámico (anteriormente en Bagdad). Es esta la época de la dinastía de los Omeyas y de la construcción por mandato de Abderramán III de la gloriosa Mezquita de Córdoba, un monumento que aún conserva gran parte de su magnificencia. Parte del periodo que hemos señalado como típico de las jarchas transcurre ya en los llamados Reinos de Taifas.

La convivencia de pueblos de distinta procedencia forzaba también la convivencia lingüística. Las jarchas suponen un testimonio primitivo de la lírica de nuestra tradición y hay quien las señala como «el más sensacional descubrimiento de la primera mitad del siglo XX para el estudio de las literaturas románicas ¹».

El estudioso que abrió camino en nuestro país en este campo fue J. M. Millás (1946) con su trabajo *Sobre los más antiguos versos en lengua castellana*. Las jarchas siempre han sido un tipo de lírica envuelto en misterio, tanto por su exótica naturaleza como por la cuestión lingüística. Es muy pobre la muestra de mozárabe de la que disponemos, a lo que hay que unir ciertas dificultades de transmisión, como la ardua labor de los copistas a la hora de transcribir una lengua que no conocen, y todos los errores que esto puede conllevar.

Ya en 1948, el hebraísta Stern publica un breve corpus de jarchas no hebreas, en *Les vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques*. Este descubrimiento pasó en principio inadvertido para los críticos de nuestro país, hasta que en 1949 Dámaso Alonso señaló la importancia que podía tener para el estudio de nuestra tradición.



2. Enigmas de las jarchas

En su libro *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, Margit Frenk (1972) señala en el capítulo «La problemática de las jarchas» tres cuestiones principales que propician el debate sobre estas breves composiciones:

1. La preexistencia de una tradición lírica anterior a las jarchas de las que disponemos
2. Las jarchas como ejemplo de lírica popular y
3. La relación entre la jarcha y esa posible tradición anterior.

Es difícil determinar el grado de relación entre la jarcha y la moaxaja en la que se integra, lo que es bien claro es que entre una y otra poesía no existe una coherencia argumental, formal, ni siquiera lingüística. ¿Por qué, entonces, encontramos las jarchas al final de las moaxajas?

Según la tesis del investigador egipcio Ibn Sana al-Mulk (1984), es posible que el autor de la moaxaja fuese también el autor de las jarchas, lo que negaría esa preexistencia que hemos mencionado anteriormente. El rebote a este argumento, según nos cuenta Frenk, es que Ibn Sana pudiera no conocer lo suficientemente bien las jarchas dado su tiempo y procedencia. Con respecto a esta cuestión de las jarchas, una cosa parece obvia: el tema y la forma de la jarcha es radicalmente distinta al de la moaxaja. En su libro *Las jarchas mozárabes. Formas y significado*, Galmés de Fuentes (1994) lo explica así:

Con frecuencia no existe una conexión, no existe un lazo estrecho entre el texto de la muasaja y el de su conclusión: el paso de una a otra se hace de modo brusco, de forma que, en muchas ocasiones, la jarcha parece un pegote, un pastiche, que se desvía del resto del poema. Con razón Dámaso Alonso, al observar ese cambio de tema, lo ha interpretado como indicio de que «el poeta tomaba para el objeto una cancioncilla conocida, existente en la tradición oral ²».

Algunas jarchas aparecen incluso repetidas en distintas moaxajas, lo que aboga por la tesis popular. Las jarchas serían cancioncillas de amigo árabes conocidas, al menos, por gran parte de los escritores que más tarde las incluirían al final de la moaxaja. Menéndez Pidal, por su parte:

Niega la influencia de la poesía clásica y concibe la tradición reflejada en las jarchas como una «tradición de cantores anónimos, poetas no embebidos en la lectura de los libros latinos que no sabían leer, sino impulsores de los gustos y de los sentimientos de la colectividad, del pueblo-nación ³».

Lo arriba expuesto abre a su vez otro debate, ¿por qué sofisticados poetas hebreos o árabes se interesarían por estas cancioncillas populares?

Como vemos, son muchas las incógnitas que quedan por despejar en el tema de las jarchas, reflejo también de la complicada situación social en que surgen. El halo de misterio que las envuelve es, sin embargo, común a la literatura románica y a la Edad Media en un plano general, época en que la cultura escrita era aún prácticamente inexistente.



3. El lenguaje poético de las jarchas

Según **Menéndez Peláez** (1999), desde el punto de vista del estilo, la brevedad de los textos de las jarchas nos impide que se pueda extraer un corpus coherente de las propiedades de su lenguaje poético. Sin embargo existen algunos rasgos significativos, si los comparamos con otros géneros como las cantigas o el villancico. En **Historia de la literatura española** se señalan los siguientes rasgos:

- Carencia de una localización concreta en la que puedan enmarcarse. Es esta una nota distintiva con otros géneros medievales, como las cantigas y las serranillas.
- Comienzo «ex abrupto» o diversidad temática, observada en algunas de ellas, entre la jarcha y el resto de la moaxaja; no hay referencias a antecedentes que nos introduzcan en la situación, es esta una consecuencia de la diversidad temática, ya señalada.
- Lo poético se reduce, a veces, a una simple exclamación: son muy abundantes los vocativos.
- El subjetivismo es la nota más característica del lenguaje poético de las jarchas, con predominio de la introspección de los sentimientos, los estados anímicos.
- Abundan las referencias al corazón de la joven enamorada.
- A esto se añade el estilo callejero que caracteriza a la lengua de la jarcha, según la preceptiva de los teóricos.

Antes de detenernos con detalle en las próximas páginas en el papel del yo lírico femenino de las jarchas, haremos un breve apunte sobre la localización de las jarchas. Como hemos señalado, estas cancioncillas carecen de unas señas precisas por las que el lector podría guiarse a la hora de ubicar el poema. Esta característica hace de las jarchas una lírica especialmente intimista, esa ausencia explícita de un espacio material (o físico) al que atenerse ayuda a pensar que estamos leyendo directamente lo que ocurre en el corazón de la mujer que se lamenta, o dentro de alguna alcoba privada en la que deja pasar a su inmediato confidente y, de forma privilegiada, al lector.



4. El «yo» lírico femenino de las jarchas



Como hemos señalado anteriormente, en las jarchas se nos presenta a una voz femenina que lamenta su amor. Este objeto poético al que se le canta es la figura del **habib** o amado. Estas composiciones tratan en general de lo que llamamos **el amor triste**, siendo el motivo más común de esta tristeza la ausencia del amado. Las semejanzas con las cantigas de amigo de la lírica galaico-portuguesa, obviamente, no se hicieron de esperar cuando se descubrieron los textos:

Ya el primer editor de las jarchas, **S. M. Stern**, supone que éstas son canciones románicas populares, cantos de doncella enamorada, análogos a las cantigas de amigo gallego-portuguesas. Esta analogía salta a la vista en las muestras aportadas por **Dámaso Alonso**, pero a ella hubo de añadir **Menéndez Pidal** una relación, evidente también, con los villancicos castellanos, y finalmente, **Margir Frenk**, con los estribillos franceses. Conjuntando esos testimonios y añadiendo datos nuevos, podemos encuadrar las cancioncillas mozárabes de **habib** o amigo en el panorama general de la Romania ⁴.

Galmés de Fuentes (1994) concluye su capítulo sobre «El mundo poético de las jarchas» declarando que está comprobado que este tipo de lírica que tenía siempre por yo poético a una mujer se refiere a un amado hombre. Sin embargo, según leemos en el manual de **Menéndez Peláez**, parece que

no faltan críticos que descubren en estas cancioncillas un símil o ficción, dentro de un contexto de amor homosexual, en el que el poeta, sin la protección de su dueño, es como una doncella privada de su amante ⁵.

La hipótesis de amor homosexual es muy interesante desde un punto de vista social pero también literario, pues nos obliga a revertir todo ese mundo femenino de las jarchas a la posible identificación con el poeta y sus allegados, pues la amante no es el único personaje de estos poemillas. Pese a su brevedad, en las jarchas contamos también con figuras confidentes: hermanas (a veces amigas, llamadas hermanas por su relación de familiaridad) y madres.

¿Cuál es el papel de estos confidentes? Resulta curioso a la hora de imaginar el poema in situ, en ese espacio que no nos queda claro. El lector imagina probablemente un interior, puede que la casa de la amante aquejada del mal de amores que le hace pronunciar esas palabras. Hay quien ve en las jarchas un amor virginal, pero en nuestra opinión el amor físico tiene un papel obvio en esta lírica. Son varias las jarchas, como veremos a continuación, que evidencian el contacto

entre la amante y el **habib**, e incluso jarchas en las que la voz poética parece añorar más bien al sexo que al habib per se.

¿Cómo es esa voz femenina que encontramos en las jarchas? Recordemos que nos encontramos ante poemas de 2, 3 o 4 versos. Esta brevedad, como es de esperar, hace difícil cualquier catalogación, sin embargo, dadas sus similitudes podemos construir un yo poético más o menos sólido. La mujer de las jarchas tiene en su soledad (entendiendo soledad por la falta de amado) su motivo de expresarse, ya sea ante sus confidentes o ante el lector mismo. En las cantigas de amigo, además de los testigos que ya hemos mencionado, en ocasiones, la amante expresaba su angustia a elementos naturales, como el mar. Esta hipótesis queda descartada en las jarchas, en las que no se incluye ninguna referencia paisajística. Con objeto de organizar el comentario de las jarchas leídas, propondremos una división temática en base al corpus del que disponemos ⁶.

4.1. Jarchas de ausencia

Son las que más recuerdan a las cantigas de amigo de nuestra tradición galaico-portuguesa. La amante que protagoniza el poeta se lamenta de la ausencia de su amado, que siente con grandísima intensidad. El sentimiento doloroso es acentuado por los signos de exclamación que aparecen en muchas de las jarchas, y también, como en nuestro primer ejemplo, por preguntas retóricas. A continuación dos muestras (utilizamos la grafía de **Galmés de Fuentes**):

Garre, si yes devina
e devinas bi-l haqq,
garr-me: ¿Cánd me vernad
mon habibi Ishaq?

(Di si eres adivina
y adivinas con certeza,
dime: ¿Cuándo me vendrá
mi amigo Ishaq?)

En esta jarcha observamos que el papel de la confidente debía de ser sin duda también el de sosegar a la amante. La figura de la madre es tan antigua como la literatura misma, y hemos de imaginar a la quejumbrosa como una joven de corta edad.

Véned la Pasca ed aún sin elle.
¡Cómo cande mieo corachón por elle!

(Viene la Pascua y aún estoy sin él.
¡Cómo arde mi corazón por él!)

4.2. Jarchas de partida

En estas jarchas, el tiempo poético se para en el momento en que la salida del **habib** es inmediata. La amante contempla con impotencia que su desgracia es inminente:

¿Qué faré, mamma?
mieo al-habib est' ad yana.

(¿Qué haré madre?
Mi amigo está en la puerta)

Mucho se ha hablado sobre si en la poesía islámica podía haber un lugar para una voz femenina. En cualquier caso, la personalidad que se nos perfila en estas jarchas es la de una amada totalmente dependiente de su objeto de deseo, a la que la distancia la coloca al borde de la desesperación. No faltan en este sentido similitudes con el tópico medieval bien conocido de amor cortés.

¿Qué fareyo au que será de mibi?
¡habibi!
¡no te tuelgas de mibi!

(¿Qué hare yo? ¿Qué será de mí?
¡Amado!
¡No te apartes de mí!)

4.3. Jarchas de amor alegre

En estas jarchas, no encontramos ese tono angustiado y melancólico que caracteriza a las anteriores. En algunas, como el primer ejemplo que pondremos aquí, la amante describe traviesa a su **habib**, ante su madre. En otras muestra un momento de alegría en la relación de los enamorados, como en el segundo ejemplo:

Mamma, ¡ay habibi!
sua al-yummella saqrella,
e el collo albo,
e boquella hamrella

(¡Madre, qué amigo!
su guedejuela es rubita
y el cuello blanco
y la boquita coloradita)

Des cand mieo çidiello véned
¡tan buona al-bixara!

como rayo de sol yéxed
En Wad-al-Hijara

(Desde que mi Cidiello viene
¡qué buena noticia!
como un rayo de sol sale
en Guadalajara).

En este ejemplo vemos que el momento feliz al que nos referimos tiene lugar bien porque el **habib** ya ha regresado tras su larga ausencia o bien porque la pareja está empezando su relación y él ya visita a la amante con frecuencia.

4.4. Jarchas de pasión

El amor que se retrata en las jarchas no es puramente espiritual o casto, como dijimos antes. Al menos, no en todas las jarchas. En algunas, la amante pide reunirse con su **habib** físicamente, y el momento más deseado para esta unión suele ser la noche o bien el alba. Recordemos que el alba es clímax de unión típico en la lírica medieval.

Ven çidi Ibrahim
yá nuemmne dolche
vent a mib
de nojte
in non, si non queres
ireym' a tib.
Gárreme a ob
Ligarte

(Mi dueño Ibrahim
¡oh, nombre dulce!
vente a mí
de noche
si no, si no quieres
iré yo a ti.
Dime a donde
(puedo) unirte)

Boquilla al-iqdi
dolche como ax-xuhdi,
Ven, béjame
habibi ji indi
ad-ún me amando
como yawmi

(Boquita de collar
 dulce como la miel
 ven, bésame
 Amigo mío, ven a mí
 aún amándome
 como el otro día).

4.5. Jarchas de celos

En algunas jarchas, la voz poética no emplea un tono dulce y/o apasionado como el que hemos visto, sino que se hincha de orgullo femenino hacia su **habib**, reprimiéndole que no es la única que recibe sus afectos.

Vey, yá raqi, vey tu vía
 que non me tenes an-niya

(Ve, desvergonzado, ve por tu camino
 que no me tienes lealtad)

En otra jarcha, la amante parece reprender al **habib** a la llegada a casa que sabe dónde ha estado:

As- Sabah buono, garr-me ¿d' on venes?
 ya lo sé qu' autri amas,
 a mibi tu no quieres.

("As-Sabah hermoso, dime: ¿de dónde vienes?
 Ya lo sé que amas a otra:
 a mí tú no me quieres).

La clasificación de jarchas que hemos hecho nos permitiría articular los distintos tipos cronológicamente como piezas de una historia de amor andalusí. De esta forma, el ciclo amoroso quedaría así:

Jarchas de amor alegre → Jarchas de pasión (Jarchas de celos) → Jarchas de partida → Jarchas de ausencia.

Cabe la posibilidad de volver a empezar el ciclo amoroso desde la jarcha de ausencia a la de amor alegre, con la vuelta del amado.



5. Conclusiones

Como sabe el conocedor de la literatura medieval, el darle voz a una mujer no es ni mucho menos exclusivo de la lírica primitiva andalusí. Sin embargo, es todo el misterio que rodea a estas composiciones lo que hace tan atractiva la voz poética de las jarchas. Pese a su brevedad, como hemos visto, el abanico de emociones que se

pueden transmitir en unos pocos versos es mucho mayor de lo que pudiera imaginarse.

La feminidad de las jarchas radica en esta voz apasionada y dulce (la mayoría de las veces) y también en la presencia de sus confidentes. Todo esto crea un mundo lírico femenino que en pocas palabras es capaz de transportarnos a ese ambiente, que el lector del siglo XXI intuye exótico y lleno de entresijos amorosos.



6. Referencias

6.1. Citas

- ¹ MENÉNDEZ PELÁEZ, p. 82.
- ² GALMÉS DE FUENTES, p. 103.
- ³ FRENK, p. 138.
- ⁴ GALMÉS DE FUENTES, p. 108.
- ⁵ MENÉNDEZ PELÁEZ, p. 83.
- ⁶ La temática de las jarchas es tocada por los dos autores a los que citamos principalmente, pero esta división es propia.

6.2. Bibliografía

- FRENK, Margit (1974). Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica. México: El colegio de México.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1994). Las jarchas mozárabes. Forma y significado. Madrid: Crítica.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (2004). Historia de la literatura española. Volumen I: Edad Media. León: Everest.

6.3. Créditos del artículo, versión y licencia

CORDÓN, E. V. (2015). «El mundo femenino de las jarchas». Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid. Año II. Nº 3. ISSN 2341-1643 [URI: <http://letra15.es/L15-03/L15-03-21-Nuevas.voces-E.V.Cordon-El-mundo-femenino.html>]

Recibido: 10 de marzo 2015.

Aceptado: 31 de marzo 2015.

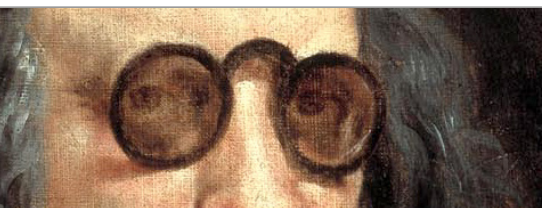


Letra 15



[Créditos](#) | [Aviso legal](#) | [Contacto](#) | [Mapaweb](#) | [Paleta](#) | [APE](#)
[Quevedo](#)

Letra 15



Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [VASOS COMUNICANTES](#)

Poemas & collages



Carlos Alcorta

Nace en Torrelavega, (Cantabria, 1959). Ha publicado los siguientes libros de poemas: **Lusitania** (Biblioteca del Vigía. 1988), **Condiciones de Vida** (Editora Regional de Extremadura. 1992), **Cuestiones Personales** (Colección Árgoma. 1997), **Compás de Espera** (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza. 2001), **Trama** (Algaida Poesía. 2003), **Corriente Subterránea** (DVD Ediciones. 2003), **Sutura** (Poesía Hiperión. 2007) **Sol de Resurrección** (Calambur, 2009), **Vistas y panoramas** (Eclipsados, 2013), **Ejes Cardinales. Poemas escogidos, 1997-2012** (Renacimiento, 2014) y **Ahora es la noche** (Valparaíso Ediciones, 2015), así como las siguientes plaquettes: **Doureios Hippos** (Scriptum. 1986), **Un Lugar en la Memoria** (Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. 1988), **Pormenor** (La Horadada. 2005), **A la intemperie** (Centro Cultural de la Generación del 27. 2007) y **Ritual de la luz** (Ediciones del 4 de agosto, 2008). Ha obtenido premios como el Ángel González, el Alegría/José Hierro, el Hermanos Argensola o el José Luis Hidalgo y ha sido accésit de los premios Fray Luis de León, Ciudad de Salamanca y Antonio Machado/Premios del Tren. Ejerce la crítica literaria y artística en revistas especializadas y otros medios de comunicación. Mantiene un blog de crítica y traducción: carlosalcorta.wordpress.com.

Ha escrito textos para catálogos de artistas como Chema Madoz, Marcelo Fuentes, Rafael Cidoncha, Juan Manuel Puente o los proyectos Ver(se) y Agenda Cultural. Codirigió la colección de poesía SCRIPTVM desde 1985 hasta 1991 y desde 1997 hasta 2007 la revista de literatura y arte **ULTRAMAR** con sus colecciones de cuadernos poéticos «El Astillero» y «Travesías». Ha sido codirector de la colección de poesía de la editorial Quálea. Actualmente coordina las Veladas Poéticas de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander y es corresponsable de las actividades y publicaciones del Aula Poética José Luis Hidalgo. Es editor en Septentrión Ediciones.

Descargas:  [PDF](#)

Índice

[L15-03-31 - Carlos Alcorta: Poemas & collages](#)

1. Sobre la alfombra
2. Insular
3. En el Covadonga
4. Sounion
5. Interpretación del magma
6. Visiones de un sonámbulo



1. Sobre la alfombra

Cada acción conlleva una responsabilidad.

SLAVOJ ZIZEK

Sobre la alfombra que decora el suelo
enlosado se elevan altas dunas
que el sol poniente vuelve anaranjadas,
crecen profundas sombras que convierten,
a vista de pájaro, el arenal
desierto, en piel de tigre desteñida
surcada por errantes
manadas de bisontes, sanguinarios
felinos que la sed ha vuelto dóciles,
exhaustos paquidermos que la mano
del niño inmoviliza
o desplaza al compás que su albedrío
le dicta.

Sí, procede con frecuencia
como un voluble dios que juega
con el destino de los seres vivos.
Sin saber, con intuir los siente suyos,
porque aún no es consciente
del alcance que entrañan sus acciones
y no entiende las leyes naturales
que gobiernan el mundo,
pero la práctica indiscriminada
del soborno o la angustia del castigo
mitigan su dominio, la aparente
aflicción que muestra ante los accesos
de violencia infundada.

Acaso su franca temeridad,
su falta de experiencia determinan
las proporciones incorrectas de hombres
y animales, la desafortunada
orientación con que una blanda luz
artificial señala el camino de vuelta
hacia la negra paz del envoltorio.

Quienes permanecen a la intemperie,
esas desorientadas muchedumbres
de plástico que esperan cerca de los motores
inservibles que el cielo
vierta sobre sus rostros
secos la miel mirífica del aire
de marzo, restablecen la secreta
correspondencia con la realidad,
responden a las formas que los sueños
multiplican y su presencia, rota
la inmaculada red de la virtud,
consume el triunfo de lo imaginario.

Quien aprende a mirar, aprende a ser.

(de *Sutura*. Hiperión, 2007)



2. Insular

El brillante aguijón de acero ensarta
en la erizada cúspide su punta
fría. Se arquea el rosetón morado
igual que caña joven si el sol vierte
sobre la corva quilla su dulzura
de fuego desmayado. Con arena
y viento juegan voluptuosos silbos
sobre la transparente cruz labial
que se enriza en la toalla volandera.
¿Espera, duerme o sueña? No delatan
sus párpados cerrados mansedumbre
o fervor, baratija o diamante la exacta
joya que centellea en el ombligo.

La carne dolorida es sinsentido
en la conciencia de este ser alerta,
puro gesto el candor de su abandono.

Porque su voluptuoso cuerpo absorto
como una sombra inmóvil,
la cumbre impúdica del seno absuelto,
el cordón que recorre la cintura
no son castigo sino viva diana
que exalta la mirada, claridad
de un cielo inmerecido que se muestra
tan solo a mis alborozados ojos en su alta novedad,
en su desnuda esencia.

Ciegos los otros, cómplices de nadie.

(de *Sol de resurrección*. Calambur, 2009)



3. En el Covadonga

A Leopoldo Sánchez Torre

Es una trampa para la mirada
ese hilo negro que en sus piernas trenza,
favorecido por el escenario,
el laberinto de un deseo
al que no opones resistencia alguna,
vencido por la sed, por el ayuno
que interrumpe la flor de la carne en su cumbre.

No da la cara el rostro deslavado,
oculto tras el espesor del humo
ni el encorvado torso sedicente
a destiempo girado hacia el espejo.
El cielo aquí es un falso
cielo que no protege ni resguarda,
un cielo sin contrastes,
de media luz,
de noche interminable,
donde el seguro sol jamás fulgura,
un cielo sin borrascas y sin pájaros
que atrapa al alma
y sus enseres.

Vuelve en ti.
Nunca hallarás la plenitud de ser
tú mismo en ese mundo de apariencias,
donde solo es cabal la red que apresa.
¿Y qué importa, si es esa tu verdad
y nada es más cierto que lo soñado?

Tu voluntad te afirma en lo que sientes
cuando acaricias sin tocar la piel
expuesta y aumenta el pulso de la sangre.
No juzgues, por tanto, lo que revelan
tus sentidos imparcialmente. Vuelve
en ti. Sé quién eres, aunque la imagen
perversa de una sombra que a la mente
enardece refiera más de ti
que el minucioso examen de tus actos.

(de *Sol de resurrección*. Calambur, 2009)



4. Sounion

El calor sofocante de la tarde
castigaba los pies de los viajeros,
ya impacientes por el retraso
del autobús, bajo la marquesina
deshidratada. Apenas llegaba aire
a mi cerebro y la incertidumbre
se adhería a las células que activan
los sentidos igual que un enojoso
parásito o la mala reputación congénita.

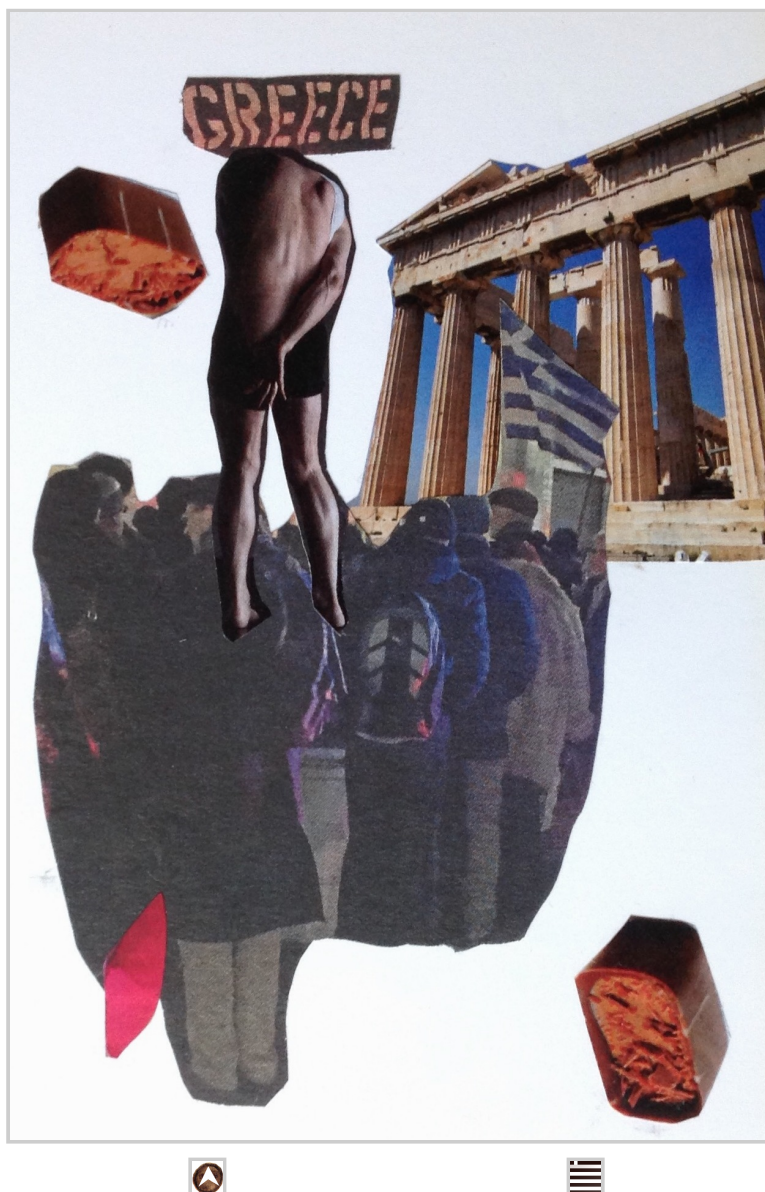
La imagen instalada previamente
en mi memoria se fue haciendo
realidad ante mis ojos,
como sucede a veces con los sueños.
Contemplé, como si en la luz quedaran
suspendidas, las formas celestiales
de las columnas que hacia el distintivo
estival ascendían desde una cota opuesta
al estilóbato, vi cómo ceniza y sombras
se internaban, arriadas sus velas, en un mar
dócil, amansado, cárdeno, solo mío.
Por un momento el mundo se detuvo.
Y mi precipitación me inclinó
a suponer que nada de aquel instante
cambiarían los años, ni siquiera
el violentado friso, repuesto en la memoria,
ensangrentado por el crepúsculo,
que unos días después menospreciaba.

Pero cuando contra mi piel
repercutió el canto de los pájaros
y se ahormaba contra el fuste
quebrado de pilastras confinadas
en un drenaje casi sumergido
la espuma de las olas, el inmortal verano
me supe un dios caído a quien pronto
la juventud que entonces disfrutaba
abandonaría, como a un ingenuo
narciso, sin integridad ni gloria.

Ahora, satisfecha la deuda contraída

con mi yo de aquel tiempo al escribirlo,
varias fotos en blanco y negro
que decoran los últimos peldaños
de la escalera de la nueva casa,
preservan del olvido esta desviada
sensación de melancolía. Yo las observo
cuando subo al trastero, con un fervor convencional
tan similar a la de quien observa
en la vitrina una distribución
de extravagantes lepidópteros
que temo, muchas veces, confundirme.

(de *Ahora es la noche*. Valparaíso, 2015)



5. Interpretación del magma

El cielo enrojecido de finales
de noviembre parece una caldera
hirviendo que me incita a predecir
en sus cenizas el futuro, como si fuera
un hechicero envalentonado
por profecías y por enigmáticos
augurios. Mienten cuando dicen
la verdad, cuando engañan son sinceros.
La oscuridad convierte
al hombre en un ser más introspectivo,
en alguien indefenso ante las dimensiones
inaprensibles de los mares,
del desierto o de las constelaciones.

La noche asalta el paisaje,
cubre con maquinales sombras
el espacio que antes esclavizaba
la luz sin resistencia.
Cierro herméticamente las persianas,
buscando esa otra realidad
que promete la luz artificial.
La travesía hasta la mañana
siguiente está preñada de pasos a tientas,
de grutas donde mantenerme a salvo,
de peligrosos puentes al socaire.

Sigo el ensayo musical de mi hijo.
Las notas del oboe penetran en el alma
como una abstracción de la felicidad,
consiguen que me olvide de todo,
que desdeñe las vastas magnitudes
que tan a menudo me atemorizan
o los graves asuntos que trastornan
el equilibrio de la convivencia.

La esperanza de reconstruir
la pasión casi muerta, pienso ahora,
proviene de una fuerza demoníaca,
como la claridad nocturna. Dejo
que me ciegue durante unas horas.
Un mínimo alfiler
basta para hacer estallar un globo.

(de Ahora es la noche. Valparaíso, 2015)



6. Visiones de un sonámbulo

Frente a mi puerta pasa diariamente,
resuelto como bestia perseguida.

Para llegar aquí y ser la diana
de mi mirada, brillo ocasional
de un astro que regresa,
atravesas sombrías gargantas vegetales,
verdes cielos de alisos y de fresnos,
pastizales del tono del esparto,
resecos latifundios sin cosecha,
oscuros túneles interminables
donde libre aletea
la luz del pensamiento.

Y para una mirada infantil que revela
esa alongada larva itinerante,
esa lombriz de plata envejecida
que emerge repentina de la nada,
de la boca del diablo y con su silbo
abre y cierra las puertas del destino,
qué energía enfrentada, qué fricción
de metales provoca la parada
en la estación acristalada y sola
de ese vagón que no transporta a nadie.

Por eso, el pasajero que seré,
vislumbra los vertiginosos trenes
que se dirigen hacia un futuro que ignoro
desde un urgente ayer que ya no es mío,
con los ojos abiertos,
con la mente ida entre sudor y sábanas
arrugadas, igual que un lago desecado.

Después del sueño, la agrietada cola
se contrae. Entre nubes y capitulaciones
se desvanece como una ilusión.
Y no es ocioso colegir que el agua
de lluvia ahoga el eco del adiós
y me reconstituye como pócima
milagrosa, y me inyecta fuerzas
para alcanzar la meta codiciada,
la que me incita a recorrer enormes
distancias, hasta hacerme abandonar
mi yo más firme, el que sustenta el ser
y me define. No es grandilocuencia
someter en la fragua el refulgente
acero del lenguaje y pedir que legitime
una certeza: solo cuando llega
la muerte, en el último viaje, tomas
conciencia de que el mundo entero
se desvanece, como una abstracción,
ante tus ojos complacidos.

(de *Ahora es la noche*. Valparaíso, 2015)



Letra 15 

[Créditos](#) | [Aviso legal](#) | [Contacto](#) | [Mapaweb](#) | [Paleta](#) | [APE](#)
[Quevedo](#)

Letra 15

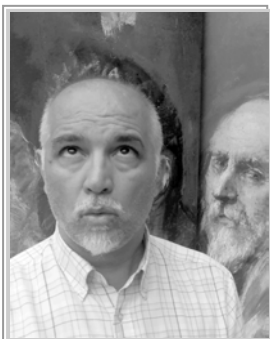
Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [TECNOLOGÍAS](#)

Escuchando con los ojos en la era digital



Javier Fernández Delgado

Fue docente de Educación Secundaria.

Editor público, experto en edición digital.

Consejería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad de Madrid.

Ha publicado [Sacad los móviles, vamos a leer](#) y [Sacad los móviles, vamos escribir](#) en la revista [Letra 15](#).

javier.fernandez@madrid.org
lectodigitantes@gmail.com

Descargas:  [PDF](#)

Resumen / Abstract / Résumé

Resumen.

Este artículo expone en forma dramatizada algunas ideas sobre la manera en la que leemos y escribimos en la era digital, y sobre cómo hemos llegado hasta aquí: dos profesores de Bachillerato, trabajando juntos y utilizando herramientas didácticas disponibles en los terminales móviles, practican con su grupo de alumnos de Lengua e Historia y divulgan el estado de la cuestión actual sobre la materia de la ciencia de la lectura y la escritura, sirviéndose de Quevedo y Cervantes y de los resultados de la neurociencia.

Palabras clave: libro, libro electrónico, era digital, lectura digital, escritura digital móvil, ciencia de la lectura, neurociencia, teléfonos inteligentes, didáctica, educación, lengua española, literatura, historia, bachillerato, ejercicios prácticos, autoedición, aplicaciones informáticas, Quevedo, Cervantes.

Listening with the eyes in the digital age

Abstract.

This article shows in a dramatized way a few ideas on how we read and write in the digital age. Two high school teachers who work together using teaching tools available on mobile terminals, practicing with their Spanish Language and History groups of students, report the state of the issue on Reading and writing, using Quevedo and Cervantes texts and the results of neuroscience.

Keywords: Book, ebook, digital era, digital reading, mobile digital writing, science of reading, neuroscience, smartphones, didactics, education, spanish language, literature, practical, history, high school, exercises, autopublishing, informatic apps, Quevedo, Cervantes.

Écoute avec les yeux à l'ère numérique

Résumé.

Cet article présente à travers d'une dramatisation quelques idées sur la façon dont nous lisons et écrivons dans l'ère numérique, et à propos de comment nous sommes arrivés ici, deux professeurs de l'enseignement secondaire, en travaillant ensemble et en utilisant des outils pédagogiques disponibles sur les terminaux mobiles, pratiquent avec leur groupe d'étudiants de langue espagnole et d'histoire et divulguent l'état de la question actuelle sur le sujet de la science de la lecture et de l'écriture, en utilisant Quevedo et Cervantes et les résultats des neurosciences.

Mots-clés: livre, e-book, était numérique, lecture numérique, écriture numérique mobile, la science lecture, les neurosciences, les smartphones, l'enseignement, l'éducation, la langue espagnole, la littérature, l'histoire, baccalauréat, des exercices pratiques, des applications informatiques, Quevedo, Cervantes.

Índice del artículo

[L15-03-41 Escuchando con los ojos en la era digital](#)

[1. Prefacio](#)

[2. Dramatización](#)

[2.1. Escena primera. En la sala de profesores. Quevedo y la escucha con los ojos](#)

[2.2. Escena segunda. En el aula. Los escribas inventan la lectura](#)

[3. Postfacio](#)

[4. Referencias](#)

[Índice completo](#)



A Sofía García y Miguel Etayo.

Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones que, sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo.

Prólogo de El Quijote.

1. Prefacio

Cervantes utiliza la **metáfora de la imprenta** para subrayar la importancia de los argumentos que le ofrece su amigo y la eficacia con la que se le han quedado grabados —otra metáfora, ahora nuestra—, y ello le abre **el camino de la escritura**: así es como el autor logra ponerle punto final a **El Quijote**, ya que el prólogo fue lo último que redactó.

La escucha de las razones fue el primer paso, luego vino la reflexión íntima y la aprobación de las mismas y, por fin, la voluntad de acción para componer el texto. Todos esos procesos ocurren en la mente del sujeto, «**en mí**» dice **Cervantes**; hoy diríamos «**en su mente**», **que no es sino su cerebro**. Los sentidos interactúan con el entendimiento y la comprensión: habla, escritura, lectura, se hallan íntimamente trabados; pero, ¿cómo es esa trabazón? ¿qué se sabe hoy día al respecto?

Este artículo expone en forma (levemente) dramatizada algunas ideas sobre la forma en la que leemos y escribimos en la era digital, y sobre cómo hemos llegado hasta aquí: dos profesores de Bachillerato, trabajando juntos y utilizando herramientas didácticas disponibles en los terminales móviles, practican con su grupo de alumnos de Lengua e Historia y divulgan el estado de la cuestión actual sobre la materia de la ciencia de la lectura y la escritura, sirviéndose de Quevedo y Cervantes y de los resultados de la neurociencia.

Principalmente se estudian las relaciones entre la lectura y la escritura, entre letras y sonidos. Qué ocurre mientras leo. Qué ocurre mientras escribo. Qué ocurre mientras pienso en lo que he leído. Qué ocurre mientras pienso en lo que voy a escribir. Qué está ocurriendo mientras escribo esto que estás leyendo, qué está ocurriendo mientras lo lees.



2. Dramatización

¿Cómo preparan las clases los profesores? ¿Cómo vienen las ideas, cómo se tantean las opciones y se descartan las posibilidades, cómo se escogen las prioridades? El pedagogo investiga en cualquier lugar —en la sala de profesores, en el aula—, y se ayuda de todo tipo de herramientas didácticas. También de las **herramientas digitales móviles**. Aquí se verá cómo.

2.1. Escena primera.

En la sala de profesores. Quevedo y la escucha con los ojos

—Sabes, he tenido una idea para tus clases de Lengua y las mías de Historia. Para abreviar el ánimo de nuestros bachilleres, tan sedientos de saberes que no nos dejan descansar a los profesores.

—Sí, dices bien. He contado las veces que han dicho «profe» en la clase de hoy: 57 veces. Lo he apuntado en este papel, ¿ves?, palote tras palote. Esto es una buena señal, ¿no?

—No se me había ocurrido hacer un recuento de solicitudes, pero la presión se nota, vaya si se nota. Son como esponjas, todo lo absorben sin dejar gota. ¿Se nota mucho que estoy siendo irónico?, perdón, ¿sarcástico?

—Son sinónimos, no hace falta que distingas. Tú eres las dos cosas. A ver, ¿qué idea es esa para las clases?

—Se trata de traer al siglo XXI a un autor clásico del siglo catapún y comprobar qué tal se apaña con la **lectura digital móvil**.

—¡Pero si todavía tenemos que hacer la digestión de los artículos que hemos leído en la revista **Letra 15** sobre didáctica de **lectura** y **escritura** con el teléfono móvil!

—Shh, calla, o habla en voz baja, que esos chismes están prohibidos en el Instituto, como la bombas fétidas y los porros.

—Qué extravagancias dices, compañero. ¿A ti te toman en serio en clase?

—Ya lo creo, así me gano a los alumnos y me sacan un diez detrás de otro.

—¿Eh? Por un momento me lo he creído.



2.1.1. Quevedo escucha

—Eres una santa. ¿Y si probamos con **Quevedo** y su elogio de la lectura?

—¿El soneto **Desde la Torre**? Buena idea, a los chicos les gusta ese poema, pero no se suele ver en las clases. Y seguramente se debería.

—Te recito el primer cuarteto. Dime qué tal lo hago:

**Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos**

—No está mal para un historiador: marcas las pausas, pero corres demasiado. Qué manía la de galopar con la poesía, es como atragantarse al comer, en vez de disfrutar cada bocado. Pareces un galgo.

—Qué dura eres, qué seria. Si hicieras más bromas los alumnos te adorarían, porque no se esperan la carcajada que se les viene encima.

—¿Tú crees? Mira que lo de ser seria me viene de familia.

—¿Probamos con el soneto de Quevedo, entonces?

—Desde luego, es uno de los elogios más hermosos que se han hecho a la lectura y los libros: afirma que el lector consigue con ellos la mejor compañía, la más sabia, interlocutores con quienes dialogar aunque ya no estén físicamente. Su memoria se guarda en las líneas escritas y el lector las recuerda al leerlas.

—La frase más extraña es la última «**y escucho con mis ojos a los muertos**».

—Una licencia poética.

—Pues ahí está el meollo: según la nueva **ciencia de la lectura, la neurociencia que estudia qué ocurre mientras lees**, eso es precisamente lo que sucede: **escuchamos lo que leemos**.

—Sí, así ocurre efectivamente con los primeros lectores, que silabeaban y leen en voz alta. Los lectores avanzados leen, leemos, en silencio. Hay un momento en que desaparece la pronunciación: la información va directamente de la mirada al entendimiento, sin intermediarios. Lenguaje puro que entra por la mirada. Todo sucede a gran velocidad y de forma automática. Lleva años y años conseguir esa habilidad. Ese es precisamente nuestro trabajo con los chicos, que lean y comprendan lo que leen.



2.1.2. El cerebro lector

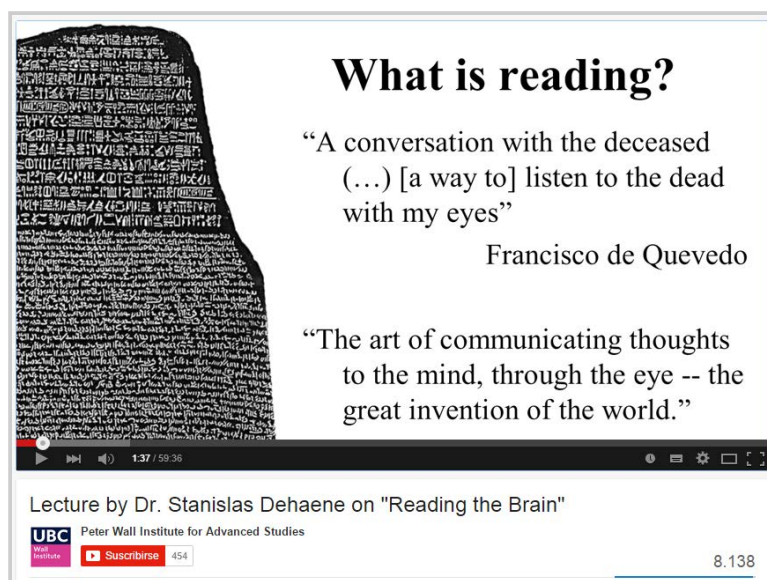
—Lo sé, pero acabo de terminar **El cerebro lector**, del neurocientífico **Stanislas Dehaene**, y estoy en ebullición por dentro, parezco un caldero; es una obra repleta de sugerencias, que explica los descubrimientos más recientes sobre los mecanismos que utilizamos para leer.

—¿Y qué han descubierto?

—**Que escuchamos con los ojos**.

—¡Hala!

—Es más, el autor comienza el libro con el cuarteto de **Quevedo**, como lema, y se refiere varias veces a él a lo largo del mismo. En Internet se pueden encontrar videoconferencias en las que cita los versos. Espera que busco el enlace en **YouTube** (Dehaene, 2013a). Lo estuve viendo el otro día. Mira, aquí, en el minuto 1:37.



—Tiene buena pinta, aunque está en inglés.

—En inglés hablado por un francés, lo cual es todavía mejor, aunque se aprecia poco el acento, tiene casi dominadas las erres. Qué habilidad envidiable para las lenguas poseen nuestros vecinos todos.

—No es para tanto, si no hablara inglés no daría conferencias por el mundo y nosotros no estaríamos cuchicheando sobre él.

—Hay que ser trilingüe, como tú y yo que hablamos castellano, spaninglish y madrileño.

—No seas modesto, que tu francés es estupendo.

—Nuestros chicos sí que serán trilingües de verdad, fíjate en los del BachiBac, qué rollizos están con tantas lenguas; además la cultura francesa les da unos cimientos muy sólidos.

—Cuéntame más sobre el cerebro lector.

—El título original es maravilloso, pero se pierde con la traducción: **Reading in the Brain**, que debe ser un guiño a **Singin' in the Rain**, la película, la canción, el baile luminoso y feliz bajo la lluvia que ejecuta el enamorado.

—¡Cómo me gusta! ¿Te importa si lo disfrutamos un poco en Internet? Me encanta la parte en que canta

I'm dancin' and singin' in the rain...

I'm dancin' and singin' in the rain...

Why am I smiling

And why do I sing?

Why does September

—No conocía esta faceta tuya, de prima donna.

—La tengo guardada bajo llave, es peligroso sacarla de paseo, hay alumnos por todas partes. Venga, sigue, dejemos a un lado el baile y el paraguas.



2.1.3. Cómo leemos

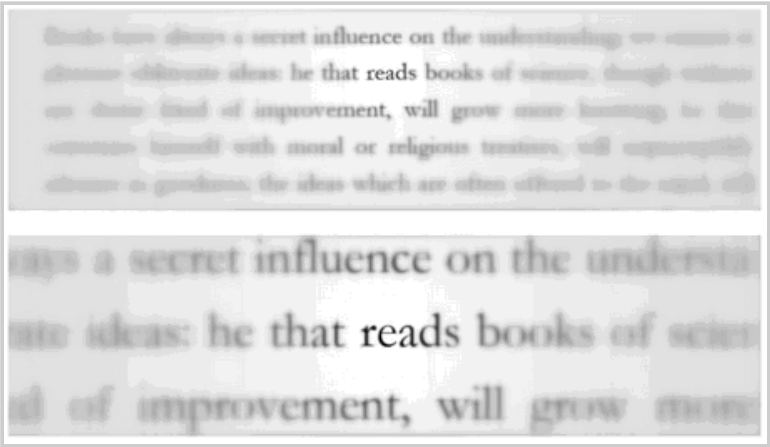
—Jua, jua. Nuestros ojos ven, pero **el que lee es el cerebro**, claro. La información visual se descompone en fragmentos minúsculos que viajan a través del nervio óptico, atravesando todo el cerebro de punta a punta hasta la zona occipital, la nuca, donde se recomponen las formas. **La mirada lectora avanza a saltos** sobre el texto escrito.

—Conozco esos saltos, son las **sacadas**, los movimientos intermitentes de la visión.

—Sí, tres, cuatro o cinco por línea. Moviendo los ojos cada dos o tres décimas de segundo. La mirada se detiene en el centro de la siguiente palabra. Son diez o doce letras de golpe: tres o cuatro a la izquierda de la fijación de la vista y siete y ocho a la derecha (Dehaene, 2014:32).

—Podríamos hacerles a los chicos el experimento de la lectura del periódico, al que se perforan unos agujeros para que desde abajo el observador vea los movimientos de los ojos. Es un clásico divertido.

—Buena idea. Habría que mostrarles también que eso se debe a que el escáner imperfecto de nuestros ojos, fruto de la evolución y la selección natural, solo ve de forma nítida en el centro, donde se sitúa **la fovea**, apenas unas pocas letras cada vez, mientras que el resto se presenta borroso.



Fuente: [Chapter summaries and color figures.](#)

—Claro, el ojo recoge lo esencial de la palabra escrita, sus caracteres, incluso su forma, y el cerebro lo compara con el léxico de palabras que alguna vez ha leído y que guarda en la memoria, y así comprende lo que lee.

—Pues sí y no. Hay que matizar. El cerebro parece que no reconoce formas enteras de palabras, sino sus componentes. Recuerda que ya el ojo, con sus conos y bastones ha descompuesto los trazos escritos en manchas mínimas, que viajan por el nervio óptico y luego se vuelven a juntar.

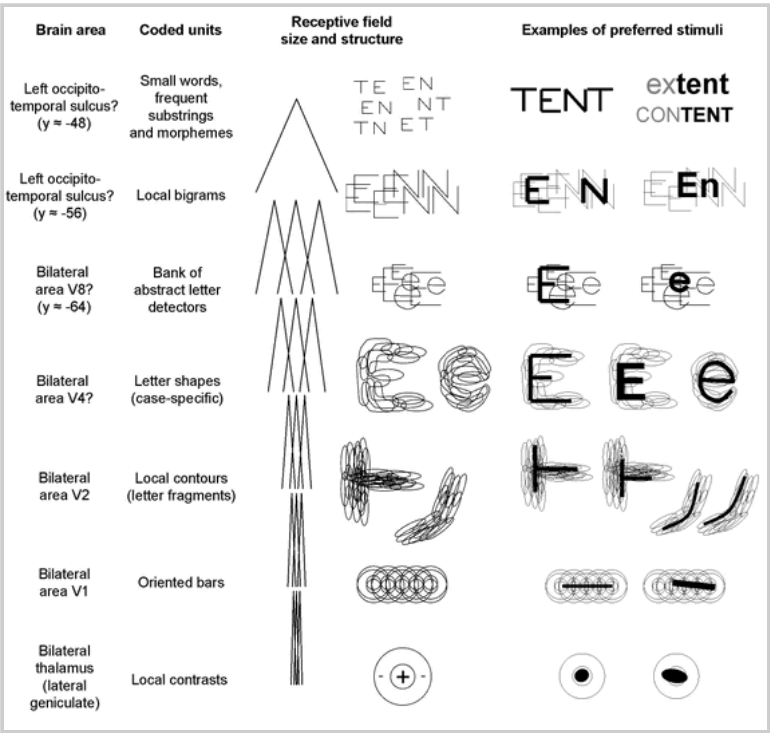
—A juntar en palabras completas.



2.1.4. Una palabra es un árbol

—Al final sí, pero solo al final. Una **palabra es un árbol**, como sabéis de sobra los filólogos, pero ahora es literalmente (otra metáfora) un árbol, ya que las neuronas se organizan en columnas, vecinas unas de otras, cuyas señales ascienden conforme van afinando el diagnóstico.

—¿El diagnóstico?



Letras y grafemas. Un modelo hipotético de la jerarquía neuronal que sustenta el reconocimiento visual de las palabras. En cada etapa, las neuronas aprenden a reaccionar a un conjunto de respuestas del nivel inmediatamente más bajo: en la base de la pirámide detectan contrastes locales y barras orientadas.

Fuente: [Chapter summaries and color figures.](#)

—Sí, las neuronas se encienden o apagan según detecten los elementos para los que son sensibles, y envían señales hacia el siguiente nivel de neuronas, con el que están conectadas. Concretamente, un trazo que es una línea oblicua activa ciertas neuronas; un trazo que es una curva a la derecha activa otras; por fin un trazo vertical activa otras más. En los niveles siguientes, otras neuronas identificarán lo que es una **erre** escrita sobre el papel: **R**. Y no importará que sea mayúscula, **R**, o minúscula, **r**, y mira que no se parecen en nada una y otra.

—Entonces las primeras neuronas no podían identificar una erre minúscula, ya que no tiene esos trazos.

—Claro que no, son otras neuronas las que intervienen. Pero a cierto nivel aparece la **invariancia**: a la neurona ya no le importa la forma concreta, sino otra cosa, más profunda, que no distingue ni el color, ni la distancia, ni el tamaño, ni mayúscula, ni minúscula, ni si está escrito sobre un papel impreso o pantalla o con letra autógrafa. Solo queda la esencia de la erre. Y la erre no está sola, sino acompañada de otras letras...

—El grafema forma un lexema.

—Así sea. Las neuronas votan qué letra es la que aparece...

—¿Votan, has dicho?

—Es como un concierto de demonios, un **pandemonio** de neuronas que se disparan y activan o inhiben otras neuronas, hasta que lo que saca más votos se impone en **el buzón**. Es una idea propuesta por **Selfridge** en 1959 y seguida por muchos otros hasta hoy.

—¿El buzón, dices?



2.1.5. La caja de letras del cerebro y las dos rutas de la lectura

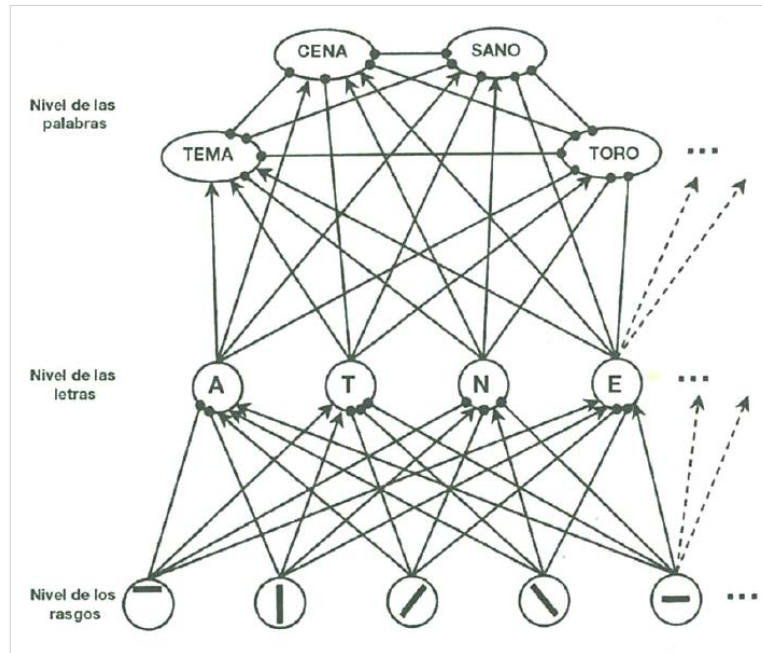
—Es la traducción libre de la **caja de letras del cerebro**, brain's letterbox, una zona de la corteza cerebral por debajo del oído izquierdo, donde van a parar las imágenes fragmentadas y enviadas por la retina y reconstruidas en la nuca por el sistema visual. Las columnas de neuronas, funcionando como un árbol deciden qué ha visto y leído el sujeto.

—¿Comparando los trazos con las palabras almacenadas en la memoria?

—Siento decirte otra vez que no, que no es así exactamente: no hay búsqueda de palabras enteras. **La velocidad a la que se produce el reconocimiento nos hace creer que es una lectura continua de palabras**. Pero no, la búsqueda se realiza de elementos más pequeños: **trazos, letras, grafemas, bigramas**. Todo se hace a la vez, **en paralelo**; simultáneamente se realizan muchas búsquedas y reconocimiento de trazos. Progresivamente se va afinando el resultado, hasta dar con la palabra.

—Y reconocerla.

—Este gráfico del libro lo muestra bastante bien, se lo podríamos poner a los chicos:



Proceso de identificación de palabras en español (Dehaene: 2014:64).

En [inglés](#).

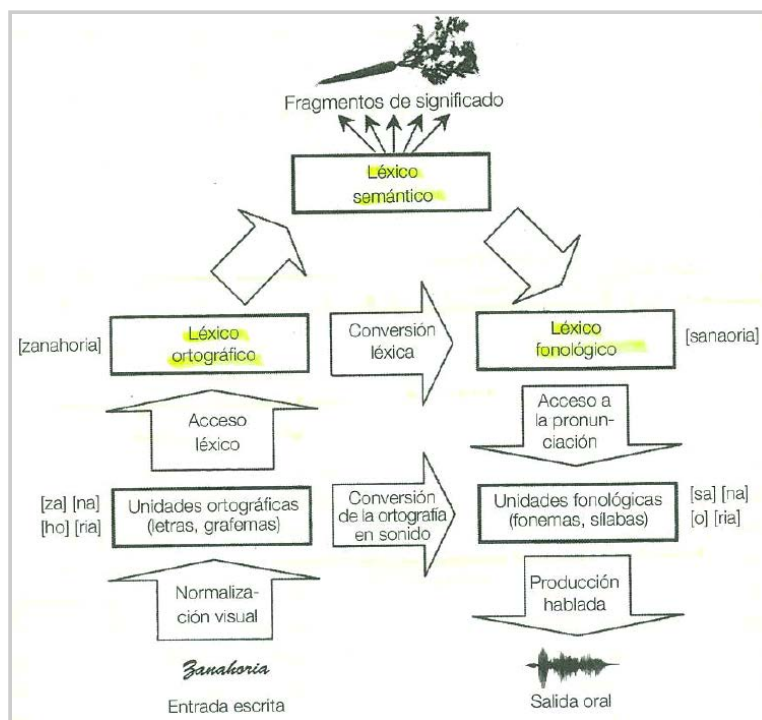
—Ya veo: **primero se identifican los rasgos, luego las letras y por fin las palabras.**

—Observa cómo unos detectores activan otros del siguiente nivel y pueden ser tanto excitatorios (flechas) como inhibitorios (puntos). Al parecer, en el cerebro existen las sinapsis inhibitorias, de las que dice Dehaene:

lo que significa que cuando la neurona fuente se dispara, se suprime el disparo de otras neuronas

—En el gráfico, las neuronas de la N inhiben las neuronas de las palabras tema y toro, pero excitan las de cena y sano.

—Mira en esta otra página del libro las **rutras de procesamiento en paralelo tanto de una palabra hablada como escrita**: zanahoria.



Rutas de procesamiento paralelo (Dehaene: 2014:58).

En [inglés](#).

Lo que ocurre inmediatamente después de verla y mirarla depende de la palabra. Pero en el hoy día existe **un consenso**, tras treinta años de debates, sobre que **en los adultos lectores se activan simultáneamente las dos rutas posibles de lectura**: tanto la **fonológica**, que busca el sonido de las palabras, como la **léxica**, que accede al significado directamente. Espera que busco la cita exacta, que la tengo transcrita en una ficha de **Keep** en el móvil, ya que todavía no existe una edición digital del libro en castellano, solo la de papel, esta que tengo aquí, que además hay que importarla desde Argentina, porque por estos pagos todavía no se distribuye.

—¿Y tú cómo has conseguido el ejemplar?

—Me lo han traído unos amigos. Yo tenía la edición en inglés en papel, pero quería leerla en una buena traducción española, que adaptara los textos y los ejemplos. La traductora, **Josefina D'Alessio** es muy buena. Conseguí la obra por fin hace un par de meses, no creas, y ahora sé por Internet que ya va por la **tercera edición en papel** esta primavera, pero en España no se encuentra todavía. Es una verdadera lástima.

—Yo creía que eso ya no pasaba, con tanto adelanto y comercio electrónico.

—Pues ya ves. Lo compras por Internet en un momento, pero el libro en papel todavía debe viajar por barco o avión.

Ya tengo la cita, es más rápido y seguro encontrarla en la edición digital que buscarla pasando páginas y páginas en el libro impreso. Y eso que tengo el libro electrónico subrayado en amarillo, con marcadores para señalar lo más importante. Cuando has conocido la **búsqueda digital** se te hace un poco pesada la manual. En fin, dice así:

Todos tenemos acceso directo al significado de las palabras, lo que nos exige de pronunciar las palabras mentalmente antes de poder entenderlas. Sin embargo, incluso los lectores expertos continúan usando los sonidos de las palabras, aunque no lo noten. No es que articulemos las palabras de manera encubierta; no tenemos que mover los labios, ni siquiera preparar la intención de hacerlo. En un nivel más

profundo, sin embargo, la información acerca de la pronunciación de las palabras se recupera automáticamente. La vía léxica y la fonológica operan en paralelo y se refuerzan mutuamente.

—Fascinante. Tengo, sin embargo, muchas preguntas...

—Eso me gusta. Pero antes, yo tengo una para ti. ¿Cómo podemos hacer una práctica de todo esto en clase, que demuestre el uso de la ruta fonológica si la otra no funciona?

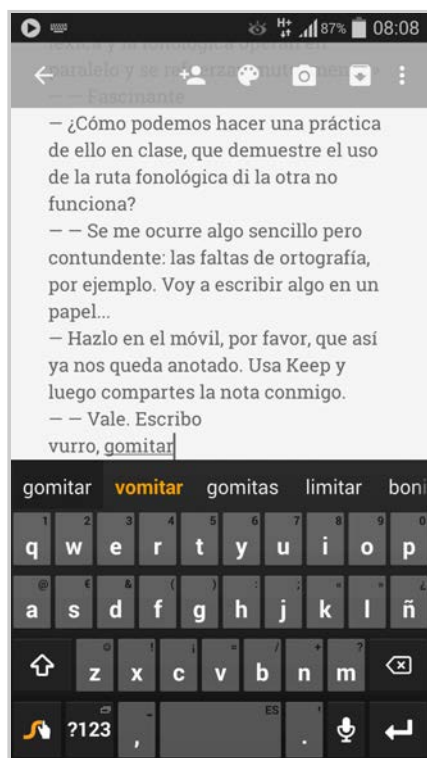


2.1.6. Faltas de ortografía y juegos de palabras

—Se me ocurre algo sencillo pero contundente: las faltas de ortografía, por ejemplo. Voy a escribir algo en un papel...

—Hazlo en el teléfono móvil, por favor, que quiero hacer un experimento y así ya nos queda anotado. Usa Keep y luego compartes la nota conmigo.

—Vale. Escribo **vurro**, **gomitar**, **kolega**.



—Mira, el **diccionario predictivo del teclado virtual** propone la corrección adecuada. Me pregunto cómo lo hará exactamente. Quizá comparando trozos de texto con una base de datos de palabras indizadas y buscando coincidencias según probabilidades.

—No sé. En el caso de las personas, al intentar leer **vurro** no se entiende su sentido a la primera, pero enseguida se interpreta que puede ser una errata de **burro**. Eso debe ser indicador de que el cerebro pronuncia el sonido y se da cuenta de la similitud, de la homofonía y le permite identificar el sentido correcto.

—Mi hija también decía **gomitar** de pequeña. Nos hacía mucha gracia. Ahora sé que era un chiste fonológico.

—A ver qué te parece esto:

¿Usted no nada nada?
Es que no traje traje,
porque lo guarda el guarda.

—¿Homófonos?

—**Homófonas homógrafas**, querido: se pronuncian y escriben igual, pero con significado diferente. La figura retórica se denomina **antanaclasis**, que consiste en la repetición de palabras polisémicas con sentidos semánticos diferentes.

—¡Te habrás quedado a gusto con la explicación! Los alumnos gemirán un ¡oh! de admiración.

—Si te fijas, este es el caso contrario al anterior, se escriben y pronuncian igual, pero significan cosas distintas.

—Claro. Seguro que te sabes muchos **juegos de palabras**.

—**Retruécanos**: «No es lo mismo vivir en la calle de en medio que en medio de la calle».

—«No es lo mismo tener una familia en la Mancha que una mancha en la familia».

—Espera, estoy pensando en qué hace la mente cuando invento nuevas palabras escritas, como **tepozar**, **coponder**, **zaratear**.

—Pero qué lista eres: el libro las llama **pseudopalabras**. Nuestra mente intenta entenderlas, pero fracasa, aunque el sufijo indica que son verbos en castellano.

—Pero las has pronunciado en silencio, para ti, ¿no?

—Eso creo.

—Se me ocurre otra cosa. Las palabras homófonas, como haya de haber y halla de hallar, ¿cómo las distingue el cerebro si se pronuncian igual? La ruta fonológica fracasa.

—Pues imagino que en una conversación hablada las distingue por el contexto, ¿no?

—Sí, claro. En cambio, al leer es más fácil, porque se escriben de forma distinta, y no hay lugar a confusión: **bendita ortografía**.

—Oh, sí, desde luego. En este caso se activa la otra ruta, la léxica, que las distingue perfectamente. Las dos rutas se complementan.

—¿Cuál es más rápida?

—La ruta léxica. Voy a buscar los datos de tiempo. Sí, aquí los tengo: un quinto de segundo basta para reconocer el significado de una palabra. Pero mucho antes ha ocurrido ya lo decisivo: 170 milisegundos desde que el ojo envía la información, es lo que se tarda en reconocer los trazos en la caja de letras del cerebro. En ese preciso instante se abren las dos rutas hacia la interpretación del significado: **si es una palabra frecuente la ruta léxica es la que prima y consigue antes la significación. Si es infrecuente, la ruta fonológica será necesaria para comprenderla**.

—¿Pero cómo sabemos todo esto?

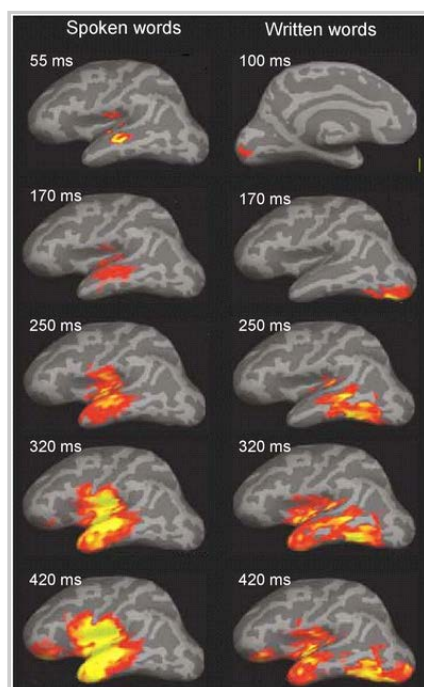
—Por evidencias abrumadoras. ¿Quieres verlo con tus ojos? Hay una demostración espectacular, que les podemos ofrecer a los chicos.

—Sorpréndeme, que estoy abierta a todo.



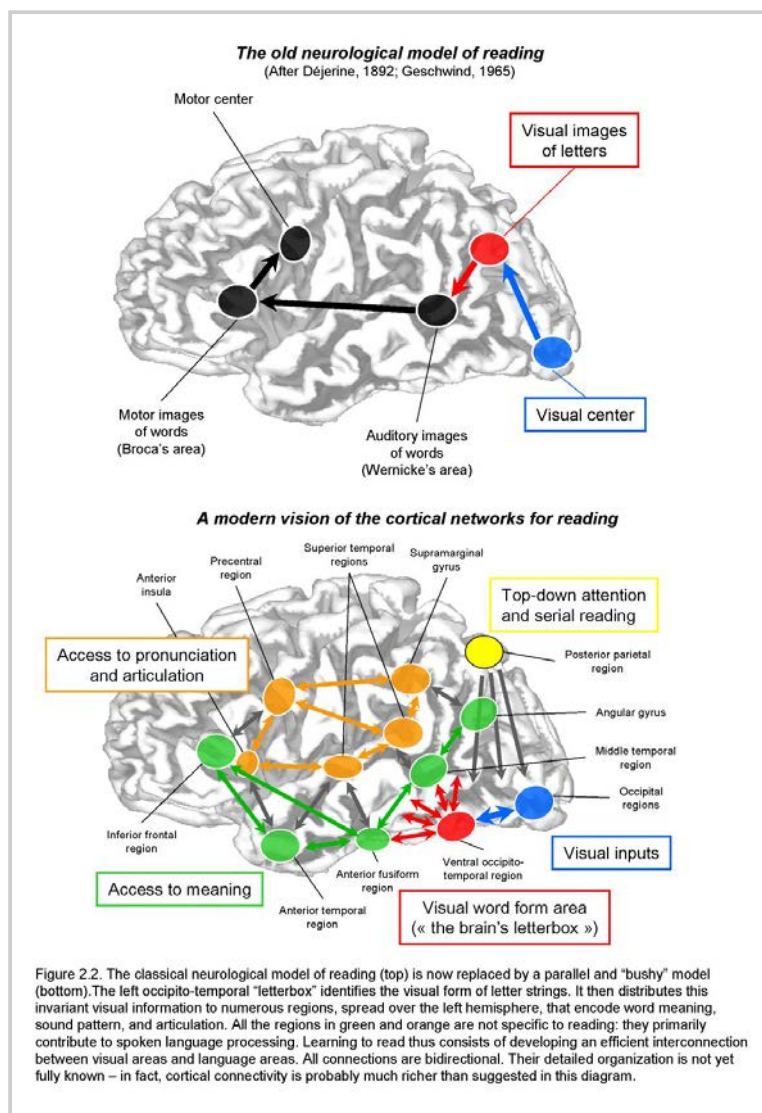
2.1.7. La onda cerebral de la lectura

—Se llama la **onda de lectura** y muestra qué ocurre en el cerebro cuando se lee una palabra, gracias a escáneres que miden la progresiva activación de las columnas de neuronas. Hay un vídeo en [YouTube](#) que la muestra justo en el minuto 3:54. Ahora te envío el enlace exacto. También hay una foto en la web del libro de **Dehaene**: está en inglés pero se ve mejor, ya que es en color y en el libro impreso está en blanco y negro. Muestra las ondas cerebrales de la escucha y de la lectura.



—¡Qué interesante! Las palabras escritas y las habladas activan lógicamente distintas zonas cerebrales pero luego convergen hacia las zonas del significado, que son comunes.

—Las señales eléctricas de las palabras escritas circulan inicialmente desde la zona de la nuca hacia el oído izquierdo y más arriba.



Fuente: [Chapter summaries and color figures.](#)

Aquí hay otra imagen de la web del autor que muestra en colores tanto el modelo neurológico clásico de la lectura como el nuevo modelo en paralelo, en la que se identifica la zona específica para la lectura denominada **caja de letras del cerebro** (buzón, letterbox), señalada en rojo. Desde allí se abren varias rutas simultáneas hacia la pronunciación y hacia el significado, que son comunes al habla y no específicas de la lectura. Aprender a leer es interconectar esas zonas, en todas las direcciones y sentidos.

—Sí, mencionaste antes las columnas de neuronas, que votaban qué palabra era la que se había visto. Esas neuronas tendrán que aprender de alguna forma.

—Desde luego. Y ese es otro debate, muy importante, que lleva décadas discutiéndose, sobre cuál es el mejor procedimiento para enseñar a leer. Los nuevos hallazgos de la ciencia de la lectura aportan numerosas evidencias y ofrecen recomendaciones a los educadores.

—¿Y qué recomiendan?

—Proponen desarrollar **la conciencia fonológica**: que se enseñe cuanto antes que las palabras se descomponen en las letras, que están formadas por sílabas y fonemas.

—Ya, pero todo el mundo sabe eso y se enseña en Infantil y Primaria.

—No creas, amigos de mi sobrino pequeño van a un cole donde se utiliza el método de las palabras completas: se enseña primero a reconocer los bultos,

podríamos decir, que luego el niño poco a poco descubrirá por sí mismo las piezas lingüísticas de las que están formados.

—Eso ya no me parece tan seguro.

—En efecto, al parecer los niños del método de las palabras completas aprenden enseguida nuevas palabras, las memorizan y avanzan deprisa, mientras los niños del otro método van más despacio, ocupados en trabajar la asociación entre grafemas y fonemas, letras y sonidos.

—Es bastante duro, sí. Hay que memorizar cosas incomprensibles, asociaciones que parecen casuales.



2.1.8. Aprender a leer

—Y lo son, arbitrarias. Pero llega un día en el que se produce el milagro: el niño ve una palabra escrita por primera vez y descubre que sabe leerla. Desde ese momento, la velocidad de aprendizaje y de lectura se dispara. Mira lo que dice Dehaene en su último libro, una obra divulgativa publicada hace tres meses denominada precisamente *Aprender a leer* (Dehaene, 2015). Tengo aquí, en el teléfono, el libro electrónico con la edición Kindle: la cita que tengo subrayada está exactamente en la posición 349 de 1639.

• Los juegos lingüísticos –que involucran el manejo de sílabas, rimas y fonemas– preparan al niño para la lectura de manera eficaz.

El código visual de las letras y los grafemas

El mismo problema de atención selectiva se plantea en el nivel visual. El niño pequeño presenta una tendencia espontánea a tratar cada objeto como un todo.^[23] No ve necesariamente que las palabras están formadas por letras. Sin embargo, descifrar la escritura alfabética requiere que, ya en el interior de las palabras, orientemos la atención para detectar sus piezas elementales: precisamente, las letras. El niño debe comprender que estos elementos no son muy numerosos y que sus combinaciones, en un orden estricto y de izquierda a derecha, son las que definen la palabra.

La creación de un código visual eficaz de la escritura exige que ocurra una transformación profunda de la región que hemos llamado “caja de letras del cerebro”.

Y dice más adelante:

En realidad, se analizan cada uno de los trazos, cada una de las letras; lo determinante es que en el lector experto millones de neuronas especializadas se dedican a ellos, y este análisis se produce de manera simultánea en cada sitio de la palabra. Con la automatización, otros factores comienzan a influir en la lectura. Las palabras más frecuentes se reconocen más rápido que las raras o que los neologismos. Y la influencia de estos factores es señal de que el niño comienza a desarrollar la segunda ruta de lectura, esa que le permite pasar directamente de la cadena de letras al significado de la palabra.

[...]

El cerebro del lector experto toma directamente el rumbo del significado.

—¡Por fin hemos llegado al **lector experto**: el que enfila directamente la ruta del significado, la **ruta léxica**, como la has llamado tú! Eso es lo que queremos conseguir en nuestros alumnos, aún en la Secundaria y el Bachillerato, que lean divinamente. Aunque en realidad lleve una vida entera conseguirlo.

—No es tan difícil educar a las señoras neuronas, son muy plásticas; eso sí, hay que estar dale que dale, lo que no es un método muy moderno que digamos.

—Ya te digo, es el de toda la vida, pero ahora avalado por la neurociencia. Tú lo has dicho.

—En los niños primerizos hay que fortalecer la lectura con la escritura: escribir ayuda a reconocer los trazos con los que están formadas las letras. Cantar y hacer rimas ayuda a grabar los significados.

—Leer ayuda a leer.

—Mira, tengo aquí una foto de una historieta que hizo mi sobrina de cinco años, que es una leona, como llaman en su cole a los lectores ávidos. A ver qué te parece.



—Qué interesante. Pone

te quiero,
se a echo

Está **escribiendo tal y como se pronuncia**; sigue las reglas, pero no sabe todavía las excepciones ni ha memorizado las letras mudas ni los grafemas compuestos. Está justo en ese momento maravilloso entre los cinco y los siete años en que todo cambia.

—Tendríamos que contarle todo esto a los chicos. Decirles que los niños franceses e ingleses tardan uno o dos años más que los españoles en aprender a leer.

—¿Ah, sí? ¿Es eso cierto?

—Pues sí: **el castellano, como el italiano, es una lengua transparente que se escribe casi como se pronuncia**; en las palabras nuevas, en seguida se

reconoce el sonido y se sabe cómo escribirlas. En cambio, el inglés y el francés son lenguas con muchas palabras homófonas, que se escriben de manera diferente aunque suenen igual. Necesitas leerlas para discriminar su sentido de forma rápida.

I scream for ice cream.

Right, write, rite.

—Ya. Se entiende entonces la dificultad para aprender a leer en esas lenguas: hay que memorizar la pronunciación de muchas palabras y asociarla a su forma escrita, no basta con deducir el sonido de la lectura de las letras, como en castellano.

—Cosa que a nosotros nos parece cosa caprichosa y puras ganas de fastidiar. ¡Por eso nos cuesta tanto aprender inglés a los españolitos!

—Memorizar la pronunciación, sí, pero también la forma de escribirla, que parece no seguir unas reglas ortográficas fáciles.

—Yeah, that's right. Oui, c'est ça.

—La ortografía diferente sirve para desambiguar. Esa es la regla.



2.1.9. Dicionarios mentales y diccionarios digitales móviles

—Estos estudios ponen de manifiesto que **tenemos muchos diccionarios mentales**: en primer lugar un **léxico ortográfico**,

que lista las formas escritas de todas las palabras que conocemos porque las hemos visto alguna vez. Estas representaciones ortográficas probablemente estén almacenadas en forma de árboles jerárquicos de letras, grafemas, sílabas y morfemas.

—Y también un **léxico fonológico**, claro, para la pronunciación.

—Y otro **gramatical** y otro **semántico**, con las asociaciones del significado de las palabras.

Estos diccionarios mentales se abren uno detrás del otro, a medida que nuestro cerebro recupera la información correspondiente. Dicha metáfora significa que nuestra mente posee una biblioteca de referencia de muchos volúmenes, que contienen desde una guía de ortografía hasta un manual de pronunciación y un diccionario enciclopédico.

—Así es, efectivamente.

—Dehaene llega a avanzar una cifra espectacular, escucha lo que dice:

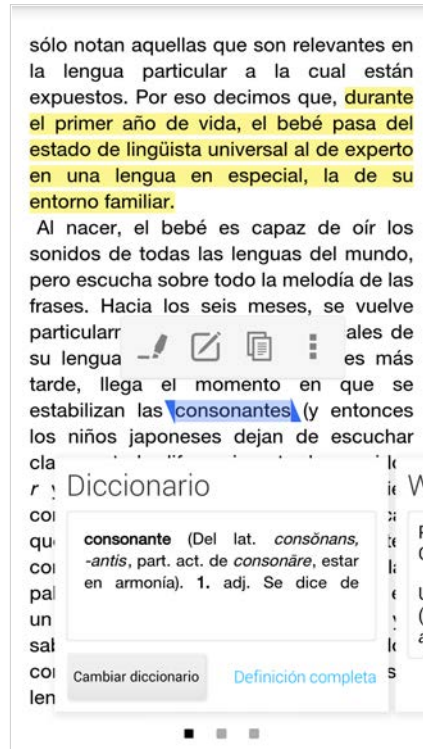
Cada uno de nuestros lexicones probablemente contenga entre 50.000 y 100.000 palabras. Estas estimaciones son otra prueba de las impresionantes capacidades de nuestro cerebro. Cada lector recupera fácilmente un significado entre por lo menos 50.000 palabras candidatas, en el lapso de unas pocas décimas de segundo, basado nada más que en unos pocos trazos de luz en la retina.

—**Trazos de luz en la retina**: qué hermoso.

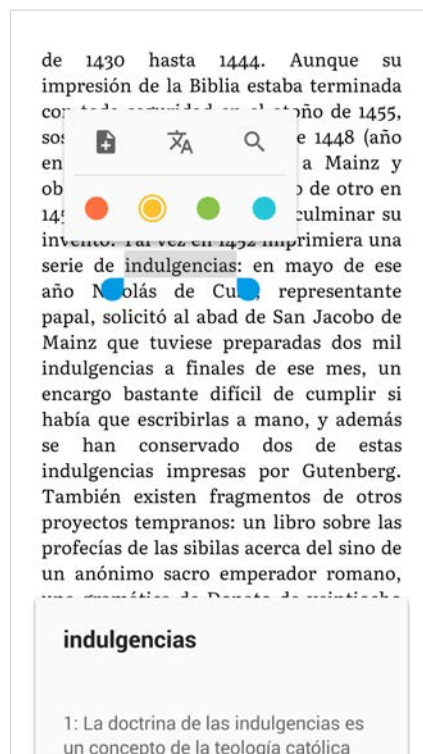
—¡La escritura! He ahí otro filón para excavar en las mentes adolescentes. ¡Tengo unas ganas de dedicar una clase a la escritura!

—Pues la podemos preparar, si quieres. Lo que hemos hecho hoy tenemos que convertirlo en una experiencia didáctica en la clase.

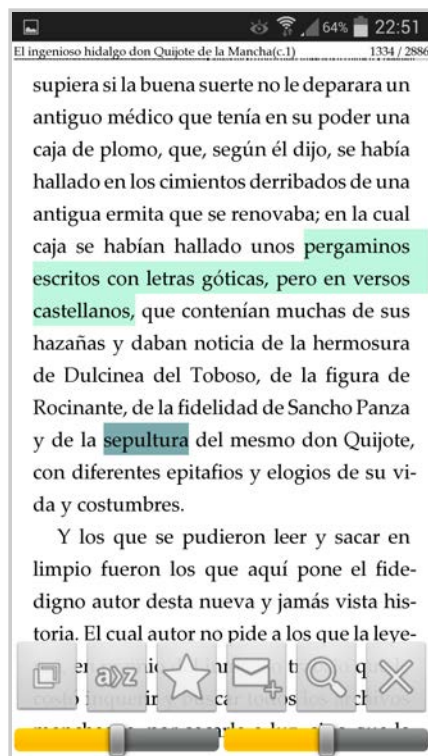
—Y utilizar los teléfonos móviles o las tabletas para **ampliar los diccionarios mentales con los tecnológicos** que se pueden llevar encima como ayuda. Y son unos cuantos, la verdad: cualquier aplicación lectora, como **Kindle**, **Play Books** o **Cool Reader** tiene acceso a diccionarios de la lengua propia mediante una doble pulsación o una pulsación larga, ¿ves?



Diccionario español de la aplicación Kindle para Android



Diccionario español de la aplicación Play Books para Android



Diccionario español de la aplicación Cool Reader para Android

—Desde luego son unas estupendas ayudas para descubrir significados de palabras que no se comprenden.

—Y para matizar significados, que a lo mejor creemos saber lo que significa una palabra y al consultar el diccionario descubrimos un matiz inesperado. A mí me pasa constantemente desde que utilizo por sistema los diccionarios móviles.

—Pues yo quiero utilizarlos también. ¿Me los puedes instalar? Me han regalado este móvil enorme y no sé muy bien qué hacer con él.

—Pues tú al menos te lo preguntas, que la mayor parte de la gente recién llegada a los teléfonos inteligentes con el **WhatsApp** va que chuta y no quiere saber más, para no agobiarse con la tecnología.

—Es verdad.

—Muchas veces pienso en **lo que nos estamos perdiendo por no reconocer lo ignorantes que somos**. Porque, **¿cómo sabemos que no sabemos?** ¿Cómo podemos saber que podemos consultar un diccionario virtual mientras leemos si no sabemos que haciendo una pulsación larga se abre para nosotros?

—O, lo que es peor, si se abre pensamos que algo hemos hecho mal y damos a cancelar para que se vaya.

—Ja, ja, sí, así es: ¡huyamos de este mensaje amenazante! ¡Seguro que es algo malo!

—Yo le tengo un poco de miedo a este chisme, la verdad.

—Pues nada de eso: hay que domesticar a la bestia, que no muerde, aunque lo parezca. ¿Has leído el artículo maravilloso que se publicó en **El País** titulado... **¿Te acuerdas cuando leíamos de corrido?**, sobre los efectos sobre la lectura profunda y la comprensión que está teniendo la lectura en pantalla e Internet?

—Oh, sí. Lo tengo recortado y subrayado.

—¿Qué te parece si lo utilizamos en esta clase que estamos preparando sobre el cerebro lector?

—Ya me estoy relamiendo de pensar en lo que comentarán los chicos cuando les dé las fotocopias y les encargue la lectura para el día siguiente: ¿terminarán de leer el artículo largo o, como teme la autora, **Ana Carbajosa**, no lo harán?

—¿Y si en vez de fotocopias les envías el **enlace móvil** para que lo lean en pantalla y elaboren notas con los párrafos escogidos?

—Me estás llevando al huerto, compañero.

—¿Te has dado cuenta tú también?



2.2. Escena segunda.

En el aula. Los escribas inventan la lectura

—Hola chicos, se os ve buena cara para ser viernes. Por favor, **sacad los móviles**, que vamos a trabajar con ellos.

—Profe, ¿va a venir hoy la profesora de Lengua a tu clase como fuiste tú a la suya el otro día?

—¿Qué os pareció la experiencia?

—Flipante, fue una sesión memorable: doble ración de caldo, como tú dices.

—Y a cuatro manos entre los dos profes.

—Se conoce que preparasteis la clase a conciencia.

—Sí, no como otra veces que se nota que la decisión sobre de qué va a tratar la sesión la tomáis subiendo por las escaleras.

—¿Y tú cómo sabes eso?

—Porque os oigo murmurar por los escalones.

—Yo también lo sé porque os leo la mente con la caja de letras del cerebro.

—No seas burro, colega, que se va a creer que no te has empollado el tema y bien sabes que el buzón del cerebro es una zona especializada en la lectura, no en el habla.

—Vaya, me alegro de no sembrar en tierra yerma, chicos. Es viernes, pero estáis en forma y con ganas de jaleo dialéctico.

—Claro, profe, hemos hablado mucho entre nosotros de lo interesante que fue tratar de la **nueva ciencia de la lectura**. ¿Hoy tendremos más de lo mismo?

—¿Y vendrá también la profesora de Lengua?

—Sí, sí, precisamente por ahí entra.

—¿Se puede?

—Pasa, pasa, estaban preguntado por ti, yo no les basto, tú les gustas más.

—No seas envidioso, profe, que también tienes tus cualidades.

—¿Y qué nos habéis preparado para hoy?



2.2.1. El soneto de Quevedo

—¿Alguien ha memorizado el soneto completo que leímos el otro día sacado del [portal de Quevedo de la Biblioteca Miguel de Cervantes](#)?

—Profe, pan comido. Yo lo recito, si quieres.

—Vale, recita, pero sin prisas, sin galopar, como dice mi colega.

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
libra, ¡oh gran don Iosej! docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquella el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.

—No está mal. ¿Alguien más que quiera hacerlo, pero mucho más despacio, para dar tiempo a la mente a disfrutar tanto de la rima musical como de la comprensión que va surgiendo poco a poco?

—Yo lo haría, profe, pero tengo que reconocer que no entiendo bien lo que dice.

—No hay problema. Vayamos por partes. Primero, el significado general, ¿cuál es?

—La soledad acompañada, profe.

—El ermitaño que se entretiene leyendo en su cueva.

—El difunto que añora la vida, cuando podía leer y sentir el paso del tiempo.

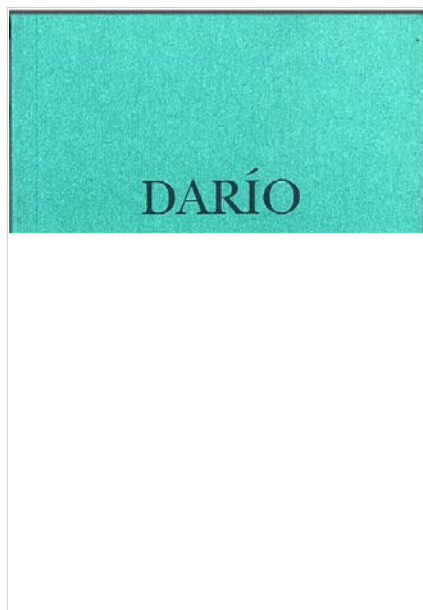
—No olvidéis la **sinestesia**, chicos, intercambio de sensaciones entre los sentidos,

música callada,
soledad sonora

decía san **Juan de la Cruz**. Quevedo justifica la conversación entre los vivos y los difuntos, que ya no pueden hablar de viva voz, gracias a que los ojos también son capaces de escuchar, mediante la mirada lectora.

—En fin, profe, es un elogio de la lectura y los libros, está muy claro.

—Dejadme que intervenga. El actual director de la Real Academia Española de la Lengua, **Darío Villanueva**, tiene un pequeño librito, que aquí os traigo —pásalo, por favor—, titulado **La poética de la lectura en Quevedo**.



En él recoge las varias interpretaciones que se han hecho del poema, verso a verso, incluso.

—Está publicado en la Biblioteca de Ensayo.

—En efecto, es un ensayo sobre la poética... ¿Y qué es una poética? ¿Alguien puede buscar el término?

—El **DRAE** del teléfono dice:

Ciencia que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura.

—Chicos, sobre esto, tengo que contaros que mi abuelo Arturo, que era maestro en una aldea orensana allá por los años treinta, cuando jugábamos a la escoba, charlábamos y yo no conocía una palabra me hacía levantarme para que cogiera el diccionario y lo consultara...

—Profe, esa anécdota ya nos la has contado: se conoce que tienes una fijación con ella.

—Bueno, bueno, sigamos.

—Vamos a fijarnos ahora en el segundo cuarteto, que el primero ya lo examinamos el otro día. Recita, venga. Y arriesgad una interpretación.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

—Me parece que **Quevedo** tampoco «entiende» todo lo que lee, profe, como nos pasa a nosotros.

—También indica que los libros cambian y mejoran al lector y sus «asuntos».

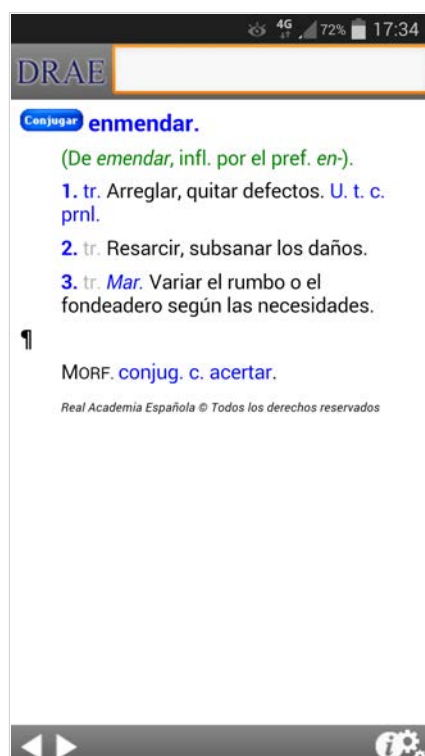
—Un momento, fecundar ya sé que sí, pero ¿todo el mundo sabe lo que significa **enmendar**?

—Espera, profe, que lo busco en el diccionario virtual del navegador **Chrome** del móvil: ahora puedes buscar el significado de cualquier palabra si pulsas un rato sobre ella, es comodísimo; significa

corregir, quitar defectos, subsanar.

—En la **aplicación DRAE** dice solo

arreglar, quitar defectos.



—¡Que hermoso verbo!, ¿verdad, chicos? Enmendarse, enmendar la plana, enmendar la Constitución, poner una enmienda a un proyecto de ley, enmendar un error cometido...

—Los otros dos versos son los más difíciles, profe.

—¿Alguien se anima a proponer una interpretación?

—Creo, que se puede referir a que los durmientes, que son los muertos, hablan a los vivos.

—Sus «sueños» son sus textos escritos.

—Usa «contrapuntos» para expresar otra manera de referirse al diálogo con los difuntos: en música indica el diálogo entre instrumentos o diversas voces. Dice el diccionario virtual:

Concordancia armoniosa de voces contrapuestas.

—No está mal, nada mal. Dejádme que haga una aportación: estos versos tienen un **alto valor polisémico**, como señala nuestro académico **Villanueva** (2007:64), que cree que el perfecto endecasílabo «si no siempre entendidos, siempre abiertos» puede interpretarse bien desde el punto de vista de los lectores, como habéis hecho vosotros, bien desde la perspectiva de los libros mismos. ¿Imagináis cómo?

—Claro, «**entendidos**» significaría otra cosa: que entienden, que son listos, los propios libros.

—Que son inteligentes, sabios.

—¿Y «**abiertos**»?

—Pues como el software libre, profe, que admite modificaciones, en este caso que admite interpretaciones.

—Más bien que son receptivos.

—Vale con esto por ahora. Veamos ahora el primer terceto. ¿Lo puedes recitar?

Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
libra, ¡oh gran don Iosej! docta la emprenta.

—Los has recitado estupendamente, con mucha lentitud. Casi podemos decir que nunca se practica la lentitud suficiente, y sin embargo es necesaria: fijaos dónde ha situado el poeta el sujeto de la oración, al final del tercer verso. Se tarda un buen rato en descubrir al protagonista, quien venga la injuria del olvido y de la muerte. ¿Cuál es?

—La «**emprenta**», ¿es la imprenta, no?

—En efecto: Villanueva dice que la aportación de Quevedo es **colocar no la lectura o los libros en el centro de todo este elogio si no a la imprenta**, que es la verdadera revolución, ya que pone al alcance de muchos lo que antes era accesible a unos pocos. Resumen su interpretación del poema de esta manera:

La escritura primero y la imprenta después, permiten que las almas sabias nos sigan hablando, y a nosotros se nos propone, pues, como gran esperanza, que dediquemos nuestra vida al estudio y a la lectura, fuentes de aquella sabiduría.

—Profe, falta el último terceto: ¿lo puedo recitar yo?

—Claro.

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquella el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.

—Pues eso, aplicarnos a la «lección» y los «estudios», como estamos haciendo en este momento.

—Profe, me gusta mucho que en el mismo verso incluya «fuga» y «huye», que son palabras primas hermanas, para darle más fuerza a esa carrera del tiempo.

—**Pleonasmo**, se llama la figura. Busca la definición.

—Pleonasmo:

emplear uno o más vocablos innecesarios para que tenga sentido completo, pero con los cuales se añade expresividad a lo dicho; p. ej., lo vi con mis propios ojos.

—Tempus fugit, que decía Virgilio; huye la hora, para Quevedo. Ahora quisiera decir algo yo, que he estado muy calladito, cosa rara, porque soy el profe. Para mí el

corazón del poema es que **la imprenta libera a los doctos —a los sabios— de la muerte**. Pero no solo la imprenta, sino la difusión y publicación de la obra, la edición en cualquiera de sus formas y soportes; la multiplicación de su escritura original en copias idénticas, que abandone el cuerpo del autor y salga a recorrer mundo, en busca del lector, para ofrecerse a su mirada descifradora y regalarle el sentido oculto entre los trazos manuscritos o impresos, o tipográficos digitales, bitios, si hablamos de nuestro propio tiempo, que en todos ellos pueden encarnarse las ideas.

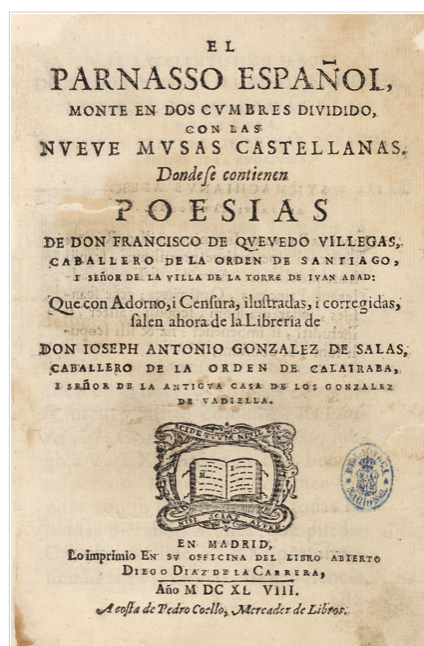
—Vamos, que Quevedo debería ser el santo patrono de los escritores, ¿no, profe?

—De los editores diría yo mejor, como lo fue don Iosef.

—Eso, profe, ¿quién es ese don Iosef al que se invoca en el terceto?

—Si os fijáis, observaréis que el poema tienen la forma de una carta o epístola, y Iosef es su destinatario aparente. Era un amigo del autor que también fue su editor póstumo, porque tenéis que saber que este poema se imprimió tras su muerte, en una obra titulada **El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas Castellanas, donde se contienen poesías de don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago, y señor de la Torre de Juan Abad, que con adorno y censura, ilustradas y corregidas, sale ahora de la librería de don Josef Antonio González de Salas** (Madrid, imprenta de Pedro Coello, 1648).

—La he encontrado en [imágenes de Google](#), os envío la foto de la portada al grupo de [WhatsApp](#).



Esta edición del **Parnaso español** fue la primera de muchas otras, entre ellas la que hemos usado como texto principal, sacado del **Parnaso digital** preparado por el profesor García González.

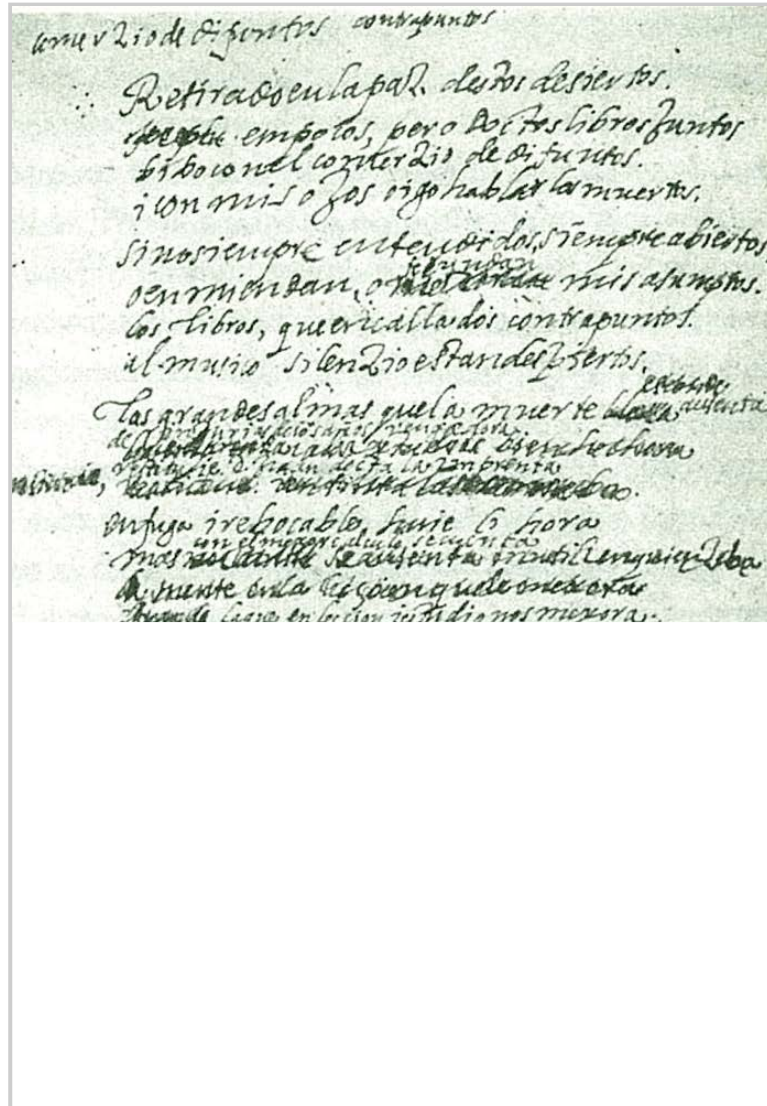
—La edición digital de los sonetos se encuentra junto a otras ediciones de sus obras dentro del [portal de autor dedicado a Quevedo](#), que permite leer en línea mucha de su poesía, en ediciones fiables.

—Pero atención, he aquí un milagro histórico: ¿sabéis lo que se encontró en las guardas —hojas que ponen los encuadernadores al principio y fin de los libros— de un Trattado en italiano que fue de Quevedo?



2.2.2. El poema autógrafo

Pues un papel con el **autógrafo** del poema que estamos comentando: escrito de su puño y letra nada menos, algo casi único. Os envío una foto al grupo de **WhatsApp**, porque no es fácil encontrarla y que sea legible. Intentad con paciencia leer la letra quevedesca y comparadla con la versión que os habéis aprendido.



—¿Alguien es capaz de leer el primer cuarteto?

—Jolín, profe, menuda letra.

—Pues como las de algunos que yo me sé, y de cuyo nombre no quiero acordarme.

—Empiezo yo:

Retirado en la paz destos desiertos
[Iosephe] em pocos, pero doctos, libros juntos
bibo con el comerzio de difuntos
i con mis ojos oigo hablar los muertos

—Es bastante diferente al definitivo, **Quevedo** hizo muchos cambios, dentro de la misma idea general, eso sí.

—El estudio del proceso creativo de una obra se denomina **genética textual**.

—Eso quiere decir sencillamente, chicos, que la **Literatura tiene Historia**, y ello por dos razones: porque los poemas cambian con el tiempo y porque el poeta vive inmerso en una época que le condiciona. Por ejemplo, el retiro del protagonista del primer verso alude a un exilio forzado de **Quevedo** fuera de la Corte o incluso a una estancia en prisión. Pero también el propio poema se transforma, evoluciona: el autor lo va depurando.

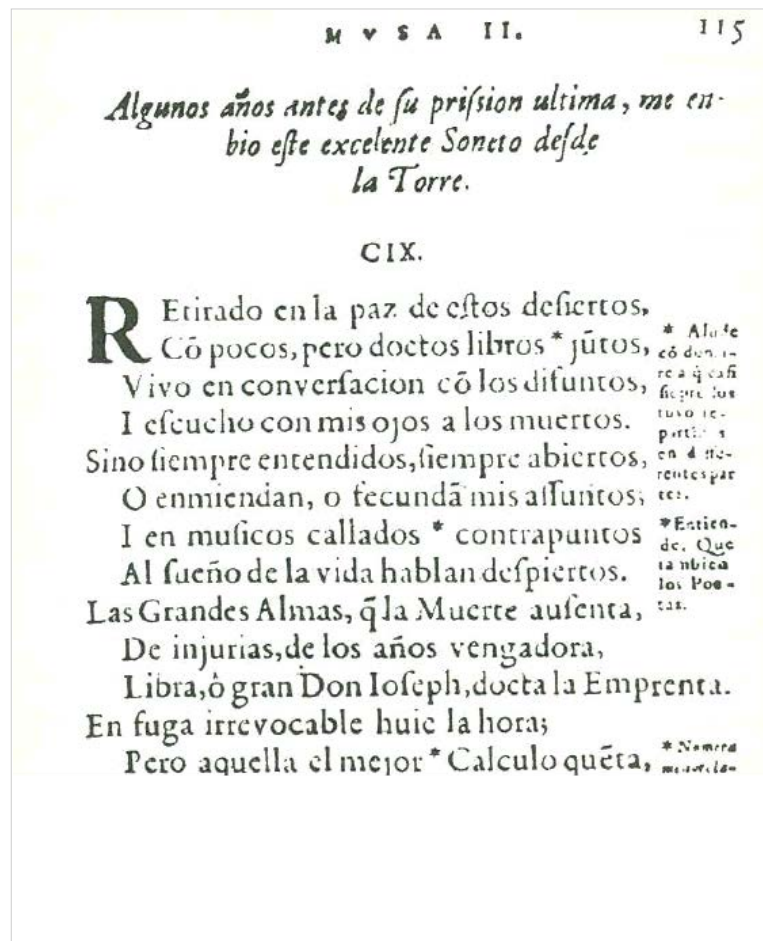
—Observad con detalle los cambios. Venga, señaladlos.

—En el tercer verso: **bibo con el comercio de** se quedó en **vivo en conversación con los** difuntos. Mejoró bastante, profe.

—En el cuarto: **i con mis ojos oigo hablar** se convirtió en **y escucho con mis ojos a** los muertos. Aquí no digamos, de **oír a** **escuchar**.

—Escuchar es oír con más atención, ¿no, profe? Como hacemos nosotros, que no paramos de escucharos.

—Os voy a mostrar cómo es el texto de la primera edición del poema, póstuma, de 1648, tres años después de la muerte de su autor: algunos han utilizado el texto introductorio para ponerle título al poema, **Desde la Torre**, en vez de usar el primer verso, **Retirado...**



Torre va con mayúscula y casi todo el mundo cree que se refiere a la Torre de Juan Abad, de la que fue Señor nuestro insigne poeta, aunque con pleitos. Muy cerca, en Villanueva de los Infantes, en la Mancha, fue enterrado y allí seguían sus restos en 2009, por si queréis ir a saludarle. De paso, aprovechad para descubrir muy cerca el lugar más probable del que **Cervantes** no quería acordarse, según demuestra un estudio matemático de inminente publicación.

—¡No me digas!

—Ya te contaré luego. A ver, chicos: hemos encontrado el poema autógrafo original, una edición impresa posterior... ¿qué sigue?

—Profe, estoy comparando la edición de 1648 con la que usamos nosotros de la **Cervantes Virtual**, que es de... 2003.

—¿Y qué?

—Pues que hay un montón de diferencias de detalle: se comen letras, como **co** por **con**.

—Escriben la **ese** como si fuera una **efe**.

—La **ye** como **i**...



2.2.3. Ediciones del poema

—¿Pero sabéis cuál es la diferencia más importante? Pues **las comas**.

—¿Las comas?

—Sí, las comas: si dejamos de lado los detalles ortográficos que has señalado, que son abreviaturas y tradiciones tipográficas de la época, las comas indican las pausas, y pueden cambiar el sentido o abrir otras posibilidades de interpretación.

—Observad el primer terceto con atención: nuestra edición digital de 2003 respeta la que se cree definitiva de **Blecua**, pero que es diferente de la de **Rey** y de la de 1648. Todo esto lo señala el profesor **Carreira** (1997:95) en un **artículo** de crítica literaria, que también está disponible en la **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**. Bajad y abrid el pdf, que luego lo deberéis leer más despacio. Observad las **puntuaciones discrepantes**.

Pero, al fin, el sentido se manifiesta: «es la imprenta la que al producir los libros doctos que los difuntos sabios han escrito quien, vengadora, libra de las injurias de los años —la desaparición primero, el olvido después— a las grandes almas que fueron ausentadas por la muerte» (p. 43). El problema estriba en que las puntuaciones son discrepantes; Blecua puntúa:

Las grandes almas, que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora, 10
libra, etc.

Alfonso Rey suprime la coma interna del v. 10:

Las grandes almas, que la muerte ausenta,
de injurias de los años vengadora, 10
libra, etc.

Y Quevedo, por su parte, no sabemos qué habrá hecho, aunque podemos barruntarlo. El terceto, en el borrador, carece de puntuación, para lo que ahora nos interesa. Queda, pues, la edición del *Parnaso*, como único testimonio de su voluntad:

Las Grandes Almas, que la Muerte ausenta,
de injurias, de los años vengadora, 10
libra, etc.

—Para **Carreira** caben, pues, **diversas interpretaciones del sentido**: tres, o quizás cinco lecturas diferentes. Atención. Unas son más probables que otras, pero no imposibles.

zando la anástrofe del v. 10 y apurando las posibilidades, resultan tres lecturas:

Oh gran don Josef, la emprenta, docta,

1) vengadora, libra las grandes almas... de injurias de los años (Bl, DV).

2) vengadora de injurias de los años, libra las grandes almas... (A. Rey).

3) vengadora de los años, libra de injurias las grandes almas... (Parnaso).

A estas se pueden añadir las resultantes de aplicar *vengadora a muerte*:

4) libra las grandes almas que la muerte, vengadora de injurias de los años, ausenta.

5) libra las grandes almas que la muerte, vengadora, ausenta de injurias de los años.

Estas últimas no son tan improbables como parece a primera vista. Es cierto que la muerte no venga de injurias temporales, sino que culmina su obra. Pero también lo es que, dentro de una perspectiva neo-estoica, la muerte libera de los males terrenos. Quedaría entonces un aparente pleonismo: la imprenta acabaría de librar a los ilustres a

—¡Ay, las comas! Pueden ser la pesadilla del autor, pero también del editor, o del lector. ¿Qué quiso decir exactamente Quevedo, chicos?

—Cualquiera sabe, profe.

—Algo es seguro: la metáfora de la lectura como conversación.

—También el elogio de la «emprenta».

—Es interesante que realicéis **prácticas de lectura en voz alta de las distintas posibilidades del poema**, con su pausas bien marcadas y los cambios de sentido, para apreciar las delicias de la lengua y la finura que puede llegar a tener. ¿Qué os parece que cada uno envíe al grupo lectodigitantes de **WhatsApp** su propia versión recitada del soneto? Se hace en un instante, pero hay que practicar antes, ¿eh? Lo podéis hacer en grupos pequeños. Venga, juntaos cinco minutos.

—Profe, yo ya he enviado la mía.

—Vaya con el cagaprisas. Lo habrás pensado mucho.



2.2.4. Cervantes y la escucha de leer

—Han terminado los cinco minutos. Prosigamos, haciéndonos una pregunta radical: **¿cómo podemos leer hoy la letra de Quevedo**, manuscrita hace... casi cuatro siglos?

—Pues porque la escritura es parecida hoy y entonces, aunque no es igual.

—¿La escritura o la lectura?

—Ambas van de la mano, profe: no puede haber una sin otra.

—Sí que puede. Habitualmente hay **más gente que sabe leer que la que sabe escribir**, y en el pasado mucho más. Leían algo, pero solo podían firmar con una equis.

—¿Se saben los porcentajes de lectores y escritores del pasado, profe?

—Pues creo que con exactitud no se conocen. Son especulaciones basadas en muestreos de documentos firmados y en tiradas de ejemplares de las ediciones de las obras impresas, pero la realidad es que circulaba un número indeterminado de obras y copias manuscritas más o menos avaladas por el autor; **Quevedo**, por ejemplo, publica de esa forma poemas críticos cuya impresión sería prohibida, que pasaban de mano en mano y se leían discretamente.

—Además, hay muchas formas diferentes de leer, y muchos tipos de lectores.

—Efectivamente, así es; como vamos a comprobar con **Cervantes** enseguida.

—Hemos maquinado una práctica emocionante sobre este asunto. Vayamos a la fuente a por agua fresca. **Abrid El Quijote en vuestros teléfonos** y buscad esta frase «no hay mejor letrado en el mundo» y luego esta otra «escuchando leer» e indicad dónde están dentro de la obra.

—Profe, no juegues con nosotros, están en dos párrafos seguidos del... capítulo XXXII de la primera parte.

—¿Cómo lo has sabido tan rápido, colega?

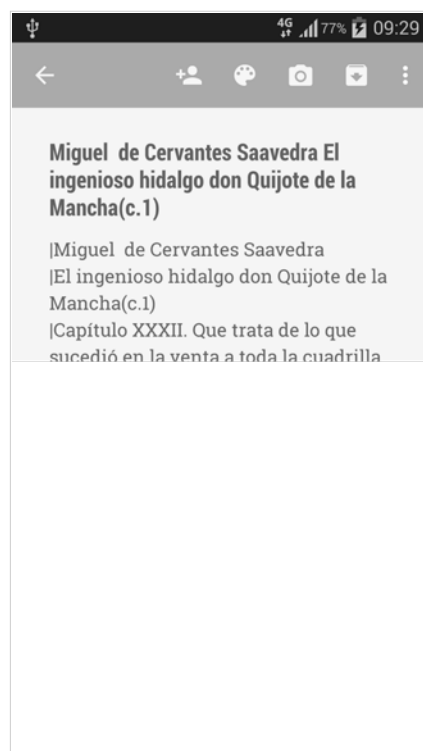
—Pues pulsando en el icono del índice.

—Ahora, por favor, haced una nota **Keep** con esos dos párrafos y el anterior — total, tres párrafos seguidos— y guardadla.

—Ya está.

—La **práctica consiste en que debajo del texto escribáis otros tantos párrafos de comentario sobre qué nos dice Cervantes sobre cómo se leía** en su época. Revisad bien la redacción, nada de faltas, que tenéis diccionario virtual. Por fin, compartid la nota conmigo y el profesor de Historia, para que podamos leerla y anotarla.

—¿Y ponemos nuestro nombre?



—No es necesario, sabremos de quién es en cuanto nos llegue. Por favor, ¿puedes leer el texto en voz alta y lo comentamos un poco?

—Dice así:

[...] Y, como el cura dijese que los libros de caballerías que don Quijote había leído le habían vuelto el juicio, dijo el ventero:

—No sé yo cómo puede ser eso; que en verdad que, a lo que yo entiendo, **no hay mejor letrado** en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque, cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle **escuchando con tanto gusto** que nos quita mil canas; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyó decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días.

—Y yo ni más ni menos —dijo la ventera—, porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis **escuchando leer**: que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces.

El Quijote, I, Capítulo XXXII.

—Yo tengo otra cita preparada, que ahonda en la materia; es del capítulo 32, donde también debaten los pros y contras de la lectura. Os la leo:

Mientras los dos esto decían, había tomado Cardenio la novela y comenzado a leer en ella; y, pareciéndole lo mismo que al cura, le rogó que la leyese de modo que todos la oyesen. —Sí leyera —dijo el cura—, si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer.

El Quijote, I, Capítulo XXXII.

—Es más, si consultáis el índice de **El Quijote** aparece esto:

Capítulo LXVI. Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer

El Quijote, II, índice de capítulos.

—**El Quijote** está repleto de **ejemplos de lectura social, lectura en voz alta que los asistentes escuchaban del lector**, que leía e, inevitablemente, interpretaba, recitando. **Covarrubias**, en el **Tesoro de la lengua castellana o española**, el primer diccionario en lengua vulgar de Europa, ya decía algo así como que

leer es pronunciar con palabras.

—¿Puedes buscar la referencia en Internet?

—Aquí está. Fijaos, hay acceso a varias ediciones digitales facsímiles, una en **Google Libros** de la primera edición de 1611 y otra, en la **Virtual Miguel de Cervantes**, de 1674. Qué abundancia, madre mía. Os las envío al grupo, para que las podáis hojear.

—Yo tengo la edición en papel, pero no la he traído; es bueno saber que se puede consultar en línea.

—Aquí está la cita exacta:

LEER, de el verbo Latino lego.is. es pronunciar con palabras lo que por letras está escrito; enseñar alguna diciplina publicamente.

—Profe, leer era hablar, como hacen los niños.

—Lógico, si había pocos que supieran leer, era la única manera de que los más se enteraran, como en la venta.

—Busca ahora en la Red un artículo de **Margit Frenk** sobre Quijote y oralidad: en él dice que leer era sinónimo de oír. Viene en el volumen impreso de la edición conmemorativa del IV Centenario.

—En efecto, aquí está: la **RAE** lo tiene subido en pdf, se titula **Oralidad, escritura y lectura**. El texto os puede ayudar a redactar, chicos. Dice, por ejemplo:

[...] la mayoría de la población española no sabía leer; pero en todas partes y en todos los niveles sociales había algunos que sí leían y que solían leer en voz alta para una persona o bien para grupos de oyentes.

[...] No eran pocos los que solían leer en voz alta para sí mismos. Otros muchos tenían la costumbre de memorizar textos y de recitarlos o cantarlos ante grupos de personas.

[...] El predominio de la lectura oral y la recitación sobre la lectura silenciosa queda de manifiesto en abundantes testimonios escritos de la época.

—Sin embargo, chicos, Cervantes era peculiar, para él **leer** era **leer en silencio**. Cuando no era así, lo indica explícitamente, como en los textos que hemos visto de **El Quijote**. Dice la articulista:

Los usos del verbo leer en Cervantes parecen confirmar lo que podemos deducir por otros caminos: que él era de los que leían en silencio. Y así, evidentemente, en contraste con tantos personajes, leía don Quijote.

—Podríamos discutir, entonces, si los ilustradores entendieron bien los textos. Por ejemplo, **Doré** hace esta maravilla, pero, ¿es correcta? Marchando al grupo el enlace a una estampa grabada (de una edición inglesa de **El Quijote**), que tiene la **Wikipedia**:

—Pues no, profe, está con la boca abierta, a grito pelado.

—Y eso no es la **Wikipedia**, profe, es la **Wikimedia**.

—Correcto, gracias por la matización.

—Vamos examinar otro ángulo de la lectura de **El Quijote**. El novelista y crítico **Andrés Trapiello** ha reescrito la obra de cabo a rabo para hacerla más accesible al lector actual, por ejemplo sustituyendo refranes ininteligibles por otros de significado similar pero comprensibles hoy, como pedir «cotufas en el golfo», que torna en «peras al olmo».

—La portada dice «**Puesto en castellano actual íntegra y fielmente**». ¿Qué os parece el intento?

—Pues la verdad, profe, podría ayudar, hay muchas cosas que no se entienden, incluso usando el diccionario.

—A mí no me parece bien cambiar lo que escribe el mejor prosista castellano, aunque no siempre sea fácil.

—**Javier Rodríguez Marcos**, **entrevista** al reescribidor y en un artículo titulado **Un Quijote moderno** recopila la opinión de muchos entendidos, unos a favor y otros

en contra. Os envío los enlaces. Leedlos y los comentaremos en la próxima clase.

—Profe, tengo una idea. ¿Y si se editara un **Quijote** digital que ofreciera tanto el texto original como la versión modernizada de **Trapiello**? Un **Quijote dual**, como las películas, que tiene dos audios: versión original y doblada.

—Se podría pasar del uno al otro cuando se quisiera, lo digital lo permite. Un botón bastaría. Así, cabrían todos los lectores, todas las actitudes. Yo mismo cabría.

—Sería una herramienta educativa cojonuda... uy, perdón.

—Y un consuelo para la vida diaria. Una medicina.

—Ese **Quijote digital** debería ir por defecto en todos los terminales para lectura móvil.

—Y ser promovido por la **RAE** y patrocinado por algunos de esos pastosos que juran por su madre proteger la cultura.

—¡Estos son mis chicos!



2.2.5. La escritura se puede leer

—No tenemos el manuscrito ológrafo de **El Quijote**, aunque una estupenda novela reciente titulada **Madrid 1605**, escrita al alimón por **Eloy M. Cebrián** y **Francisco Mendoza**, recrea su posible hallazgo. Es muy divertida y jugosa, porque cuida al detalle la ambientación histórica. Lo que sí tenemos es muestras de la letra de **Cervantes**, por ejemplo su firma. Os envío al grupo la reproducción que existe en la **Wikimedia** de **Wikipedia**.

—Leed la letra: ¿notáis algo raro?

—Que escribe **Cerbantes**, con **be**.

—Pero Saavedra con uve.

—Efectivamente, y nosotros no respetamos eso en la actualidad.

—Profe, sin embargo en la portada del **Quijote** aparece escrito con uve. Esa será la causa. Aquí la tengo: la envío al grupo.

—Lo de que son uves lo dirás tú, parecen úes, como en compuesto. Usan el mismo dibujo de letra.

—Quieres decir el mismo tipo tipográfico.

—Pues Quixote aparece escrito con equis y nosotros usamos la jota.

—Esto es un pitorreo, profe.

—Sin embargo, chicas y chicos, leemos las letras manuscritas de **don Miguel** (en realidad en vida nunca tuvo el don, pero la verdad es que se lo ha ganado) y de **don Francisco** sin grandes problemas. ¿Cómo lo conseguimos?

—Es lo que hablábamos el otro día, profe: el ojo lee los trazos y el cerebro los reconoce y luego los interpreta, descartando lo que no es y escogiendo lo más probable.

—Y aunque está impresa una u leemos una uve en Ceruantes.

—Eso es porque el diseño de la letra es ambiguo, tiene los rasgos de la **u**, pero también a la vez los de la **uve**: es una **uue**, que vale tanto para un roto como para un descosido.

—¿Y que me decís, chicas, de esa **d** que sube, gira y se transforma en **erre** en el **Saavedra** manuscrito? Mira que es elegante esa **deerre**, y se compone con un único trazo, aunque sean dos letras diferentes.

—Hay una importante lección en estos detalles, chicos: nuestro cerebro es muy listo, capaz de soportar un grado muy alto de varianza en los trazos que se leen. Que nos lo digan a los profesores, que tenemos que corregir vuestros manuscritos autógrafos.

—Esa propiedad, recordad el otro día, se denomina **invarianza visual** y se refiere a que el cerebro detecta la esencia de las letras, aunque sus formas varíen. Pero, ¿cuál es esa esencia? ¿Cómo apareció? ¿Quién la creó? ¿Cuáles son sus orígenes?

—Para terminar la sesión de hoy, que ha venido cargadita, vamos a tener que hablar de los escribas: de los de ayer y de los de hoy.



2.2.6. Los escribas inventan la lectura

—Allá por los orígenes de la civilización, cuando surgieron las primeras ciudades, los escribas inventaron la escritura...

—Bueno, **en realidad inventaron la lectura**, tuvieron que encontrar una manera de que el cerebro pudiera leer.

—Así es. Hubo que domesticarlo. Dice **Dehaene** (p. 23), a quien ya conocéis:

La cultura y la organización cerebral están ligadas inextricablemente.

[...] A lo largo de su larga historia cultural, los seres humanos descubrieron poco a poco que podían reutilizar sus sistemas visuales como medio sustituto de entrada de la lengua, y llegaron así a la lectura y la escritura.

Pero la proeza que realizaron los primeros escribientes mesopotámicos, egipcios, chinos, indios y amerindios fue inmensa: conservar el significado mediante imágenes visuales que permitían reconstruir los sonidos y la pronunciación. Cuanto más precisa sea la transcripción de los sonidos, mejor para la comprensión. No es lo mismo el **glifo** o **ideograma** que las **letras de la palabra escrita**; pensemos por ejemplo en los conceptos o abstracciones: inmensidad, amor, odio, ternura, compasión. ¿Qué calidad tiene que tener una imagen para estar a la altura de un concepto?

—**La escritura codifica el habla. En la escritura alfabética, lo habitual es que cada sonido se codifique con una letra**, aunque también pueden ser varias (como **ch** en castellano). El sonido se convierte en imagen, cambia la manera en la que lo percibimos con los sentidos: migra del sentido del oído al de la vista. El ojo que lee envía la información visual a las zonas que la interpretan de una manera más rápida que lo hace el oído. Por eso cunde más leer que escuchar: ¿Nos imaginamos cómo sería escuchar habitualmente el periódico en lugar de leerlo?

—Profe, lo que dices confirma que es el invento de la escritura lo fundamental; la lectura viene después.

—Un momento, un instante. Vamos a realizar un experimento entre todos para dilucidar esa cuestión. Tomemos como punto de partida el **alfabeto latino del español, de 27 letras, en su versión de mayúsculas**. Cada letra, en su diseño básico, se puede reducir a un número mínimo de trazos sin los cuales ya no se reconocería como tal letra. Por ejemplo la A tiene tres trazos y la H otros tres, pero colocados de forma diferente en una u otra letra. La C tiene uno, una curva no cerrada; esa es la O. Y así.

Vamos a hacer el experimento de esta forma: hay que hacer una tabla con las 27 letras en la primera columna; en la segunda columna colocaremos el dibujo de los trazos elementales que constituyen cada letra, que en la hache son | - |. En la tercera columna sumaremos el número de trazos necesarios para componer cada letra. Al final haremos una media, a ver qué sale.

—Para no eternizarnos, vosotros de allá haréis desde la A a la M y vosotros de ahí las que quedan. Tú, si quieres, sal a la pizarra a escribir los resultados.

[...]

—Por las caras veo que ya habéis terminado, esto se hace rápido. Por favor, id dictando los resultados, para apuntarlos. Que alguien se anime a lanzar algunas conclusiones.

—Las que más trazos tienen, 4, son la M y la Ñ, el resto 3, 2 o 1.

—Pues sí, así es. Algunos resultados se pueden discutir, chicos, pero lo fundamental es lo que nos ha salido. ¿Y qué media de trazos tiene nuestro alfabeto en mayúscula?

—68 trazos dividido entre 27 letras sale 2,5185. Vamos, dos rayas y media.

—Muy bien, es un resultado consistente con los que alcanza **Mark Changizy** en sus estudios **sobre los sistema de escritura del mundo** (2005, 2009). En esta imagen que os envío, aparecen los resultados del mismo experimento que el nuestro pero sin la eñe.

Nuestro autor afirma que las principales escrituras del mundo utilizan entre 2 y 3 trazos para construir las letras o los signos. Es una economía de trazos inesperada: con poco se hace mucho.

—En esta otra imagen, espectacular si la miramos desde este nuevo punto de vista, se resumen los datos:

—¡Cuanta variedad aparente y cuánta homogeneidad oculta, profe!

—Ahora, otro interrogante para descifrar: ¿qué podemos deducir de esta imagen?

—Son los distintos tipos de trazos posibles con los que se construyen las letras del alfabeto latino: rayas verticales, horizontales, oblicuas, grandes y pequeñas, curvas abiertas y cerradas...

—Hay 1, 2, 3... 15 trazos diferentes.

—En la parte media aparece la frecuencia: la U, S y J se usan solo una vez. La C y la O dos veces, la raya horizontal 14, o 15 veces si se cuenta la de la letra G.

—Vale, pero ¿qué significa todo esto? ¿Qué nos dice sobre la escritura o, mejor todavía, sobre la lectura?

—Pues que debajo de la aparente complejidad de las formas escritas se esconde una simplicidad de trazos, muchos de los cuales se repiten en los distintos sistemas de escritura del mundo.

—Sí, sí. Aunque se correspondan con lenguas habladas muy diferentes, los sistemas de escritura tiene constituyentes esenciales comunes. La causa de ello es el cerebro, chicos, y su sistema de lectura, que reconoce trazos elementales, como vimos el primer día y, a partir de lo simple va elaborando lo complejo, mediante la invarianza.

—Los escribas fueron tanteando distintas formas de traducir el sonido a la visión, pero para ello tuvieron que ir descubriendo qué funcionaba mejor con el sistema visual y mental, **hasta dar con la escritura alfabética, que traducía directamente los sonidos en grafemas**. Por eso decíamos que los escribas inventaron la lectura.

—¿Y cuál es el origen concreto de las letras, de la forma característica que tiene cada una? ¿El azar y el capricho de los escribas de ayer? Observad esta imagen que propone **Dehaene** (2013:226) sobre la evolución cultural de la letra A griega y latina.

—¡Los cuernos de un toro son el origen de la A! ¡Cómo mola!

—Nuestro amigo **Changizi** (2009: fig. 6) va aún más lejos: él cree en el **origen natural de la escritura**. Fijaos en esta imagen sobre **la topografía del lenguaje**:

—Son objetos naturales, que poseen bordes y contornos que se repiten una y otra vez y que crean unas formas básicas, como la L, la T o la X, que casi son letras. Y sin casi: son ya letras. La visión funciona así, mejor dicho, el **reconocimiento de objetos que utiliza el cerebro se basa en el reconocimiento de esos perfiles y bordes**, sin importar la distancia o la colocación en el espacio.

—Los escribas inventaron la escritura a partir de sus descubrimientos sobre la visión, es decir sobre la lectura. Se adaptaron a los requisitos preexistentes cerebrales, que ya usaban los primates para reconocer objetos. **Dehaene** llama a eso **el simio lector**.

—Al nacer estamos preparados para la lectura porque la lectura se basa ya en las restricciones neuronales. Viene premontada de fábrica. No vale cualquier trazo escrito para la lectura eficiente. Los diseñadores de letras impresas, los tipógrafos de todas las épocas, se han preguntado si podían diseñar cualquier letra o había unos límites prefijados para las letras que podían ser leídas rápida y cómodamente (**Unger**, 2011:19). Esto último es lo cierto en el nivel actual de nuestro conocimientos: **la escritura evolucionó para adaptarse a la corteza cerebral, y no al revés**. El cerebro indicó a los ojos y las manos qué señales gráficas funcionaban bien.

—Todos tenemos una misma base para la lectura: la prueba es la caja de letras del cerebro, que no importa qué lengua hable, castellano, francés o chino mandarín,

cuando alguien lee se activa la misma zona del cerebro en todas las personas: un área que está justo entre otras dos, dedicadas respectivamente al reconocimiento de rostros y al de objetos. El cerebro es así, tiene **zonas neuronales especializadas**, que si se ven afectadas dejan de funcionar: la persona que sufre un accidente en esa zona concreta, por ejemplo, ya no puede reconocer caras, o se vuelve incapaz de leer (ceguera verbal).

—Dehaene explica el aprendizaje de la lectura mediante lo que llama la teoría del **reciclaje neuronal**: aprendemos a reconocer los trazos muy pronto y luego, en ese período escolar de los cinco a los siete años, se fija la asociación con los sonidos que permite la lectura ágil y silenciosa. Los **circuitos neuronales se reescriben**.

—Aunque lleve años, como he dicho otras veces, conseguir ser un lector experto. No hay que desanimarse sino todo lo contrario, chicos.

—A lo mejor las investigaciones en el cerebro pueden mostrar el camino hacia **nuevas formas de escritura**, en las que la ortografía sea algo diferente y más fácil de aprender y utilizar, incluso podríamos mejorar la forma de la lectura, eso sí, atendiendo a la restricciones neuronales que nos muestran las investigaciones. Hay límites, pero podemos seguir avanzando, como escribas que somos del tiempo presente.



2.2.7. Historia de la escritura

—Para terminar la sesión, antes de recapitular, debemos decir algo de la historia de la escritura.

—Precisamente se acaba de publicar en español una obra fundamental sobre el tema titulada, cómo no, **Historia de la escritura** (Clayton, 2015).

—¿No lo has traído, profe?

—Sí, pero no en papel, lo he comprado en la edición digital para **Google Play Libros**, de forma que lo he leído alternando entre el móvil y la tableta, usando la aplicación para **Android**. También se puede abrir en el ordenador visitando la opción Mis libros, como se ve en este pantallazo, pero la verdad es que apenas he usado el monitor, que me parece plantado como un pino en la mesa, inmóvil. Me gusta leer paseando, en las colas, en el Metro, en el bus, en el dentista. Leer mientras me muevo, a todas horas.

La gran ventaja de esta edición digital es que el lector humano puede **pasar de un terminal a otro** sin mayores problemas; al estar **sincronizado con la nube**, cada terminal puede saber el punto en el que se dejó la lectura la última vez y seguir leyendo desde ahí. Los subrayados o marcadores se conservan también, no importa cuál sea el terminal lector. Es genial: **poder leer moviéndose**, sin perder el hilo; poder llevar el libro, los libros, miles, encima, sin que pesen más de lo que pesa el dispositivo lector. Anotarlos. Una maravilla, que **Cervantes** o **Quevedo** habrían valorado en su medida.

—¿Ha sido caro el libro electrónico? ¿No preferirías tenerlo también en papel?

—Han sido 11 euros, más barato que el de papel y con las ventajas que ya he contado de la portabilidad y movilidad, aunque también tiene desventajas.

—Cuenta, que queremos conocer la opinión de un lector digital experto como tú.

—Me gusta mucho la interfaz con la que se lee en Play Libros: puedes leer con la letra que quieras (secuencia de lectura) o con la tipografía original (como si fuera un pdf); permite recorrer muy rápido las páginas mediante unas miniaturas que conservan los subrayados y los marcadores, por ejemplo para buscar el texto que os quiero comentar. Aquí va un pantallazo.

La lectura es muy nítida (acaban de introducir una nueva fuente, denominada Literata, diseñada específicamente para la aplicación), como se puede ver en este otro pantallazo que os envío de la primera página de la Introducción de la obra:

Pero esta aplicación tiene un gran problema: no permite el corta y pega, por eso os tengo que enviar un pantallazo (Screeeshot, una foto de la pantalla), de los que se hacen apretando varios botones a la vez en la mayoría de los teléfonos móviles y tabletas. Allá ellos con esas restricciones a la posibilidad de crear notas o de compartir, que por cierto otras aplicaciones lectoras digitales no tienen. Es ponerle puertas al campo, correr tras el viento.

—Sigamos con el maestro Clayton: según él, estamos viviendo la tercera revolución de la palabra escrita, un momento de

introducción de nuevos medios y herramientas de escritura. No ha ocurrido más que dos veces en lo concerniente al alfabeto latino: una, en un proceso que duró varios siglos y en el que los rollos de papiro dejaron paso a los libros de vitela, en la Antigüedad tardía; y otra, cuando Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles y el cambio se difundió por toda Europa en una sola generación, a finales del siglo XV.

—El cambio digital es tan rápido ahora que cualquier persona de mediana edad puede recordar una infancia y una juventud previas a la era digital, aunque vosotros, bachilleres, no podéis ya hacerlo.

—Sin embargo las raíces de la era digital se encuentran en el pasado, obviamente. Allá, a lo lejos, se encuentra el simio lector. Después, los escribas inventores. Más tarde la imprenta permitió hacer copias de los manuales de escritura a mano; con el tiempo, esos manuales de caligrafía produjeron una uniformidad de la letra manuscrita que ha llegado hasta hoy, y que permite que nos podamos leer unos a otros y comprendernos. Y a Cervantes y a Quevedo.

—Es más, la influencia entre escritura y tipografía ha sido históricamente en los dos sentidos, como cuando el cambio de posición en la pluma de ave para tinta, el cálamo, modificó la inclinación de algunas letras impresas, como la o.

—Preguntémonos qué papel juega la escritura manual en nuestra vida y cuál la escritura impresa. Y dentro de la manual, lo que corresponde a la escritura dibujada, a la tecleada o a la dictada. Durante siglos convivieron diversas formas: lectura de libros, sí, pero también escritura de cartas, que otros leían después, anotaciones personales, deberes escolares...

—Nosotros sobre todo tecleamos, profe, aunque también dibujamos letras, como cuando tomamos apuntes o hacemos exámenes para que os podáis divertir los profesores leyéndolos.

—Profe, no sé si conoces la nueva aplicación que ha sacado Google sobre **Escritura a mano** para teléfonos y tabletas.

—Sí que la conozco, no está nada mal.

—¿Ah sí? ¿Y cómo se escribe, con el dedo, como en los teclados virtuales?

—Sí, con el dedo o con un boli de punta blanda capacitiva, que ahora te los regalan en todas partes. Conforme dibujas una palabra, el sistema intenta reconocerla y te la transcribe en texto electrónico.

—Profe, el sistema se parece sospechosamente a lo que hace nuestro cerebro.

—Qué remedio queda: tiene que traducir dibujos (imágenes) a letras (texto digital) que pueda comparar con diccionarios electrónicos, para poder predecir cuál puede ser y proponer sugerencias.

—Pues trabaja deprisa, no pensaba que tanto, y se equivoca poco.

—Sí, puede ser muy útil para los que no se manejen tecleando.

—Como mi abuelo, mi abuela, mi otra abuela, mi padre y mi madre, por no hablar de mis tíos.



2.2.8. Wikipedia y el conectoma

—Vale, vale. Vamos a recapitular, chicos. ¿Cuál diríais que es el escrito más complejo que ha elaborado la humanidad en toda su historia, el que más texto posee?

—¡Pues Internet toda ella, o él, que no sé si es chico o chica!

—No te pases, que eso es un conglomerado. Yo propongo la **Wikipedia**, profe, que tiene en este momento..., espera que lo miro, tiene 37 millones de artículos en 287 idiomas, redactados por voluntarios... comenzó en 2001 impulsada por **Jimmy Wales**.

—Pues eso no es nada al lado del **conectoma**, chicos.

—¿El conectoma, profe, qué demonios es eso?

—Igual que hay un **genoma**, el código escrito en los genes con las instrucciones para fabricar a los seres vivos, por ejemplo a nosotros, hay un **conectoma**: está dentro del cerebro de cada ser vivo, cada uno de nosotros tiene el suyo, propio, diferente, único, no hay ni puede haber dos iguales.

—Sí, pero ¿qué es?

—Es una palabra nueva que estamos escribiendo en este momento, mientras os hablo, en nuestro cerebro; es un sonido nuevo y un texto ortográfico nuevo. Digamos en voz alta, como nos propone **Sebastian Seung** (2010), el gran divulgador del concepto en una **conferencia TED**:

Yo soy mi conectoma.

—Sí, conectoma, las experiencias que se escriben en el cableado neuronal. **Yo soy mi conectoma, mis experiencias**. Se reescribe todo el rato, permanece, pero también cambia. Ahora mismo, queridos, estamos juntos escribiendo en el gran libro

de nuestro conectoma, donde habita la memoria en la que nos reconocemos, que atraviesa el tiempo y nos hace creer que aunque todas nuestras células del cuerpo se hayan renovado, nosotros seguimos siendo nosotros, aunque también seremos distintos a quienes fuimos en la adolescencia o la niñez. ¿Recordáis vuestra niñez?

—El conectoma es una red, un cableado material, que permanece. Pero igual que tú eres siempre el mismo, pero nunca eres igual, sino que vas cambiando, el cerebro se cambia a sí mismo, se recablea, cosa que no pueden hacer los electrodomésticos, cuya red siempre es la misma. Las señales entre neuronas cambian todo el rato, si estás triste o juegas al tenis o charlas con una amiga; aunque la estructura material de neuronas es constante, el cableado no lo es. El genoma es como un libro, en secuencia de una sola dimensión, y el conectoma es una red, entrelazada como una telaraña o Internet. Sin embargo el cerebro es una red que se modifica a sí misma. Esa propiedad se denomina plasticidad. Nos gustaría mucho saber qué cambia en el cerebro cuando aprendemos algo nuevo. Hay en marcha un Proyecto del Conectoma Humano.

—Se baraja la hipótesis de que los recuerdos se escriben y almacenan en el conectoma. El yo que permanece es el yo del conectoma, el de la memoria. Y luego hay otro yo, el que cambia todo el rato, el de la conciencia, que es diferente.

—Los científicos intentan trazar un mapa del conectoma, pero es muy difícil, llevará tiempo. Los números asombran. Un milímetro cúbico de cerebro tiene cien mil neuronas y mil millones de conexiones. Un cerebro humano tiene un millón de milímetros cúbicos. Todo dependerá de la tecnología de la información, de conseguir imágenes con alta resolución... El conectoma recoge los escritos del cerebro; el cerebro escribe y graba el conectoma.

¿Queréis ver cómo es? Esto es una representación del conectoma, chicos. Nos vemos mañana.



2.2.9. Retirados no, conectados

—¿Retirados, como quería Quevedo?, ya no, chicos y chicas, ahora siempre conectados, comunicados con millones de libros y bibliotecas digitales, con diccionarios, con el hipertexto de Internet, con los demás.

Pero siempre puedo quitar los datos y la wifi, y el móvil se desconecta del mundo, queda reducido a un cuaderno o tablilla, donde leer o escribir, como siempre se ha hecho, como ya hacían los escribas sumerios, o de algunas maneras distintas. El terminal móvil es ahora una extensión de nosotros mismos, una memoria externa, un diccionario, un libro donde leer, un bloc donde escribir.



3. Postfacio

Así pues, nuestros escritores clásicos no andaban descaminados con sus metáforas: Cervantes acierta plenamente al utilizar la metáfora de la imprenta para describir el proceso de comprensión y Quevedo no se queda atrás al comparar

la lectura con la **escucha con los ojos** y la **conversación**. Qué emocionante utilizar su guía para visitar los procesos cerebrales que se van desvelando cada día.

Ahora comprendemos mejor en qué consiste leer e identificar las palabras escritas, aunque todavía no sabemos cómo se alcanza el significado y la mente llega a comprender lo que lee, quizá conectando simultáneamente muchas regiones cerebrales. Pero ya llegará. Estemos atentos.

3.1. Dicionarios virtuales con y sin conexión

Las aplicaciones de lectura de libros electrónicos han incorporado el uso de **dicionarios sin conexión**, en la lengua propia del texto, para facilitar su rápida consulta, como hacen las aplicaciones para Android **Amazon Kindle** y **Google Play Books**. Esta última además ofrece el icono de la aplicación **Traductor**, para traducir los términos entre lenguas, como por ejemplo si se lee en inglés e interesa conocer el significado de la palabra en castellano.

Otras aplicaciones de lectura de libros electrónicos como **Cool Reader** o **FBReader** posibilitan en sus opciones de configuración conectar con aplicaciones de diccionarios sin conexión, como **ColorDict**, que permiten a su vez descargar o instalar diccionarios específicos, con formatos estandarizados **.dict** o **.idx** por ejemplo, en la carpeta **/dictdata** del terminal móvil. De esta forma, el usuario puede escoger qué diccionarios sin conexión utilizar y personalizar su uso.

Otra opción es acceder cuando se necesite a **dicionarios en línea** mediante la oportuna conexión a Internet, cosa que va imponiéndose como una apisonadora, ya que aunque todavía son caras las tarifas de datos, la costumbre de estar todo el rato conectado se está extendiendo, no sin provocar dolores de cabeza y desarreglos sociales. Hay excelentes diccionarios, como el de la **RAE** o el de **Fundéu**, **buscador urgente de dudas**, a los que se puede acceder tanto desde el navegador web del terminal, como mediante aplicaciones oficiales específicas, como las de **Diccionario de la RAE** o **Fundéu**; eso sí, retengamos que sin conexión no funcionan.

Algunos navegadores, como recientemente (mayo 2015) **Chrome para Android**, han activado la opción de que una pulsación larga sobre una palabra abra en la zona inferior la posibilidad de visualizar los resultados que ofrece sobre la misma el propio buscador de Google. Con ello se tiene acceso directo al inmenso repertorio léxico de Internet, el lenguaje escrito vivo. El hipertexto en todo su esplendor.

Por último, casi siempre es posible seleccionar una palabra o una frase mediante una larga o doble pulsación, copiarla y pegarla en otra aplicación, o bien compartir la selección y enviar el texto seleccionado a otra aplicación, que puede ser perfectamente un diccionario, como el **Diccionario Francés-Español Larousse**, por ejemplo.

La **lectoescritura móvil posibilita un ecosistema** en el que pueden convivir perfectamente los diccionarios mentales cerebrales con los diccionarios virtuales digitales, que caben sin problemas en los pequeños dispositivos de 4, 5, 6 pulgadas y siguientes tamaños.



3.2. Desdramatizando la lectura digital

Arancha Mellado, en su interesante blog [Actualidad Editorial. Observatorio de tendencias y noticias sobre edición](#) dedica una entrada a hacer balance de la situación de la lectura digital y del mercado del libro electrónico, descrita con tintes dramáticos por los apocalípticos que creen que la era digital supone el fin de la lectura y del libro.

Últimamente, ciertos estudios publicados y diversas opiniones afirman, primero, que el libro digital está en retroceso respecto al de papel; segundo, que el mundo digital es hostil a la lectura, por la sobreestimulación; tercero, que el libro digital plantea graves problemas de usabilidad en comparación con el impreso y, cuarto, que parece que los ereaders que solo sirven para leer no se han popularizado tanto como se pensaba, ya que la lectura se está volviendo multisoporte. En fin, **¿está en peligro la lectura tradicional?**

Entre otras muchas réplicas jugosas que desdramatizan el panorama descrito por los apocalípticos, afirma la autora bloguera que la industria del entretenimiento es la verdadera competencia de la lectura, pero que también está siendo contagiada por ella, como ocurre con los videojuegos, que cada vez son más literarios o científicos.

No obstante, los matices son siempre de agradecer si ayudan a perfilar una situación. **José Antonio Millán** en su blog [Libros y bitios](#) analiza las [Calidades en eBooks](#) que ofrecen las editoriales digitales, francamente mejorables.

El autor y crítico **César Antonio Molina** describe en [La lectura secuestrada](#) el «uso fundamentalista» de las nuevas tecnologías y la invasión de los colonos digitales:

Los proscritos gutenberguianos y los inmigrantes digitales pedimos una tregua, un tránsito, una cooperación.

[...]

Proteger la lectura, proteger el arte de decir y de escuchar, proteger la escritura.

Por último, **Joaquín Rodríguez** en su blog [Los futuros del libro](#) describe en la entrada [El fin de los libros](#) la «mala salud de hierro» del libro impreso, que tantos cambios ha vivido en la historia y que siempre ha encontrado su rincón.

Atentos, porque este debate está tanto en el orden del día como a la orden del día.



4. Referencias

4.1. Recursos digitales

- [DRAE. Diccionario de la lengua española. Real Academia de la Lengua: avance de la vigésimo tercera edición](#) [En línea].
- [Fundéu](#) (Fundación del español urgente). BBVA [En línea].

- Aplicaciones gratuitas para Android: [Amazon Kindle](#), [Google Play Books](#), [WhatsApp Messenger](#), [Google Keep: notas y listas](#), [Cool Reader](#), [FBReader](#), [ColorDict](#), [Traductor](#), [Escritura a mano de Google](#).
- [Lectodigitantes. Lectoescritura digital](#). Blog [En línea].
- [Procomún. Red de Recursos Educativos en abierto](#). Ministerio de Educación y Cultura [En línea]. Antes denominado Agrega.
- [PublicaMadrid. Catálogo en línea de las publicaciones editadas por la Comunidad de Madrid](#). Comunidad de Madrid [En línea].
- [Recursos TIC. Uso didáctico de los dispositivos móviles](#) (2015). Plataforma EducaMadrid. . Comunidad de Madrid. Reúne los diversos artículos de Javier Fernández Delgado sobre la materia. [En línea].
- [Redactext 2.0: guía on-line para ayudar a redactar textos académicos](#) [En línea]. Grupo Didactext [En línea].
- [Wikipedia, la enciclopedia libre](#). Fundación Wikimedia [En línea].



4.2. Bibliografía

- CARBAJOSA, Ana (2015). [¿Recuerdas cuando leíamos de corrido?](#) El País, 24-4-2015. Consultado 13-5-2015.
- CARREIRA, Antonio (2007). [Quevedo y su elogio de la lectura](#). Edición digital en pdf. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición original en La Perinola : revista de investigación quevediana, núm. 1 (1997), pp. 87-100.
- CLAYTON, Ewan (2015). Historia de la escritura. Madrid: Siruela. Consultada edición digital en epub en Google Play. Edición original de 2013, The Golden Thread: A History of Writing.
- CHANGIZI, M. & SHIMOJO, S. (2005). «[Character complexity and redundancy in writing systems over human history](#)». Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences. Published online 2005 Feb 4. doi: [10.1098/rspb.2004.2942](#). Consultado 10-5-2015.
- CHANGIZI, Mark (2009). The Vision Revolution: How the Latest Research Overturns Everything We Thought We Knew About Human Vision. Texas: Benbella Books Inc. Consultada edición digital en epub (2013).
- CHANGIZI, Mark (2009). [The Topography of Language](#). Changizi Blog, September 29, 2009. Consultado 10-5-2015.
- DEHAENE, Stanislas (2013a). How the Brain Learns to Read. [Youtube](#), 33 min.
- DEHAENE, Stanislas (2013b). Lecture by Dr. Stanislas Dehaene on "Reading the Brain", 7-4-2012. [Youtube](#), 59 min.
- DEHAENE, Stanislas (2014). El cerebro lector. Buenos Aires: [Siglo XXI editores](#). 2ª edición, octubre 2014. 444 p. Edición original de 2009, Reading in the Brain. The New Science of How We Read. New York: Penguin, 388 p. Hay una web del autor con [Figures in colour](#).

- DEHAENE, Stanislas (2015). Aprender a leer. De las ciencias cognitivas al aula. Buenos Aires: [Siglo XXI editores](#). 1ª edición, marzo 2015. 144 p. Consultada edición digital [Kindle](#).
- FERNÁNDEZ DELGADO, Javier y FERNÁNDEZ COLINO, Héctor e Irene. (2014). «[Sacad los móviles, vamos a leer](#)». Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid. Año I. Nº 01.
- FERNÁNDEZ DELGADO, Javier (2014). «[Sacad los móviles, vamos a escribir](#)». Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid. Año I. Nº 02.
- FRENK, Margit (2005). «[Oralidad, escritura y lectura](#)», en Cervantes, M. de, Don Quijote de la Mancha. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española. Pp. 1138-44. Edición digital en pdf. Consultado 5-5-2015.
- MELLADO, Arancha (2015). [Desdramatizando el ebook](#). En el blog [Actualidad Editorial](#), publicado 24-3-2015. Consultado 13-5-2015.
- MILLÁN, José Antonio (2015). [Calidades en eBooks](#). En el blog [Libros y bitios](#), publicado 30-1-2015. Consultado 13-5-2015.
- MOLINA, César Antonio (2015). [La lectura secuestrada](#). En El País, publicado el 18-4-2015. Consultado 13-4-2015.
- QUEVEDO, Francisco (1648/2003). [Retirado en la paz de estos desiertos](#). En Parnaso español (Sonetos) / Francisco de Quevedo; edición de Ramón García González. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- [QUEVEDO, FRANCISCO DE](#), portal sitio web (2007). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Consultado 13-5-2015.
- RODRÍGUEZ, Joaquin (2015). [El fin de los libros](#). En el blog [Los futuros del libro](#), publicado el 3-6-2015. Consultado 3-6-2015.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2015). [Un Quijote moderno](#). En El País Babelia, publicado 30-5-2015. Consultado 30-5-2015.
- SEUNG, Sebastian (2010). [I am my conectomme](#). TED Talks. Consultado 23-4-2015. Hay también aplicación [TED](#) para Android, igualmente con subtítulos en español.
- UNGER, U. (2011). ¿Qué ocurre mientras lees? Tipografía y legibilidad. Valencia: Campgràfic.
- VILLANUEVA, Darío (2007). La poética de la lectura en Quevedo. Madrid: Siruela.



4.3. Créditos del artículo, versión y licencia

FERNÁNDEZ DELGADO, Javier. «Escuchando con los ojos en la era digital». Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid. Año II. Nº 03. ISSN 2341-1643 [URI: <http://letra15.es/L15-03/L15-03-41-Escuchando-con-los-ojos-en-la-era-digital.html>]

Recibido: 13 de mayo de 2015.

Aceptado: 26 de mayo de 2015.

Actualizado: 13 de octubre de 2015.

- Licencia Creative Commons: Reconocimiento – CompartirIgual (by-sa): se permite el uso comercial de la obra y de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



Índice completo del artículo

[L15-03-41 Escuchando con los ojos en la era digital](#)

[1. Prefacio](#)

[2. Dramatización](#)

[2.1. Escena primera. En la sala de profesores. Quevedo y la escucha con los ojos](#)

[2.1.1. Quevedo escucha](#)

[2.1.2. El cerebro lector](#)

[2.1.3. Cómo leemos](#)

[2.1.4. Una palabra es un árbol](#)

[2.1.5. La caja de letras del cerebro y las dos rutas de la lectura](#)

[2.1.6. Faltas de ortografía y juegos de palabras](#)

[2.1.7. La onda cerebral de la lectura](#)

[2.1.8. Aprender a leer](#)

[2.1.9. Diccionarios mentales y diccionarios digitales móviles](#)

[2.2. Escena segunda. En el aula. Los escribas inventan la lectura](#)

[2.2.1. El soneto de Quevedo](#)

[2.2.2. El poema autógrafo](#)

[2.2.3. Ediciones del poema](#)

[2.2.4. Cervantes y la escucha de leer](#)

[2.2.5. La escritura se puede leer](#)

[2.2.6. Los escribas inventan la lectura](#)

[2.2.7. Historia de la escritura](#)

[2.2.8. Wikipedia y el conectoma](#)

[2.2.9. Retirados no, conectados](#)

[3. Postfacio](#)

[3.1. Diccionarios virtuales con y sin conexión](#)

[3.2. Desdramatizando la lectura digital](#)

[4. Referencias](#)

[4.1. Recursos digitales](#)

[4.2. Bibliografía](#)

[4.3. Créditos del artículo, versión y licencia](#)

[Índice general](#)



Letra 15

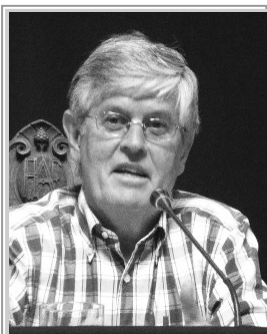
Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección **TECNOLOGÍAS**

RedacText, guía *online* para ayudar a redactar



Teodoro Álvarez Angulo

Es profesor titular del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid y coordinador del Grupo Didactext. Entre sus publicaciones podemos destacar las siguientes: *El resumen escolar. Teoría y práctica*, (Barcelona, Octaedro, 1998); *Cómo resumir un texto* (Barcelona, Octaedro, 1999); *Textos expositivo-explicativos y argumentativos*, (Barcelona, Octaedro, 2001); (Dir) *Los procesos de escritura y el texto expositivo en la mejora de la competencia escrita de los escolares de sexto de Educación Primaria* (Madrid, Editorial Complutense, 2005); *Didáctica del texto en la formación del profesorado* (Madrid, Síntesis, 2005) o *Competencias básicas en escritura* (Barcelona, Octaedro, 2010).

Es Coordinador del Proyecto RedacText.

talang@edu.ucm.es



Miguel Ángel González Serrano

Es Ingeniero Informático Superior por la Universidad Autónoma de Madrid, Máster de Postgrado en Informática y Telecomunicaciones. Sus principales áreas de investigación se centran en la metodología, ingeniería del software, SOA, BPM, Arquitecturas empresariales e interacción persona/ordenador. Ha publicado, junto con José Antonio Macías Iglesias, *Análisis de Usabilidad en Herramientas de Modelado de Procesos de Negocio*. Actas del XI Congreso Internacional de Interacción Persona Ordenador (Interacción 2010), Tercer Congreso Español de Informática (CEDI 2010).

Es Director Técnico del Proyecto RedacText.



Grupo DidacText

El **Grupo DidacText** (Didáctica de la escritura) es un grupo de investigación formado en octubre de 2001 por profesores y doctorandos del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid. También forman parte del grupo profesores de otras universidades, profesores de Secundaria y Maestros de Primaria. Sus intereses giran en torno a la enseñanza y el aprendizaje de la escritura en contextos escolares (Educación Infantil, Educación Primaria y Educación Secundaria Obligatoria), académicos (Bachillerato y Universidad) y profesionales (Formación Inicial y Permanente del Profesorado). El Grupo está validado por la Comunidad de Madrid y por la Universidad Complutense (UCM, 931766).

Este artículo sobre RedacText está vinculado a la convocatoria de proyectos que profundicen en la consolidación de las competencias básicas como elemento esencial del currículo (BOE de 31 de mayo de 2011).

Plataforma RedacText: www.redactext.es

Grupo Didactext: www.didactext.net

info@redactext.es

Descargas:  PDF

Resumen / Abstract

Resumen.

La plataforma RedacText Web 2.0 proporciona a profesores y estudiantes un soporte online sobre el proceso de escritura. Cada fase del proceso contiene un área interactiva, que permite realizar ejercicios, que se envían electrónicamente, con el fin de crear una base de datos de conocimiento, para analizarlos y así poder mejorar sus destrezas como escritor.

RedacText facilita a los usuarios la competencia escrita, ya que potencia el multi-acceso a la información, facilita la autonomía en el aprendizaje y fomenta la autoevaluación de los aprendizajes. Desarrollada sobre una plataforma CMS (Content Management System) Free Software, la plataforma ofrece al equipo del proyecto RedacText herramientas para la contribución / publicación de nuevos contenidos en colaboración, así como la evaluación de resultados de los ejercicios de los estudiantes.

La plataforma integra herramientas colaborativas y permite la publicación de contenidos en Facebook y Twitter, además de favorecer la extensibilidad y la distribución del contenido.

Palabras clave: Producción de textos. Proceso de escritura. Web 2.0. Sistema online de evaluación. Plataforma interactiva. Gestión de contenidos de educación.

An online guide to help the writing production

Abstract.

RedacText Web 2.0 platform provides online support to teachers and students about the writing process. It also contains an interactive area at each stage of the process, this area allows users to perform exercises that are sent via email, including the result of them to create a knowledge database, for the later analyze and improve their skills as a writer.

RedacText 2.0 provides users writing competition, since that power the multi-access information, It facilitates autonomy in learning and promotes self-evaluation of learning. Developed on a free software platform CMS (Content Management System), it offers to members of the RedacText project tools for content contribution and publication of new articles in collaboration.

The platform integrates collaborative tools that allowing the publication of new content on Facebook, Twitter, etc., and they favor the extensibility and content distribution.

Keywords: Text production. Writing process. Web 2.0. Online evaluation system. Interactive platform. Management of contents of education.

Índice del artículo

[L15-03-42 RedacText, guía online para ayudar a redactar](#)

1. ¿Por qué una plataforma para redactar?
2. ¿Qué se pretende con la plataforma?
 - 2.1. Proceso de escritura
 - 2.2. Acceso al conocimiento
 - 2.3. Planificación
 - 2.4. Producción textual
 - 2.5. Revisión y reescritura
3. ¿Quiénes son los usuarios de la plataforma?
4. ¿Cómo usar esta plataforma?
 - 4.1. Ventajas de RedacText 2.0 para los estudiantes
 - 4.2. Ventajas de RedacText 2.0 para los profesores
 - 4.3. Ventajas de RedacText para el Grupo de Investigación Didactext
5. Conclusiones y proyección
6. Referencias
 - 6.1. Bibliografía
 - 6.2. Créditos del artículo



1. ¿Por qué una plataforma para redactar?

- Porque la escritura es una herramienta social poderosa: su poder reside en la capacidad para adquirir conocimiento, construir pensamiento y comunicarse con los demás.
- Porque se dice con razón que la informática ha transformado la escritura. La composición digital se concibe como escritura para compartir, para dialogar, y,

principalmente, para participar.

- Porque comprender y expresarse por escrito son ejes fundamentales de la cultura, y porque escribir, más que solo leer, proporciona voz a la gente, y, por tanto, poder, en cuanto que la escritura se asocia principalmente con participación y desavenencia.

- Porque, en el ámbito académico, supone concebir la escritura como una herramienta con finalidades, tales como:

1. Aclaración de conceptos o ideas.
2. Resolución de problemas retóricos.
3. Demostración y transmisión de información.
4. Transformación del conocimiento y
5. Recurso para vivir en comunidad.

- Porque facilita la autonomía en el aprendizaje, mediante el acceso a documentación y a herramientas de ayuda; propicia la construcción del conocimiento; y fomenta la evaluación y la autoevaluación del proceso de aprendizaje.



2. ¿Qué se pretende con la plataforma?

El contenido de la plataforma **RedacText** (Web 2.0) persigue dos objetivos:

- El primero, motivar y tutelar a futuros maestros de Primaria y a futuros profesores de Secundaria en la producción de textos escritos, con el fin de favorecer su competencia discursiva escrita y el aprendizaje de los conocimientos disciplinares, mediante el desarrollo de una secuencia didáctica (**Didactext**, 2003, 2005, 2006, 2011a, 2011b) que establece los pasos del proceso de composición escrita.
- El segundo objetivo consiste en ofrecer recursos didácticos concretos, que puedan ser descargados o utilizados online, para guiar cada una de las fases del proceso de escritura.

Se trata, pues, de la presentación de un proceso de escritura que contribuye a la consolidación de la competencia en comunicación escrita, basado en los principios de la Web 2.0, mediante las fases del proceso, las actividades y estrategias, así como los modelos necesarios para facilitar la composición de textos académicos, relacionados con las correspondientes áreas del currículo. Dicho planteamiento se sustenta en los movimientos **Writing Across the Curriculum**, **Writing in the Disciplines**, **Writing to Learn**, **Cognitive Process in Writing**, principalmente. Esta concepción de la escritura contempla el contexto, el proceso y el texto, lo que implica:

1. Explicitar las fases del proceso para llegar a un producto en cada una de ellas; y
2. Diferenciar en cada fase las actividades que realizan los estudiantes y las que llevan a cabo los profesores.

Los materiales didácticos generados podrán ser utilizados por los usuarios para llevar a cabo procesos de escritura que promuevan la transmisión de información y la transformación de conocimientos, por un lado; y para resolver problemas retóricos relacionados con la producción de textos académicos (concepción epistémica de la escritura), por otro. Además, se ha creado un banco de recursos online, que contribuye a investigar cómo mejoran la escritura académica, y a utilizar adecuada y rentablemente las tecnologías de la información y de la comunicación para la enseñanza. Todo ello favorece el aprendizaje y la evaluación autónomos en el desarrollo de destrezas o capacidades relacionadas con la escritura.



2.1. Proceso de escritura

La complejidad que encierra la competencia o habilidad de escribir los diferentes textos que requiere el ámbito académico pone de manifiesto la necesidad de diferenciar las fases del proceso de producción textual, con sus correspondientes estrategias.

La utilización o no de estas estrategias distingue a los escritores expertos o buenos de los novatos o malos. La diferencia principal reside en la manera de introducir el conocimiento y en lo que sucede a ese conocimiento a lo largo del proceso de composición, de modo que, como distingue la literatura sobre el tema (Bereiter y Scardamalia, 1987; Álvarez y Ramírez, 2006), a los efectos de la composición de textos, se puede diferenciar entre **decir el conocimiento** (producir textos sin un plan previo: escribir lo primero que se le viene a uno a la cabeza) y **transformar el conocimiento** (pensar en el destinatario, precisar la intención que se persigue, adquirir información sobre lo que se escribe, y aprender a escribir el género discursivo que cada caso requiera).

Esta plataforma pretende ser una ayuda para pasar de los procesos de composición de «decir el conocimiento» a «transformar el conocimiento»: objetivo educativo práctico e importante por sus implicaciones en la construcción y el desarrollo del conocimiento, ya que supone enseñar a escribir reflexivamente. A continuación, describimos brevemente cada fase.



2.2. Acceso al conocimiento

El acceso al conocimiento es la fase inicial del proceso de escritura, en la que se pretende que los escritores tomen las primeras decisiones acerca de qué escribir y cómo hacerlo. Esta fase plantea al escritor la necesidad de contextualizar o situar lo que va a escribir, mediante preguntas como: ¿qué voy a escribir?, ¿para quién?, ¿con qué propósito?, ¿en qué ámbito?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo?

Al finalizar esta fase, el usuario tendrá claro el tema sobre el que va a escribir, su alcance y los posibles contenidos. Conocerá asimismo qué es un texto

expositivo y los subtipos a que se suele ajustar la intención de exponer o explicar información a otros.



2.3. Planificación

La planificación es la segunda fase del proceso de escritura y su objetivo fundamental consiste en que los escritores se formen una representación mental del texto que van a escribir (un texto ideal que intentarán materializar a lo largo del proceso de escritura). En esta fase se reflexiona y se analizan los aspectos retóricos del texto –relacionados con el cómo escribir– y los aspectos de contenido –relativos al qué escribir– que intervienen y determinan el texto que se va a componer.

El producto de esta fase es la realización de índices, esquemas, mapas conceptuales, que servirán de base para empezar la redacción el texto.



2.4. Producción textual

La tercera fase del proceso de escritura consiste en producir el borrador o texto intermedio, que deberá ser mejorado hasta llegar al texto final. Se trata de escribir textos con sentido, que reconozcan el contexto social en que se inscriben, que se adecuen a la intención comunicativa, a los destinatarios y a la modalidad elegida; y que respeten las normas de textualidad y las características lingüísticas del género discursivo correspondiente.



2.5. Revisión y reescritura

La revisión y reescritura de textos supone volver a trabajar el pensamiento, a partir del borrador, para clarificarlo y reescribir el texto, lo que implica evaluar y mejorar la redacción (aspectos retóricos), y también transformar el conocimiento y construir pensamiento (aspectos de contenido y procedimentales), hasta llegar al texto final.



3. ¿Quiénes son los usuarios de la plataforma?

La capacitación didáctica del profesorado y la disponibilidad de materiales de enseñanza y aprendizaje son elementos esenciales para su actividad en el aula. Por ello, esta plataforma pretende dotar a los futuros maestros de Primaria y a los futuros profesores de Secundaria, así como a los que ya lo son, de un instrumento para su formación académica y profesional válido y eficaz para guiar el proceso de

escritura en sus aulas futuras. Así pues, si bien la finalidad que se busca es la mejora de la competencia escrita de los usuarios, este proyecto se dirige a quienes van a guiar la actividad de escribir en el aula.

La realización experimental para validar el procedimiento de producción de textos se ha llevado a cabo con dos grupos de estudiantes universitarios. Uno, en la asignatura **Didáctica de la Lengua Española**, correspondiente al tercer curso del Grado de Maestro en Educación Primaria; el otro, en la asignatura **Bases para la intervención en Lengua Castellana y Literatura. Innovación e Investigación**, que forma parte del Máster de Formación del Profesorado de Secundaria, especialidad de Lengua Castellana y Literatura. Ambos grupos de estudiantes tienen como característica común que se forman para el ejercicio profesional en sendos tramos del sistema de la Educación Obligatoria.

Los usuarios de esta plataforma aprenderán lo siguiente:

1. En qué consiste el proceso de escritura (fases y actividades)
2. Cómo guiar este proceso en el aula (modelos de escritura y material didáctico que podrá ser descargado)
3. Cómo beneficia a los usuarios (adquisición significativa de conocimientos, perfeccionamiento de la competencia discursiva) y
4. Cómo llevar a cabo la autoevaluación del proceso de escritura.

Esta plataforma es replicable asimismo por usuarios distintos de los descritos anteriormente, tales como maestros de Primaria y profesores de Secundaria que desarrollan su actividad docente en contextos educativos como: producción de textos de especialidad en las diferentes ramas o familias de la Formación Profesional, educación a distancia, educación de adultos, enseñanza del español para extranjeros, y programas de prevención del fracaso escolar (PCPI, Plan Refuerza).



4. ¿Cómo usar esta plataforma?

La plataforma **RedacText** 2.0 se compone de diferentes secciones, como se puede ver en la figura 1:

- **Menú Principal:** Da acceso a las dos áreas que representan a los principales usuarios del sistema: profesores y estudiantes. En un futuro próximo, se podrá ampliar el espectro de usuarios.
- **Menú Secundario:** Permite el acceso individual a cada una de las fases del proceso de escritura, desde dos puntos de vista: el de profesor y el del estudiante. Así mismo, este elemento técnico de la plataforma no limita a un acceso secuencial sobre las fases del proceso, sino que permite acceder a la información de cada fase sin importar el orden. También ofrece un acceso a información general sobre el Grupo de investigación Didactext.
- **Área principal:** Muestra la información de los artículos que explican las diferentes fases del proceso, así como la actividad interactiva propuesta en cada sección, mediante la que ofrece una interacción entre el usuario y la plataforma. Esta área incluye información en diferentes soportes electrónicos (integración con

SlideShare para mostrar presentaciones en formato Microsoft Power Point); también aporta desplegables desarrollados con tecnología JavaScript y AJAX para la visualización de las ayudas contextuales que pueda necesitar el usuario.

- **Integración con Redes Sociales:** Desde este elemento del portal se permite la publicación de contenidos hacia las principales tecnologías de la Web 2.0 (Facebook, Twitter, etc).

- **Integración con Twitter:** Gracias a esta sección de la plataforma, los miembros del proyecto pueden referenciar mensajes en Twitter, publicados de forma automática en esta sección, con el fin de crear un índice de contenidos interactivo y online.



Figura 1: Secciones de la plataforma RedacText 2.0.

La plataforma **RedacText** 2.0, según se ilustra en la figura 2, ofrece diferentes vías de interacción para sus usuarios:

- **Estudiante:** Acceso al contenido de información sobre las fases del proceso, así como sobre actividades interactivas. El resultado de cada una de las actividades produce un envío de información electrónica al correo del estudiante, lo que posibilita la creación de la base de datos de conocimiento de sus resultados.
- **Profesor:** Acceso al contenido de información de las fases del proceso.
- **Proyecto:** Automáticamente la plataforma envía los resultados de todas las actividades realizadas por todos los usuarios (perfil estudiante), lo que crea una gran fuente de información que permite la explotación y el análisis posterior de estos datos para la creación de estadísticas con métricas e indicadores.
- **Usuarios de proyecto externo:** Gracias a la integración con Twitter, los usuarios que sigan RedacText podrán publicar mensajes en el historial de Twitter.

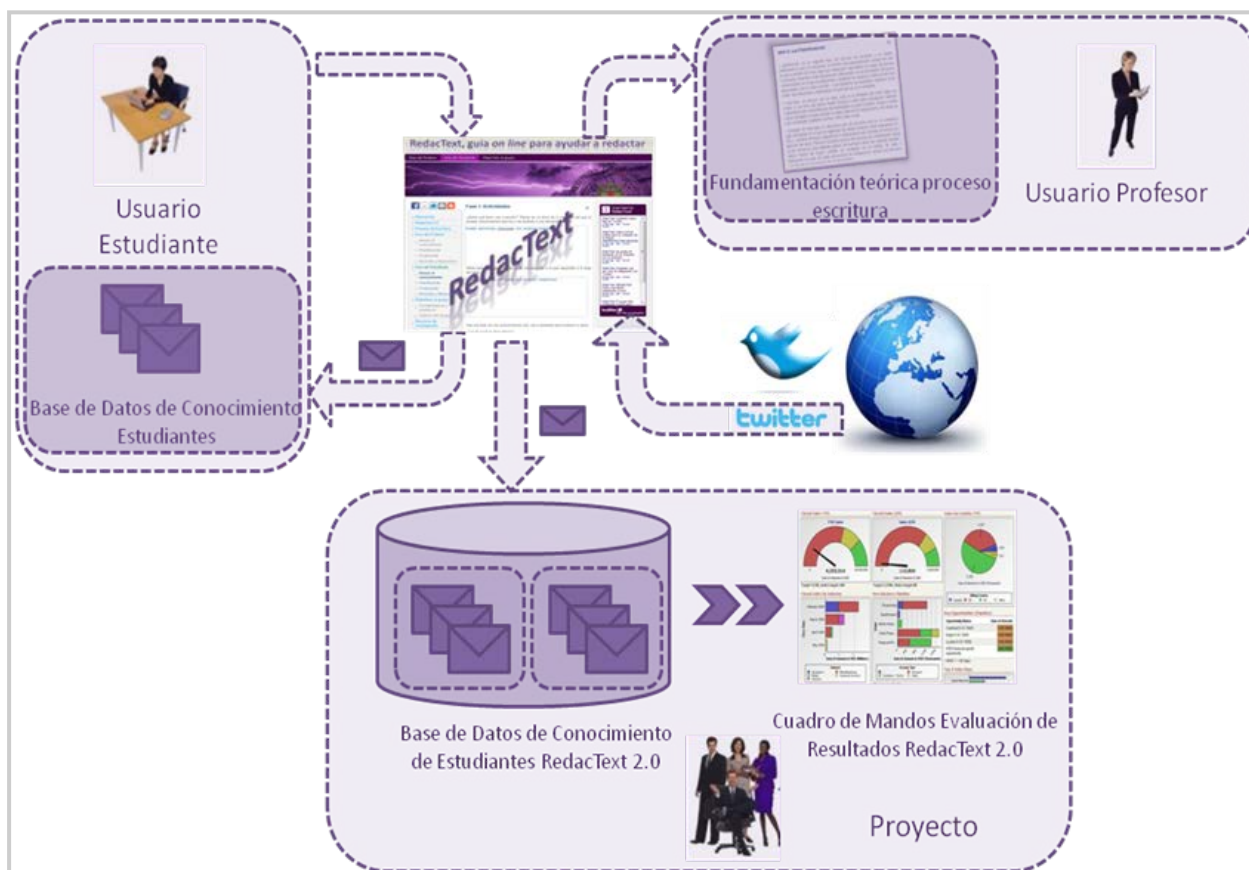


Figura 2: Modelo de interacción Usuarios-RedacText.

4.1. Ventajas de RedacText 2.0 para los estudiantes

- Fomento del aprendizaje autónomo, además de posibilitar que cada usuario pueda aprender a su ritmo y de forma guiada y asistida electrónicamente por RedacText 2.0.
- Creación de una base de datos de conocimiento para evaluación de actividades de estudiantes RedacText 2.0.



4.2. Ventajas de RedacText 2.0 para los profesores

- Fundamentación teórica y utilización de materiales y actividades en las aulas.
- Aportación de comentarios de evaluación sobre los ejercicios realizados por los estudiantes en la plataforma.
- Posibilidad de consulta de resultados al histórico de estudiantes.



4.3. Ventajas de RedacText para el Grupo de Investigación Didactext

- **Base de datos de conocimiento: RedacText 2.0**, dentro de su funcionalidad core de producto, permite la creación de una base de datos de conocimiento para la mejora y la evaluación de actividades de escritura. Mediante el envío de información electrónica en cada una de las actividades interactivas de las fases del proceso de escritura del estudiante, se crea una base de datos con la información de todos los usuarios, en las fases del proceso, en las que se puede intervenir para mejorar los resultados.
- **Segmentación de usuarios**: Análisis de actividades de estudiantes/profesores por segmentación y tipos de usuarios.
- **Evaluación de estudiantes**, en la que se tenga en cuenta la temporalidad y el momento del periodo de aprendizaje.
- **Métricas e indicadores**: Gracias a la explotación de la base de datos de conocimiento, la plataforma permite la creación de métricas e indicadores sobre los ejercicios realizados en el portal.
- **Gestión de contenidos**: Se trata de una plataforma interactiva, construida sobre un CMS, que permite la contribución de nuevos contenidos de fácil actualización.
- **Integración con Web 2.0**: RedacText, como plataforma online, está integrada con las principales redes sociales, para favorecer la distribución de contenidos entre diversos tipos de usuarios; permite también la segmentación de grupos en la publicación de los mismos.
- **Distribución de Resultados**: Posibilita la publicación de resultados, en función del análisis de los datos de entrada recibidos.

Como trabajo futuro y nuevas perspectivas en la evolución del sistema, RedacText 2.0 se plantea la realización de tareas de extensibilidad de la plataforma hacia un sistema seguro, en el que los resultados de la investigación del proyecto sean publicados y se encuentren protegidos bajo usuario y password. Se pretende también desarrollar un módulo que provea a la plataforma de inteligencia para la integración con aplicaciones Web 3.0. Esto posibilitará la segmentación de contenidos para usuarios, en relación con sus objetivos en el proceso de escritura y en relación con su perfil desarrollado en la plataforma. Este perfil debe ser enriquecido con la historia del usuario, a medida que vaya usando RedacText.



5. Conclusiones y proyección

Las conclusiones que se extraen de este trabajo son las siguientes:

1. La escritura es una habilidad o competencia social compleja de adquirir, debido a los factores que intervienen en su realización, y poderosa, en cuanto que es determinante para el éxito académico, social y profesional.
2. La plataforma RedacText pretende ser una herramienta práctica, que facilite el proceso de redacción dentro y fuera de las aulas universitarias en que se forma profesionalmente a maestros y a profesores, con el fin de que estos profesionales tengan la oportunidad de replicar los modelos en sus aulas.

3. La plataforma RedacText es una guía de ayuda interactiva y colaborativa entre profesor y estudiante que favorece el aprendizaje y la evaluación autónomos. Así mismo, posibilita al usuario el estudio y el análisis de datos directamente obtenidos de una forma sencilla, muy intuitiva y transparente.

4. Una proyección importante de esta plataforma sería la ampliación de los contenidos del portal para los alumnos de Secundaria y de Primaria, tramos del sistema educativo para los que se forman profesionalmente los actuales usuarios. Dichos tramos pueden ser tanto de modalidad presencial como de educación a distancia. De este modo, podrá obtenerse una amplia gama de resultados en todos los niveles educativos.



6. Referencias

6.1. Bibliografía

- ÁLVAREZ, T. y RAMÍREZ, R. (2006). «Teorías o modelos de producción de textos en la enseñanza y el aprendizaje de la escritura». *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 18: 29-60.
- BEREITER, C. y SCARDAMALIA, M. (1987). *The Psychology of Written Composition*. NJ Erlbaum: Hillsdale.
- DIDACTEXT (Grupo) (2003). «Modelo sociocognitivo, pragmatolingüístico y didáctico para la producción de textos escritos». *Didáctica. Lengua y Literatura*. Madrid: Editorial Complutense, 15, pp. 77-104.
- DIDACTEXT (Grupo) (Coord. Teodoro Álvarez). (2005). *Los procesos de escritura y el texto expositivo en la mejora de la competencia escrita de los escolares de sexto de educación primaria*. Madrid: Editorial Complutense.
- DIDACTEXT (Grupo) (2006). «Concepciones y prácticas del profesorado de Secundaria respecto a la enseñanza de la escritura en las aulas», en las Actas del II Seminario El aula como ámbito de investigación sobre la enseñanza y aprendizaje de lenguas. Universidad de Valladolid, 1 y 2 de Junio de 2006.
- DIDACTEXT (Grupo) (Coords. Teodoro Álvarez e Isabel García) (2011a). «Desarrollo de competencias escritas en los diferentes niveles del sistema educativo», *Monográfico de Lenguaje y Textos*, 33. *Revista de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*.
- DIDACTEXT (Grupo) (Coord. Isabel García) (2011b). *Escribir textos expositivos en el aula. Fundamentación teórica y secuencias didácticas para diferentes niveles de enseñanza*. Barcelona: Graó.

6.2. Créditos del artículo

ÁLVAREZ ANGULO, T. y GONZÁLEZ SERRANO, M.A. (2015) «RedacText, guía online para ayudar a redactar». Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid. Año II. Nº 03. ISSN 2341-1643 [URI: <http://letra15.es/L15-03/L15-03-42-RedacText.html>]

Recibido: 3 de abril de 2015

Aceptado: 5 de mayo de 2015.



Letra 15



Créditos | Aviso legal | Contacto | Mapaweb | Paleta | APE
Quevedo

Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [CARPE VERBA](#)

Carpe Verba

Índice

L15-03-51 Carpe Verba

1. Alfredo Pérez Alencart: Fray Luis aconseja que guarde mi destierro y Álvaro Mutis confirma el final de las sorpresas
2. Julia Enciso Orellana: Expresión primera del amor
3. Lucía Munilla: Palabras en busca de diccionario
4. I Certamen de microrrelatos de misterio para jóvenes escritores 2015
 - 4.1. Primer premio. ¿Culpable?, por Leyre Atucha:
 - 4.2. Segundo premio. Dementia, por Inés Casas
 - 4.3. Primer accésit. Trascendiendo la lógica, por Rebeca Arranz
 - 4.4. Segundo accésit. El piano de la sala XVIII, por Raquel Galán

1.

Fray Luis aconseja que guarde mi destierro y Álvaro Mutis confirma el final de las sorpresas



Alfredo Pérez Alencart

El autor es poeta y ensayista peruano-español (Puerto Maldonado, Perú, 1962) y profesor de la Universidad de Salamanca desde 1987. Fue secretario de la Cátedra de Poética «Fray Luis de León» de la Universidad Pontificia (entre 1992 y 1998), y es coordinador, desde 1998, de los Encuentros de Poetas Iberoamericanos, que organiza la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes. Actualmente es columnista de los periódicos *La Razón* y *El Norte de Castilla*, así como de varios diarios y revistas digitales de España y América Latina.

Poemarios suyos publicados son: *La voluntad enhechizada* (2001), *Madre Selva* (2002), *Ofrendas al tercer hijo de Amparo Bidon* (2003), *Pájaros bajo la piel del alma* (2006), *Hombres trabajando* (2007), *Cristo del Alma* (2009), *Estación de las tormentas* (2009), *Savia de las Antípodas* (2009), *Aquí hago justicia* (2010), *Cartografía de las revelaciones* (2011), *Margens de um mundo ou Mosaico Lusitano* (2011), *Prontuario de Infinito* (2012), *La piedra en la lengua* (2013), *Memorial de Tierraverde* (2014), *El sol de los ciegos* (2014), *Los éxodos, los exilios* (2015) y *Lo más oscuro* (2015). También las antologías *Oídme, mis Hermanos* (2009), *Da selva a Salamanca* (2012), *Antología Búlgara* (2013) y *Monarquía del Asombro* (2013). Hay un ensayo sobre su obra, *Pérez Alencart: la poética del asombro* (2006) de Enrique Viloria, y *Arca de los Afectos* (2012), homenaje de 230 escritores y artistas de cuatro continentes. Invitado a prestigiosos encuentros internacionales. Su poesía ha sido traducida a 25 idiomas y ha recibido, por el conjunto de su obra, el Premio internacional de Poesía «Medalla Vicente Gerbasí» (Venezuela, 2009) y el Premio «Jorge Guillén» de Poesía (España, 2012), entre otros.

Descargas:  PDF

Pasa que pernocto en Salamanca solo para que Fray Luis
se me descuelgue desde el recuerdo carnoso de sus liras,
desde su cuaderno de deberes que va cayendo –siempre vivo–
la noche arrugada en que le planto conversa.

Libro en mano, como si quisiera poseerlo del todo,
grito hacia su destiempo:
«¡Bájese de las cumbres en las alas de un estornino!
¡Véngase a este reino, don Luisito!»

Y...
Ayayay, mi buen Cristo de las justas rebeldías,
aquí mismamente me lo pones igual que cuando era,
me lo acercas desenterrado por mis ganas, lo destacas
como luciérnaga o lazarillo para esta pétrea errancia
que apenas es dulce conmigo.

Hay veces que uno parece ver claramente a los desaparecidos.
Hay veces que uno cree escuchar una voz aleteante
saliendo del fondo del claustro: «Guardad vuestro destierro,
que ya el suelo no puede dar contento al alma mía».

Entonces se presenta Álvaro Mutis
después de haber visto a don Quijote en Peñaranda,
y, al contemplarme orando hacia una esquina del infinito,
me extiende su copa con vino tinto del Duero,
mientras habla como lo hacen los de tierra caliente:
«¡Ay, desterrado! Aquí terminan todas tus sorpresas».

Hay veces que la antigüedad se disfraza de hoy mismo.
Hay veces que el deseo de ver es más forzado que el alcohol.
Hay veces que Salamanca te rejonea con breves sombras
angelicales.

(1991)



2.

Expresión primera del amor



Julia Enciso Orellana

Nace en Almería (Plaza de Pavía), en 1935. Discípula de Celia Viñas, aprenderá con ella a amar profundamente la poesía. Tras una intensa y fructífera carrera como Profesora de la Universidad Complutense de Madrid, ya jubilada, publica su primer libro de poemas de honda raíz social: **Sobre el hombro herido del mundo** (2012)

Descargas:  [PDF](#)

Leyendo a Vicente Aleixandre

Sobre el hombro herido del mundo,
apoyo mi mano.
Recorro el contorno lacerado
de la sombra.
Me embriago de luz
en el arco-iris del tiempo.

Miro mis manos,
los latidos de su piel:
su porosa piel surcada
de palpitantes recuerdos,
erizada por la llama incandescente
de la memoria.

Saboreo mis manos
en el aroma común del encuentro:
saben a tiempo palpado y vivido
en el escalofrío del contacto.

La extensión del universo
cabe en una «mano entregada»;
en unas manos entregadas
como primera expresión del amor:
lo primero que entregan dos seres
sonámbulos ávidos de dicha.

Eslabones de una cadena de abrazos
son las manos.
Se entregan las manos
al compás azul del abrazo,
en el recinto cerrado del tacto;
el tacto,
que es amor y deseo fundidos,
anegados en el vasto mar
de la caricia



3.

Palabras en busca de diccionario



Lucía Munilla

La autora (Madrid, 1984) es licenciada en Traducción e Interpretación y en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, y ha cursado el Máster en Análisis gramatical y estilístico del español en la UNED. Desde 2008 trabaja como profesora de Lengua castellana y Literatura en institutos de Educación Secundaria de la Comunidad de Madrid. Es socia de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo».

Descargas:  PDF

—Atención, palabras viajeras. El próximo autobús efectuará su salida dentro de siete minutos.

Afán se atusó la tilde con nerviosismo. Siempre había sido una palabra muy decidida, pero, en ese momento, sentado en la estación, con su maleta de sinónimos de recambio, no podía evitar hacerse preguntas. ¿Por qué lo habían desalojado del **Diccionario Madre** con tanta prisa? ¿Dónde habría de vivir en adelante?: ¿en un diccionario etimológico?, ¿en uno bilingüe, quizá? ¿Se llevaría bien con sus compañeras de página? En su habitáculo anterior, había hecho muy buenas migas con **Afable** y con **Afecto**, pero nunca había conseguido acostumbrarse al silencio incómodo de **Afasia**. Poco importaba: ya no la volvería a ver. Para su sorpresa, a **Afán** lo habían prejubilado en el Diccionario Madre porque, según decían, iba camino de arcaísmo, porque estaba mayor, porque ya no se le

necesitaba, aunque él se sentía plenamente vigente. Pese a todo, **Afán** se obligó a encarar el futuro con actitud positiva. «¡Será hora de pasar página!», se dijo. Respiró hondo y se dispuso a esperar el autobús de palabras en busca de diccionario que lo llevaría a su nuevo hogar.

—Atención, palabras viajeras. El próximo autobús efectuará su salida dentro de cinco minutos.

La estación se iba llenando de palabras con maletas dispuestas a empezar de nuevo en otro lugar. **Afán** vio llegar a **Yunta**, desahuciada, sin duda, del **Diccionario Madre** por **Tractor** y **Remolque**, por imperativo comercial. Hablando del rey de Roma, apareció entonces **Mercadotecnia**, empujada por un enérgico **Marketing** al grito de «¡En este diccionario no hay sitio para los dos!». Entró después **Punto y coma**, probablemente en peligro de extinción debido a su escasa popularidad entre las nuevas generaciones de escribientes. «¿De verdad soy yo tan inútil como todas estas palabras?», se preguntaba **Afán**.

—Atención, palabras viajeras. El próximo autobús efectuará su salida dentro de tres minutos.

En ese momento, se sentó al lado de **Afán** una palabra en gabardina. Parecía indecisa, mirando a un lado y a otro, como si no estuviera segura de querer subir a ese autobús. Tras la tela que la cubría, **Afán** pudo entrever una **u**, seguida de una **d** y una **a**: **-uda**. No alcanzaba a ver la primera letra. ¿Sería una **m**? ¿Sería **Muda** su compañera de viaje, la prima de aquella **Afasia** a la que había dejado atrás? Tras un breve titubeo, la viajera misteriosa se quitó el sombrero, dejando al descubierto su **d** inicial. Miró a **Afán** con timidez.

—¡Duda! ¿Qué haces aquí? ¿Tú también te vas? —le preguntó **Afán**, sorprendido de encontrar a su joven compañera en aquel desguace de palabras.

—Me he separado de **Miedo** —confesó la joven **Duda**, con voz temblorosa—. Me he ido del **Diccionario Madre** para poner distancia, y llevo una semana durmiendo en el sofá de **Crucigrama**, entre otras palabras huésped. Ahora voy en busca de un nuevo diccionario en el que sentirme como en casa, pero no sé si tengo fuerzas para coger este autobús y volver a empezar. Ni siquiera llevo equipaje...

Entonces **Afán** lo entendió todo. No era una palabra inútil, en el **Diccionario Madre** aún tenía su sitio. Si lo habían enviado a él a aquella estación era porque allí es donde más se le necesitaba en ese momento, porque solo él podía darle el impulso definitivo a su temerosa amiga. Sin mediar palabra, abrió su maleta ante **Duda** y fue entregándole uno a uno todos sus sinónimos. **Duda** ya no tenía manos para sostener tantas palabras: ilusión, ánimo, esperanza, confianza, seguridad, determinación, certeza, convicción, aplomo, firmeza, alegría, optimismo, satisfacción, entusiasmo, vehemencia, ímpetu, emoción...

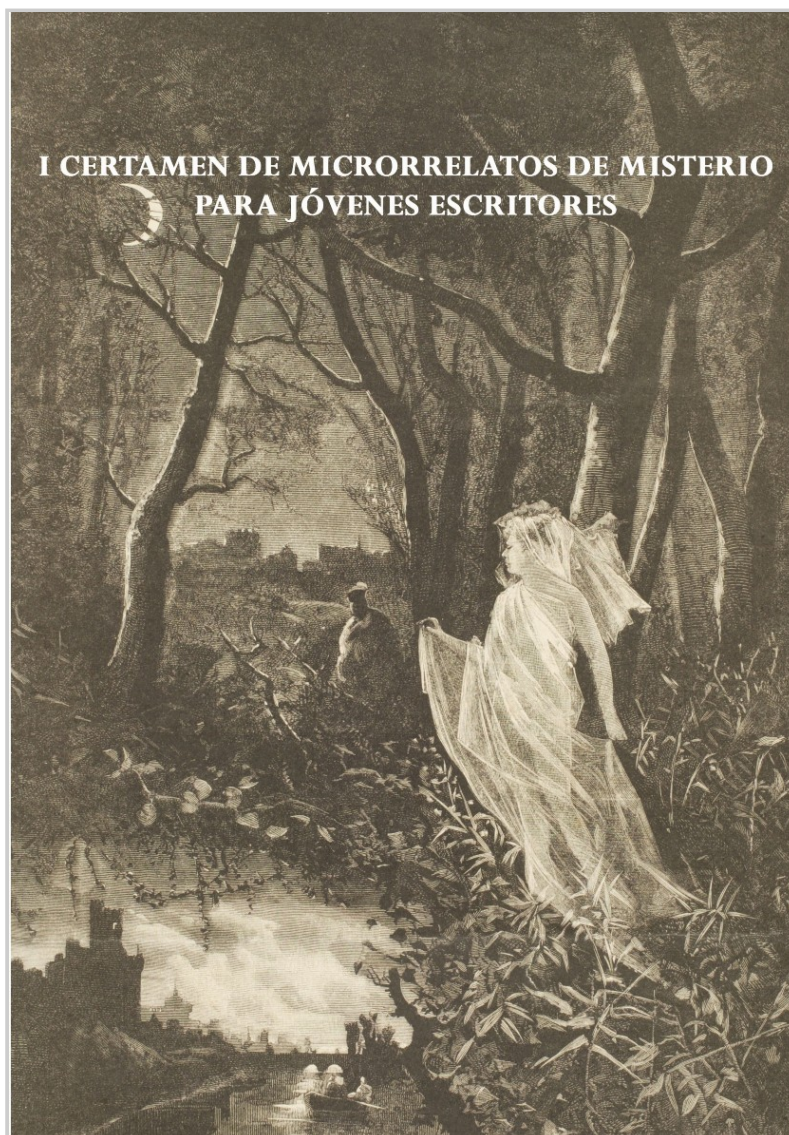
—Atención, señores viajeros. El autobús de palabras en busca de diccionario está a punto de efectuar su salida.

Duda sonrió a **Afán**, agradecida. Le dio un beso de despedida en la mejilla y, con los brazos llenos de palabras de aliento, subió al autobús, rumbo a un nuevo diccionario, a una nueva vida.



4.

I Certamen de microrrelatos de misterio para jóvenes escritores 2015



Descargas:  PDF

A continuación ofrecemos los textos ganadores del **I Certamen de Microrrelatos de Misterio para Jóvenes Escritores** organizado por nuestra **Asociación**, en colaboración con el **IUCE de la Universidad Autónoma de Madrid** y el **Museo del Romanticismo de Madrid**. Este certamen, que se ampliará el año próximo al profesorado de Lengua Castellana y Literatura, tiene un doble objetivo: incentivar el conocimiento de la literatura del siglo XIX y contribuir al desarrollo y mejora de la competencia escrita en los centros docentes de la Comunidad de Madrid.

4.1. Primer premio

¿Culpable?

por Leyre Atucha

Colegio Virgen de Mirasierra

María entró en el Museo y vio la famosa pistola de Larra. Recordó la historia que le había contado la abuela Dolores en su lecho de muerte...

Yo era muy joven cuando todo esto ocurrió. Era muy bella y él era tan apuesto y brillante...

No sé si habrás oído hablar de Larra. Era un periodista muy famoso por aquel entonces.

Un hombre inteligente y cínico, muy aficionado a las mujeres. Yo estaba casada, pero eso no importó, una vez hablé con él. Sabía que no era la única, pero pensé que conmigo sería diferente. Sin embargo me decepcionó.

Esclavo de su imagen alardeó de nuestro amor, convirtiendo en vulgar algo que había sido tan especial para mí.

Yo le seguía queriendo, pero me convirtió en una cualquiera; la humillación era muy grande, y tuve que dejarle.

Él no se lo tomó bien y se marchó de la ciudad. Cuando regresó unos años después y quiso volver a verme, supe que tenía que poner fin a cualquier esperanza que él pudiese tener de retomar nuestra relación.

Lo que pasó después no fue mi culpa, fue un accidente, o quizás el destino...

Fui a su casa, le miré por última vez a los ojos y le dije que no le quería.

Entonces él cogió la pistola. No creo que tuviese intención de utilizarla, pero pensé que iba a dispararme. Todo sucedió muy rápido...

Me abalancé sobre él y fue mi empujón el que accionó el gatillo.

Las campanas de la torre sonaban cuando el cuerpo se desplomó en el suelo de piedra, ya sin vida.

Siempre pensaron que había sido un suicidio.

Yo no quería, no quería...

Una lágrima rodó por la mejilla de María. Nunca desvelaría el secreto de su abuela. La historia ya estaba escrita.



4.2. Segundo premio

Dementia

por Inés Casas

No le gustaba salir tarde del trabajo porque las noches de invierno, tras un largo día oscuro en los sótanos del Museo del Romanticismo, eran aterradoras. Y a partir de las ocho, las horas se le pasaban muy lentas.

Decidió volver a su casa por un atajo, un camino claveteado de farolas que apenas daban un poco de luz a un descampado. Allí era raro encontrarse con nadie, mucho más a aquellas horas de la noche.

Llevaba ya la mitad del recorrido cuando, de pronto, oyó una voz. Se detuvo para agudizar el oído. Pronto descubrió su origen: una niña que se balanceaba bajo la luz de una farola mientras tarareaba una canción. Le invadió el desconcierto; esa niña debía de tener la edad de su hija, unos ocho años, y estaba sola, allí, en medio de la nada. Se acercó a ella.

—Hola, pequeña, ¿estás sola?

La niña no la escuchó y siguió canturreando. Repitió la pregunta.

—¿Estás sola?

La niña giró bruscamente el rostro hacia ella. Tenía los ojos cubiertos por una venda manchada de regueros carmesí.

—¿Quieres jugar conmigo?

—Cómo... —dudó espantada.

—Préstame tus ojos —dijo con una sonrisa demente—. Me gustan; son muy bonitos. ¡Dámelos!

Se sacó un cuchillo de la manga de su vestido y saltó hacia ella, que se apartó y echó a correr.

—¡Solo quiero tus ojos! —le oyó sollozar en la distancia—. ¡Déjame tus ojos!

No se detuvo hasta llegar a su casa. Después de entrar, echó la llave antes de encerrarse en su cuarto. Temblando, intentó respirar hondo, pero otra respiración sustituyó la suya. Escuchó a sus espaldas una nana, cantada muy bajita, y una voz infantil que rayaba la locura.



4.3. Primer accésit

Trascendiendo la lógica

por Rebeca Arranz

Colegio Virgen de Mirasierra

Allí me encontraba de nuevo, en el Salón de Baile del Museo del Romanticismo. Ensimismada tomando notas del retrato de Isabel II de Madrazo. Escrutando cada detalle, me fijaba en sus joyas, había oído hablar mucho de ellas y llamaban especialmente mi atención. Gran parte fue regalada, otra vendida y de las demás se perdió la pista.

Estaba yo en estas cavilaciones cuando noté la presencia de un hombre. Otro visitante, supuse. Para mi asombro, comenzó a charlar animadamente sobre la pintura. Y viendo sus amplios conocimientos, me interesé aún más. Me resultaba familiar, pero no conseguía saber por qué. Hablando sobre las joyas y entre bromas, aseguró que él pensaba que estaban escondidas en el mismo cuadro por el realismo con el que estaban pintadas. Me sorprendió, pues yo eso lo había pensado mil veces, pero cuando quise dirigirme a él se había esfumado.

Todo el día estuve pensando en el suceso ocurrido en la casa-museo y decidí investigar sobre ese rostro tan familiar. Me quedé petrificada cuando descubrí con quién lo había confundido. ¡El joyero de la reina Isabel II! Imposible, obviamente, se encuentra bajo tierra desde hace más de un siglo. Pero aquella coincidencia no me dejó indiferente. Sopesé la posibilidad de que fuese una imaginación mía, pero fue tan real esa conversación...

A los pocos días volví a visitar el cuadro. Y creía estar perdiendo la cabeza. Tenía la certeza de que la Reina me miraba con sonrisa cómplice.

Al día siguiente me informaron de un robo en el Museo. El cuadro de Isabel II se encontraba abierto como una puerta y detrás, restos de algunas joyas que el ladrón no pudo llevarse. Todo apunta a un joyero muerto hace un siglo. La lógica no ayudará, parece.



4.4. Segundo accésit

El piano de la sala XVIII

por Raquel Galán

I. E. S. Giner de los Ríos

Subo la majestuosa escalera forrada de terciopelo. No puedo más que imaginarme como una de aquellas princesas de antaño, con sus elegantes y pomposos vestidos... Pero de vuelta a la realidad, no soy una princesa, ni estoy en un palacio, tan solo visito un museo. ¿Cuántas historias pueden contar estos vastos salones y jardines? Es lo que más me interesa de esta visita ¿Qué secretos esconden los cajones cerrados desde hace siglos de ese escritorio? ¿Qué ocurrió con la muñeca con la que juega la niña de ese cuadro? Cada objeto despierta curiosidad pero lo que de verdad me ha llamado la atención ha sido ese piano de la sala XVIII. No por el piano en sí, sino por la leyenda que lo envuelve.

Dicen que el día trece de cada mes, cuando el sol ya se ha escondido, una suave brisa invade las habitaciones. Las flores secas de esa mesa se vuelven rojas y de ellas emana el más exquisito de los perfumes. Se oye el llanto desconsolado de un bebé... ¿qué le ocurrirá? Se escuchan pasos y el arrastrar de unos ropajes. Entonces las teclas del viejo y olvidado piano se empiezan a mover, haciendo brotar de sus entrañas la melodía más dulce jamás escuchada. El llanto cesa, y el silencio se inunda de las perfectas notas, hasta que de nuevo todo queda sumido en una mudez abrumadora. Solo un vigilante dice haber escuchado esa melodía, pero ha sido incapaz de reproducirla. Cuando lo intentaba, la voz no le salía...

«Esto es solo una leyenda», ha dicho el guía. Pero de vuelta a casa, no he podido dejar de pensar en cómo será esa canción tan fascinante y quién es la mano prodigiosa que consigue crearla, despertando las adormiladas cuerdas del viejo y majestuoso piano.



Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

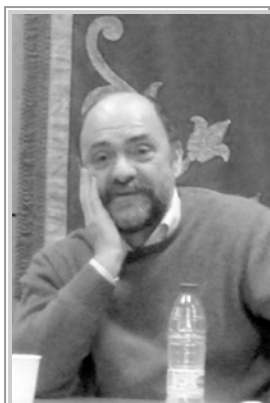
[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ENCUENTROS](#)

Entrevista al escritor Fernando Lalana

«La novela juvenil que yo hago
te va empujando hacia otros tipos de libros»



Entrevista

Silvia Agosto Riera

El 3 de diciembre de 2014 se celebró en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) una nueva entrega de los **Diálogos literarios**, con la participación del escritor **Fernando Lalana**.

Descargas:  [PDF](#)

Esta iniciativa, realizada en conjunto con el máster de formación de profesores [[Máster Universitario en Formación del Profesorado de ESO y Bachillerato, FP y Enseñanzas de Idiomas](#)] de la Universidad Complutense de Madrid, busca acercar a los profesores y a los futuros docentes con autores contemporáneos cuyas obras despiertan interés en los lectores jóvenes.

Lalana conversó con un nutrido grupo de profesores y estudiantes sobre **El último muerto**, una novela de intriga que forma parte de la saga del detective

Fermín Escartín, un investigador que resuelve los casos de forma poco ortodoxa. En esta entrevista, el escritor ha reflexionado sobre su producción literaria, nos ha explicado qué entiende por literatura juvenil y ha comentado la relación entre el mercado editorial español en la actualidad y la adolescencia.



1. ¿Considera que la literatura juvenil es una categoría literaria o una categoría comercial?

Yo siempre he defendido la segunda opción. Creo que la literatura juvenil, como yo la veo, no tiene diferencias sustanciales con la literatura en general y, por lo tanto, «lo juvenil» creo que es puramente comercial. Muchas novelas juveniles únicamente lo son porque tenemos que ir a comprarlas debajo del rótulo de «novela juvenil» pero perfectamente podrían estar editadas en otra colección que las catalogara como novela policial o novela de aventuras.

2. ¿Por qué se mantiene esta categorización? ¿Para incentivar la afición lectora en los jóvenes o simplemente con un fin publicitario?

Me parece que hay siempre una minoría de lectores que no necesitan el paso por la literatura juvenil y por lo tanto pueden acceder a novelas de tipo general, pero hay una parte de la gente joven que parece que tiene cierto **recelo a meterse en la novela «para adultos» y necesitan esa fase introductoria, ese pasaje por la literatura juvenil.**

Lo malo es cuando les dicen que «novela juvenil» es una categoría que se circunscribe a determinados libros y determinados géneros. Esto hace que no sientan el impulso de leer otro tipo de literatura, sino que se vean orientados a leer más de

lo mismo. La novela juvenil que yo hago y en la que yo creo te va empujando hacia otros tipos de libros, que permiten convertirte en un lector amplio y contundente.



3. ¿A qué se debe el éxito editorial de ciertas sagas de amor entre los adolescentes?

No cabe duda de que el amor y el sexo, a ciertas edades, son temas que deslumbran, por lo que me parece un poco tramposo por parte de los autores apelar a esas cuestiones. Si son libros escritos con dignidad y con inteligencia, yo no tendría ningún problema... El problema está en que algunos autores han encontrado allí el «chollo» y por lo tanto los escriben como churros y ya no digamos algunas historias donde yo no sé si consciente o inconscientemente están dejando caer comportamientos y modelos tremendamente machistas, tremendamente desiguales, como es el caso de la saga **Crepúsculo**.



4. ¿Clásicos sí o no?

Los profesores de Educación Secundaria, aparte de otras tareas, se imponen la de intentar crear lectores, crear afición a la lectura. En ese sentido yo creo que los

clásicos hay que tomarlos con mucho cuidado porque muchas veces están por encima de las posibilidades de los adolescentes, por lo tanto ya llegará el momento en el que algunos se aficionen a los clásicos, por ahora lo que hay que hacer es aficionarlos en general, y cuantos más, mejor, y esto se hace más fácilmente con libros contemporáneos. La imposición de los clásicos podría llegar incluso a provocar el rechazo a la lectura por parte de algunos jóvenes.



5. ¿Cuáles son sus géneros preferidos a la hora de leer?

Creo que la ficción es aquello que agrupa a los libros o a las historias que cuentan hechos que no han sucedido pero podrían suceder, por lo tanto son hechos verosímiles, muy alejados de las novelas de fantasía donde no hay ninguna posibilidad de que suceda en la vida real. También una buena novela del Oeste, aunque pueda estar un poco desacreditada, puede ser tan válida como una buena novela histórica o una buena novela de aventuras, por lo tanto me gusta toda la literatura digna donde el autor trate con dignidad a los lectores. Existen dos tipos de autores, quienes consideran que sus lectores son inteligentes, o quienes se consideran más inteligentes que sus lectores. Cuando un autor se cree más listo que sus lectores ahí empieza a fallar, puesto que ya no siente la necesidad de esforzarse para sorprenderles.

6. En su producción literaria hay un número muy grande de novelas de intriga. ¿Le interesa ese género por encima de otros?

El género que más he practicado es la novela de intriga, pero puntualmente he escrito varias novelas de historia o de ficción histórica. Eso sí, tengo que reconocer que incluso cuando toco otros géneros, muchos de los elementos forman parte de la típica novela de intriga, es decir, yo hago una novela de ciencia ficción pero se me

cuela una trama de un misterio dentro de la historia. No lo puedo evitar, es mi género preferido. Tampoco sé muy bien por qué, porque escojo textos muy variados, no especialmente de intriga.



7. Su último libro es un western, siempre dentro del género narrativo ¿también ha probado a escribir teatro o poesía?

Teatro sí, he escrito nueve o diez obras de teatro y de ellas me parece que cinco fueron publicadas en forma de libro. El teatro lo he escrito siempre por encargo, no para publicarlo como libro sino para estrenarlo en ámbitos teatrales. Hay veces que me piden incluso cosas específicas. Por otro lado, poesía no he escrito nunca, creo que es otro nivel dentro de la literatura. Siempre he defendido que **el de escritor es un oficio que se hace y que se aprende**, en cambio para ser poeta, o naces poeta o lo tienes muy mal. Siento que yo no he nacido poeta y encima leo poca poesía... Supongo que porque leí a **Neruda** y después de leer a Neruda pues no te quedan muchas ganas de leer otras cosas, te da la sensación de que Neruda ya lo ha escrito todo.

8. ¿Qué consejo le daría a un adolescente que no es un lector habitual para que se animara a empezar a leer?

Siempre que alguien me dice que no es buen lector, pienso que no es buen lector porque no ha leído buenos libros, o porque los libros que ha leído no eran adecuados para él, o porque trataban temas o asuntos que no le interesen en absoluto. Si lees buenos libros, bien escritos, de buenos autores y que traten de aquellos asuntos o temas que te interesan es muy difícil que no te aficiones a la lectura. Eso sí, esto especialmente en España tiene una dificultad, puesto que en nuestro país se publican muchísimos libros malos, muchos más libros malos que buenos.





9.

Recuadro 1.

El último muerto, la novela policial y la parodia

El último muerto es una novela de «misterio e intriga policial» según la cuidada edición de **Editorial Bambú**... Pero al leer sus páginas se puede afirmar que es más mucho que eso. Esta obra, y todas las novelas de la **saga de Fermín Escartín**, pueden incluirse en el policial pero desde una perspectiva paródica, como un homenaje risueño y en cierta medida, «español», a las novelas de detectives norteamericanas.

Si se desea conocer a Escartín es preciso detenerse en el ignoto profesor del Departamento de Hispánicas de la Facultad de Letras que deja su trabajo por «disensiones irreconciliables» con el catedrático Malumbres. El problema que le ha hecho abandonar su plaza es una postura diferente sobre el uso correcto del pluscuamperfecto del subjuntivo. Si este traspié «hubiera o hubiese» abatido al protagonista, lo habría sumergido en la más feroz depresión, sin embargo, por el contrario, despertó su vocación detectivesca. Con la «sólida» formación que otorga un curso aprendido por correspondencia, nuestro protagonista comienza a dedicarse a perseguir maridos y empleados y a investigar asuntos poco agradables.

Esta transformación en la vida del personaje constituye un rasgo propio del detective de las novelas policiales americanas: Escartín no puede incluirse en ninguna institución, al igual que Philip Marlowe. Se ha alejado de la Academia y en su nueva ocupación, actúa solo. No pertenece a la Policía ni a ninguna agencia de seguridad. Trabaja en forma privada y en solitario.

En otros aspectos de su vida, también está excluido de las instituciones, porque tampoco forma parte de la institución básica de la sociedad, la familia. Su esposa lo ha abandonado y malvive entre trabajo y trabajo, sobreviviendo, pese a su mala cabeza, gracias a la paciencia de sus amigos de «La comadreja parda», un bar que representa todos los bares de los barrios de España donde se mezclan la calidez, la confianza y la camaradería. A diferencia del personaje de Chandler, Escartín no es cínico ni pesimista, sino que es capaz de disfrutar de las pequeñas alegrías que le deparan la buena mesa, la amistad o el azar.

En su artículo **Sobre el género policial**, el escritor y crítico argentino **Ricardo Piglia** compara al detective inglés con el protagonista de las novelas negras americanas. Piglia sostiene que las reglas del policial inglés se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia, en «la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa». Por ello, el investigador es un razonador puro, que defiende la ley y descifra los enigmas. Pero en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia:

el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento.

Y en **El último muerto** se cumple paso a paso este condicionamiento ya que la desaparición que inicia el relato va creciendo hasta convertirse en una trama compleja de corrupción y muerte.

Según Piglia, la figura que define la forma del investigador privado viene directamente de lo real; es una figura histórica que duplica y niega al detective como científico de la vida cotidiana. Escartín no es meticuloso, no es organizado, pero resuelve los casos por instinto, curiosidad y una dosis importante de temeridad. En **La tuneladora**, por ejemplo, se dirige a la vivienda de un joven desaparecido, cuyos padres han contratado su servicio, y tras dar una vuelta por el barrio decide seguir a una joven:

Voy tras ella; no porque yo sea un tipo especialmente inclinado a seguir los pasos de las mujeres que se cruzan en mi vida; ni siquiera por mantener esa imagen indubitavelmente machista que los escritores de novela negra han transmitido de mi profesión. Lo hago porque he tenido un husmo, una premonición (p. 22).

Es ese «olfato» lo que guía su trabajo y, curiosamente, le permite resolver los casos. Y en todas las historias de Escartín aparece una y otra vez la referencia al género negro desde el humor, pero no como burla, ni como ruptura con el texto, sino como un homenaje. Según **Hutcheon**, la parodia es una «transgresión autorizada» porque presupone una ley y su transgresión, siendo a la vez conservadora de un status quo y transformadora del mismo. Y por eso, Lalana no rompe con la novela negra sino que le rinde un homenaje, en clave castiza y humorística porque en sus novelas el uso de la parodia permite homenajear, con humor y una dosis de nostalgia, el mundo de **Hammett**, **Poe** o **Chandler**.

9.1. Bibliografía

- HUTCHEON, Linda (1985). A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms. New York: Methuen.
- JITRIK, Noe (1993). «Rehabilitación de la parodia», en Roberto Ferro (ed.), La parodia en la literatura latinoamericana. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana.
- PIGLIA, Ricardo (1986). Crítica y ficción. Editorial Planeta Argentina S.A.I.C. / Seix Barral, 2000.



10. Recuadro 2. Un autor prolífico y premiado

Fernando Lalana nació el 24 de febrero de 1958 en Zaragoza, España, donde reside en la actualidad.

Ha publicado más de 120 títulos y una de sus novelas más conocidas, **Morirás en Chafarinas**, fue llevada al cine en 1996.

Por su extensa obra, ha sido galardonado con los principales premios literarios españoles en el ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil, como el Gran Angular (1984, 1988 y 1991), El Barco de Vapor (1991), el Nacional de Literatura Infantil y Juvenil del Ministerio de Cultura (1991), el Cervantes Chico (2010) y el Edebé (2012), entre otros. Entre sus obras, que suscitan gran éxito entre el público adolescente, cabe destacar *El paso del estrecho* (1997), *13 perros* (2013) y la saga del detective Fermín Escartín —*La tuneladora* (2006), *El asunto Galindo* (2008), *El último muerto* (2010) y *Ámsterdam solitaire* (2011).

Además de su trabajo como escritor, Lalana tiene otra gran pasión: el teatro. Ha participado como actor, director o técnico a lo largo de dos décadas en más de una treintena de montajes con diversas compañías, principalmente el Teatro Incontrolado de Zaragoza, del que fue miembro fundador, el Teatro Estable de Zaragoza y Tántalo Teatro.



Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [RESEÑAS Y CRÍTICAS](#)

Reseñas y críticas

Índice

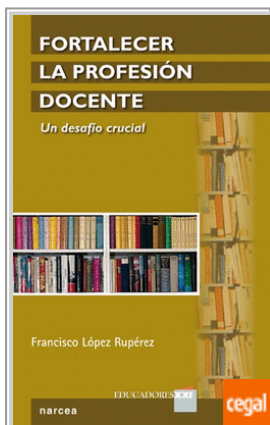
[L15-03-71 Reseñas y críticas](#)

1. Francisco López Rupérez: Fortalecer la profesión docente. Un desafío crucial
2. Carlos Alcorta: Ejes cardinales (Poemas escogidos, 1997-2012)
3. Arsenio García Carbajo: El verbo en la lengua española: estudio teórico y práctico
4. Montserrat Vilá Santasusana y Joseph M. Castellá: 10 ideas clave. Enseñar la competencia oral en clase. Aprender a hablar en público
5. Richard L. Curwin: Motivar a estudiantes difíciles
6. Montserrat Cano: Los viajes inútiles

1.

Francisco López Rupérez

Fortalecer la profesión docente. Un desafío crucial



[Narcea Ediciones](#). Madrid, 2014, 160 páginas.
Colección Educadores XXI
ISBN: 9788427720527

por Ana M^a de León

Descargas:  [PDF](#)

En nuestro país, nunca como ahora se había creado un consenso tan amplio en la opinión pública nacional sobre la educación y la formación, particularmente entre los sectores más informados de la sociedad española. Nunca como ahora se había invocado, con claridad, la mejora de la calidad de los resultados de la educación como factor decisivo para el desarrollo económico y la cohesión social. Y nunca como ahora, se había dirigido la mirada hacia nuestro sistema para situar sus reformas procurando un cambio de modelo productivo y el sostenimiento de nuestro estado de bienestar. Ante dicha situación, **Francisco López Rupérez** considera que uno de los aspectos que más influye en la evolución y transformación de la escuela es el fortalecimiento de la docencia como pilar de ese proceso.

El fortalecimiento de la profesión docente viene a aglutinar ese conjunto suficientemente completo de políticas centradas en el profesorado. Profesión docente entendida en un sentido moderno del término, según una acepción robusta que describe, pura y simplemente, un estadio evolutivo avanzado de significado y que es compartido por otras profesiones más consolidadas. A la luz del conocimiento disponible, atinar en ese empeño constituye un desafío crucial para la educación del siglo XXI.

La evidencia empírica acumulada, el criterio de los organismos e instituciones internacionales con competencias en materia educativa y los análisis derivados del estudio de casos coinciden en señalar al profesorado como el factor crítico por excelencia para la mejora de los sistemas educativos.

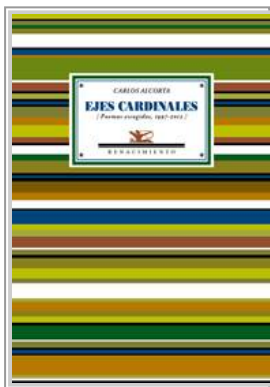
La presente obra asume ese planteamiento, describe sus bases empíricas y racionales y efectúa una aproximación —novedosa y de corte post-burocrático— a las políticas centradas en el profesorado, entre las cuales se incluyen las de selección, formación y desarrollo o carrera profesional; y lo hace desde un enfoque integrado o sistémico que toma en consideración, junto con cada una de ellas, sus relaciones mutuas. En opinión del autor, este grupo de políticas es, en el medio y largo plazo, el instrumento más potente de cambio educativo y de mejora escolar.

Francisco López Rupérez concilia su condición de profesor experimentado de enseñanza secundaria con una dilatada trayectoria en responsabilidades institucionales de alto nivel en las administraciones educativas, dentro y fuera de España. A lo largo de su vida profesional ha combinado la reflexión con la acción. Es autor de un centenar de artículos y de una docena de libros centrados, una parte de ellos, en políticas educativas y es **Premio Nacional de Innovación e Investigación Educativa**.



2.

Carlos Alcorta
Ejes cardinales
(*Poemas escogidos, 1997-2012*)



Renacimiento, Sevilla, 2014, 196 páginas.
ISBN:9788484721727

por Pablo Torío

Descargas:  PDF

En el prólogo de estos *Ejes cardinales (Poemas escogidos, 1997-2012)*, Leopoldo Sánchez Torre nos recuerda que el poeta cántabro Carlos Alcorta defiende que el

buen poema solo se logra con la concurrencia de dos ingredientes: instinto e inteligencia.

Allá por 2001 Alcorta escribió en su poemario *Compás de espera*:

No peques de inexperto. Ya no eres un muchacho.
Sé, al mismo tiempo, cauto e irreflexivo
como una fiera hambrienta

pero su instinto deviene en una «búsqueda incesante» ya que «quien aprende a mirar, aprender a ser» (del poemario *Sutura*, 2007), lo cual le ayuda a tender puentes con la realidad puesto que «mirar y pensar van de la mano».

Esa mirada se detiene en, por ejemplo, «El sol de agosto, con su luz pesada», que «hace más difícil la soledad» («Visión de la realidad», *Cuestiones personales*, 1997) para ir despojándose de un pudor que le permite convertirse en un creador que juega con sus personajes

Depende de mí, de si continúo
o no este juego, que vivas o mueras [...]
hacerte mía o desvalijarte

«Guerra sucia», *Compás de espera*, 2001.

Y llegar a «La escritura es la trampa. Yo el señuelo», de «Gabinete de escritura» (*Corriente subterránea*, 2003), antes de avanzar a «Octubre» (2003):

Confirma el vaticinio, la mirada
intacta que contempla el orden natural.
Cuando las brasas últimas del día
se apagan,

que viene teñido de reminiscencias de los versos de Brines, y concluir en «Le baiser de l'hôtel de ville», donde

una pareja

de jóvenes amantes se detiene.

En **Sutura** (2007), el poeta dialoga consigo mismo:

Observas el paisaje con fingida
indiferencia,

y esta introspección parece remitirnos a su poema «Acróbatas del aire», en el que señala que

No hay más red que la del pensamiento,
mientras vuelve la vista a «Nubes en el cielo de Parma»:

El sol alumbra intenso en lo más alto
desde un espacio breve entre dos nubes

(**Sol de resurrección**, 2009).

El entendimiento y el instinto se unen en un gesto esencial porque, para Alcorta, «la mirada es estímulo para el pensamiento y motor de la revelación» que ayuda a «comprenderse y comprender el mundo».

Entonces, el poema es un espacio en el que el autor indaga en la realidad para entenderla y entenderse y, en su poemario **Ahora es la noche** (2012), nos presenta momentos reveladores como «Stupor mundi»:

Estaba tendido en el confortable
sofá recién comprado [...]
deambulaba mi mente por [...]
crujías salpicadas de recuerdos.

Estoy lejos de aquello
que intenté ser, por eso ahora quiero volver
atrás, como el salmón enardecido
que descubre en su fin otro principio.

Y llegan las revelaciones de «Didáctica»

¿A quién contemplo cuando me miro en el espejo? [...]
Esperar es creer en el futuro

y «Necesidad del héroe»

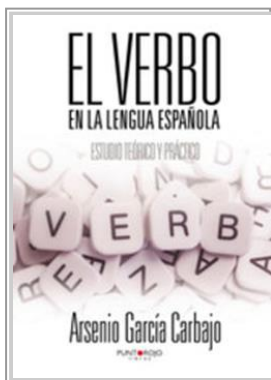
La muerte no es siquiera
[...] una eventualidad, un accidente,
porque no existe lo que no imaginas.

Porque para Carlos Alcorta el poema es «un fragmento de un autorretrato inacabado que contribuye a que nos conozcamos mejor» que nos ayuda a observar la vida y a conocernos y, en definitiva, a mejorar.



3.

Arsenio García Carbajo

El verbo en la lengua española: estudio teórico y práctico

Punto Rojo, Libros. Sevilla, 2014, 242 páginas.

ISBN 978-84-16157-81-5

por Juan de la Cruz Martín Sanz

Descargas:  PDF

Acaba de editarse el magnífico libro **El verbo en la lengua española: estudio teórico y práctico** del investigador y profesor Dr. **Arsenio García Carbajo**. El libro constituye un estudio muy completo, a la vez conciso y claro, denso y exhaustivo, desde el punto de vista tanto teórico como práctico. Se lee con verdadero placer y resulta de gran interés para estudiantes de Filología y para profesores de Lengua Castellana y Literatura. Puede ser una ayuda perfecta para el profesor en el trabajo diario de la clase por su claridad, sencillez y amplitud. El Dr. Arsenio tiene una amplia labor investigadora en temas gramaticales y lingüísticos.

Aunque es una obra en que predominan los contenidos sincrónicos, incluye también muchos contenidos de tipo diacrónico. Ambos arrojan luz sobre distintos aspectos y peculiaridades de los verbos: formas, tiempos, irregularidades, etc.

En el capítulo 1º, «**El verbo y las clases de verbos**», el autor explica con detalle la naturaleza, estructura y función del verbo, haciendo hincapié en la complejidad de las formas verbales, que constan de una parte lexical (simple o compleja) y una parte flexiva (flexión verbal). Además hace una clasificación detallada y minuciosa de los verbos (clases y subclases).

En los capítulos 2º, «**La conjugación y las categorías gramaticales del verbo**», y 3º, «**Paradigmas y otros aspectos de la conjugación**», vemos que las categorías típicas del verbo (persona, número, tiempo, aspecto, modo y voz) se expresan mediante "presencia o ausencia significativa" de los correspondientes segmentos de flexión: morfemas TAM y morfemas PN. También se ve que el conjunto de formas verbales (personales y no personales) que, debido a la flexión y la evolución, puede adoptar un verbo constituye su paradigma conjugativo, como puede comprobarse en la conjugación de varios verbos, incluido el verbo haber.

En el capítulo 4º, «**Los tiempos verbales**», está dedicado a los tiempos verbales de la lengua castellana, partiendo del sistema verbal temporal del latín.

Incluye también un estudio muy detallado de cada tiempo verbal y sus diferentes valores y usos.

En el capítulo 5º, «Las formas no personales del verbo», puede verse cómo se pasó del sistema de formas verbales y no personales del latín al castellano y encontramos un estudio de estas formas que responde a distintos puntos de vista.

En el capítulo 6º, «Las perífrasis verbales», encontramos además de un estudio inicial una clasificación detallada y un estudio muy minucioso e interesante de los distintos y muy variados tipos de perífrasis verbales.

En el capítulo 7º, «Los verbos irregulares», tras unos preliminares sobre regularidad e irregularidad verbales, se nos ofrece un estudio detallado y sistematizado de los distintos tipos de irregularidades, así como de verbos con irregularidades especiales (aquí el recurso a la explicación diacrónica es clave). La parte final del capítulo es una relación alfabética de verbos irregulares de fácil consulta.

En el capítulo 8º, «Otras cuestiones sobre el verbo», encontramos estudios detallados sobre las peculiaridades y usos de los verbos ser y estar, así como los verbos defectivos y los impersonales.

Una parte muy importante del libro es el extenso «**Apéndice: análisis morfo-estructural de formas verbales**», donde aparecen analizadas formas verbales simples y compuestas, así como perífrasis verbales. Se trata de una aportación muy personal del autor. Sus análisis son completos, sistemáticos y pedagógicos, hechos con esmero a lo largo de años de trabajo. Al final de la obra, el autor incluye una biografía muy completa y variada que cumple también el objetivo de atender a lo teórico y a lo práctico.



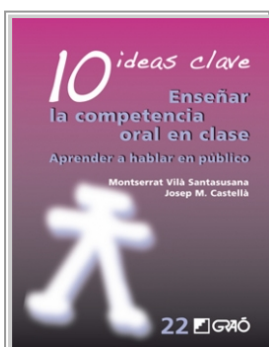
4.

Montserrat Vilá Santasusana

Joseph M. Castellá

10 ideas clave. Enseñar la competencia oral en clase.

Aprender a hablar en público



Editorial Graó, Madrid, 2014, 212 páginas.

ISBN 978-84-9980-544-

por Pablo Torío

Existe consenso en que saber hablar en público constituye una habilidad fundamental en la sociedad actual. Sin embargo, se trata de una de las capacidades más desatendidas en la enseñanza. **Enseñar la competencia oral en clase. Aprender a hablar en público** ofrece, en **10 ideas**, una serie de reflexiones, propuestas y recursos didácticos que nos aproxima a la enseñanza de esta competencia tan relevante, en el ámbito académico y en el futuro socio-laboral de nuestros alumnos.

Las dos primeras ideas abogan por enseñar la oralidad de una manera sistemática y planificada, dejando atrás una cierta improvisación. Así, plantea la importancia de la lengua oral como organizadora de la vida en el aula y, por tanto, la necesidad de practicarla desde edades tempranas para, progresivamente, dotar a los alumnos de autonomía en su manejo.

Desde la idea 3 a la 6, el libro muestra que la competencia oral precisa de una planificación previa, la organización de la información mediante un guión y su adecuación a la audiencia. Todo ello sin olvidar los elementos que componen esta adecuación: cortesía verbal, gestualidad y mirada, posición corporal, voz y entonación, articulación, lectura en voz alta, y cuidado e higiene de la voz. Se enfatiza el control de la emotividad y los nervios, antes de dar paso a la aplicación práctica.

Las tres últimas ideas presentan orientaciones didácticas para desarrollar la competencia oral en clase. De este modo, en la idea 7 se precisan los elementos de una secuencia didáctica en el aprendizaje del discurso oral, ofreciendo modelos de rúbricas y/o elementos para su evaluación.

La idea clave 8 se centra en la exposición de ideas, pues «explicar conocimientos significa comprenderlos». Desarrolla una secuencia didáctica cooperativa que, mediante diferentes fases, permitirá que los alumnos trabajen la exposición en una variación de la técnica del Grupo de expertos. Viene acompañada de pautas de valoración para cada fase así como de estrategias de presentación para su exordio y epílogo, sin olvidar ejemplos de conectores lógico-argumentativos en la fase de desarrollo. Resulta útil tanto en Secundaria como en Bachillerato.

La idea 9 desarrolla que «la comunicación humana es básicamente argumentativa». Presenta el desarrollo del texto persuasivo en su vertiente oral. Muestra cómo hilvanar la línea argumentativa, apoyándonos en contraargumentos. Se concreta en una secuencia didáctica de preparación, redacción y defensa pública de un ensayo.

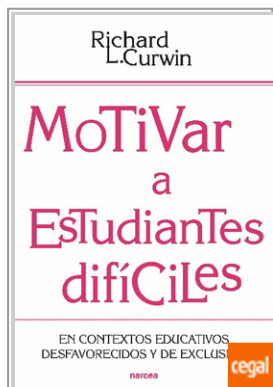
Finalmente, presenta un repertorio variado de géneros discursivos y propone secuencias didácticas abreviadas sobre narración y descripción que desarrollan aspectos léxicos o gramaticales. Se propone, asimismo, una batería de actividades más breves que pueden aplicarse en momentos puntuales de la clase, fomentando así la improvisación mediante la resolución de retos retóricos.

En suma, se trata de una obra que se propone cambiar nuestra visión de la competencia oral. Además, plantea actividades y secuencias didácticas para

enseñar a hablar en público a partir de prácticas controladas en el aula que irán dejando margen a los alumnos.



5. Richard L. Curwin *Motivar a estudiantes difíciles*



Narcea Ediciones. Madrid, 2014, 208 páginas.
Colección Educación Hoy
ISBN: 978-84-277-1997-2

por Ana M^a de León

Descargas:  PDF

La motivación y la esperanza son dos bienes escasos en muchas escuelas actuales y, especialmente, en aquellas que están enclavadas en contextos desfavorecidos. Pero, según **Richard L. Curwin**, no siempre debería ocurrir así. Basándose en su dilatada experiencia profesional en escuelas de países de distintas partes del mundo, el autor presenta sugerencias prácticas que todas las escuelas pueden utilizar para mantener a los estudiantes motivados en el aula y para orientarlos hacia un futuro más brillante y esperanzador.

En **Motivar a estudiantes difíciles en contextos educativos desfavorecidos y de exclusión**, Curwin propone a los docentes y a las administraciones educativas que eviten centrarse en el control, la uniformidad y las normas, para adoptar un enfoque basado en la comprensión, la compasión, la tolerancia, la acogida, la paciencia y la aceptación incondicional de todos los estudiantes.

Cada capítulo de esta obra examina problemas comunes a la gran mayoría de los centros educativos y ofrece alternativas globales y de largo alcance, además de estrategias concretas para atraer a los jóvenes problemáticos y a los que resulta difícil llegar por los medios habituales.

En el último capítulo del libro, el autor nos relata su sueño; que las escuelas del futuro se asienten en estos cuatro pilares básicos:

1. La escuela es para todos los estudiantes y no solo para los buenos estudiantes.
2. Todo el que entra en la escuela lo hace para aprender.

3. Nuestro trabajo como educadores no consiste en decidir en qué se convertirán los estudiantes, sino en hacerlos mejores siendo lo que ya son.

4. Los estudiantes no vienen a la escuela para nosotros: somos nosotros los que vamos a la escuela para ellos.

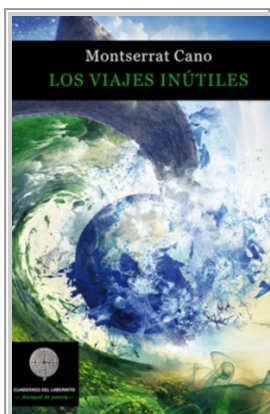
Cada niño tiene un sueño; algunos quedan sofocados; otros, negados; algunos, estimulados y algunos más realizados. ¿Qué tal si el objetivo de cada escuela, fuese ser «un lugar en el que los sueños se hacen realidad»?

Richard L. Curwin es formador, conferenciante y un experimentado profesional de la educación, que ha trabajado con docentes, administradores educativos y familias en Estados Unidos, Canadá, Europa, Asia, Sudamérica y Oriente Medio. Sus trabajos profundizan en cuestiones relativas a la disciplina, la motivación y el comportamiento de los estudiantes y la gestión del aula.



6.

Montserrat Cano *Los viajes inútiles*



Cuadernos del Laberinto, Madrid, 2014, 108 págs.
ISBN: 978-84-943165-2-4

por Pedro Hilario Silva

Descargas:  PDF

El viaje ha sido y es uno de los grandes tópicos literarios: como aventura, como evasión, como metáfora o como experiencia de conocimiento, desde aquel primigenio retorno a Ítaca, el viaje se ha convertido, además de fuente de historias, en un símbolo de la propia existencia humana. En esta última línea, aunque bebiendo de las anteriores, hemos de entender el texto de **Montserrat Cano**. Viajera impenitente y apasionada, ha hecho de **Los viajes inútiles** una especie de autobiografía emocional en la que el viaje se convierte en una excusa para hacernos partícipes de una forma de ver y sentir el mundo

la existencia hecha paisaje, el mundo convertido en mirada...

un recorrido vital en el que se mezclan, como se señala en la contraportada, geografías, espacio, monumentos, caminos, sonrisas y algún que otro suspiro.

Walter Benjamin decía que toda experiencia debe concebirse como **el don de percibir o la capacidad de producir semejanza**, por eso cada recuerdo lo

vinculamos inicialmente a cierta facultad mimética. Sin duda, cada acto de memoria actualiza el lugar o la persona recordada con la única pretensión de reproducirlo, de presenciarlo de nuevo. En este caso, la información obtenida puede ser mucha, pero igualmente puede no ir más allá del mero intento reproductor; de un acto por el cual el sujeto no se transforma, no cambia a partir de lo vivido. En otras ocasiones, sin embargo, lo acontecido, sea la experiencia de un viaje o la lectura de un libro, nos afecta y, como señala el propio Benjamín, provoca que tras ello ya no podamos ser los mismos. En estos casos, el viaje, como acto de experiencia, supone no solo conocimiento, sino también transformación. El libro de **Montserrat Cano** es un claro ejemplo de esto último: los instantes recuperados lo son en tanto hacen del sujeto que los ha vivido un nuevo sujeto; es decir, un sujeto que, de algún modo, se transforma a partir de lo experimentado. Ciertamente esta transformación, puede producirse de modo muy diverso, incluso, como sucede en el libro que comentamos, la expresión de la memoria puede sentirse como la demostración de la inutilidad de lo vivido. El juego de tiempos verbales: pretérito simple y condicional con los que se construye la cita inicial es significativo en este sentido:

Siempre pensé que cuando viese el mundo, comprendería.

El viaje, iniciado como particular acto de compresión, al final enseña que ese deseo no es posible, al menos en la dimensión esperada. Pero ello también es un aprendizaje transformador.

AGRA

El viajero puede llevarse en el recuerdo la exquisitez del Taj Mahal o el hedor del arroyo fecal en que se lavan mil personas. Las dos cosas son reales. Afortunados los que poseen el talento de ignorar la miseria o sublimarla, los que pueden no ver la iniquidad clareando tras la seda, los que tienen fe en las palabras, las bendiciones y las flores, los que confunden la humillación con la alegría. De ellos serán las fotografías primorosas.

Por otro lado, como en cualquier escritura autobiográfica, la vivencia, en el inevitable acto de modelación que implica toda memoria, termina, como señala en el prólogo **José Manuel Lucía** «por confundir los límites entre la realidad y el deseo», y así, las visiones surgidas de los momentos recuperados, esas fotografías emocionales del pasado, se convierten sobre todo en experiencias de pensamiento, en un motivo para la reflexión y la transformación personal.

LA GOMERA

A veces, todo en mí es una isla. Es tan largo entonces el camino hasta el mar, tan difícil recordar que la vida resiste allí, en la profundidades.

El libro reseñado es un magnífico ejemplo del modo en que cada recuerdo viajero comporta siempre un particular encuentro con el yo actual que lo rememora. Cada estampa ofrecida en el libro es un acto por el cual el hiato entre vida y pensamiento se achica, se reduce hasta el punto de que cada recuerdo acaba convirtiéndose en una excusa para repensar, no solo una realidad vivida, siempre huidiza, que al final como nos dice la autora en uno de sus textos:

es menos que memoria, apenas visiones de lugares que tal vez nunca fueron,

sino, sobre todo, el modo en el que cada hecho recordado se traduce en una experiencia que acaba modulándonos.

Intenso libro, **Los viajes inútiles** está lleno de hallazgos literarios y reflexiones inquietantes que nos hace mirar de nuevo, repensar nuestros propios recuerdos, al tiempo que se nos ofrece lo viajado como un intenso atlas emocional, quizá porque las emociones son los recuerdos que permanecen más vívidos cuando acaba el recorrido.

Al final, cada visión extraída del viaje se nos ofrece, aunque surja de esa libreta compañera que funciona a la manera de espejo stendhaliano, tamizada siempre por el pensamiento, o mejor dicho, por la reconstrucción lingüística que lo ancla y configura, porque sin duda el libro es un hermoso ejemplo del modo en que toda experiencia recuperada es a la postre, y ante todo, lenguaje.

PETRA

Esta ciudad solo es visible desde dentro y no existe objetivo que la enfoque completa. Justamente aquí, donde parece demostrarse que el ser humano puede inventarlo todo, el ojo es la única máquina capaz de ver el absoluto.



Letra 15

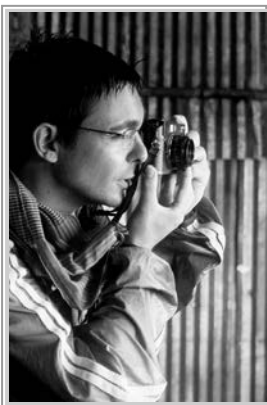
Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [GALERÍA](#)

En algunos lugares de La Mancha



Ángel Navarrete

Angel Navarrete (Madrid, 1975) se licenció en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Trabaja como «freelancer» en diversos medios tanto nacionales como extranjeros, entre los que destacan [El Mundo](#) y [The Washinton Post](#); también para las agencias Associated Press y Bloomberg. Su pasión es la fotografía documental en la que ha obtenido algunos premios internacionales y, hoy día, es un establecido fotoperiodista que, con base en Madrid, viaja alrededor del mundo.

angelnavarrete@gmail.com

1. Presentación

Las fotografías reflejan paisajes y rincones de La Mancha. Son parte del álbum [La ruta de don Quijote](#) y fueron realizadas en distintos momentos. La localización de cada imagen se indica en el pie de la misma:

2. La serie *En algunos lugares de La Mancha*



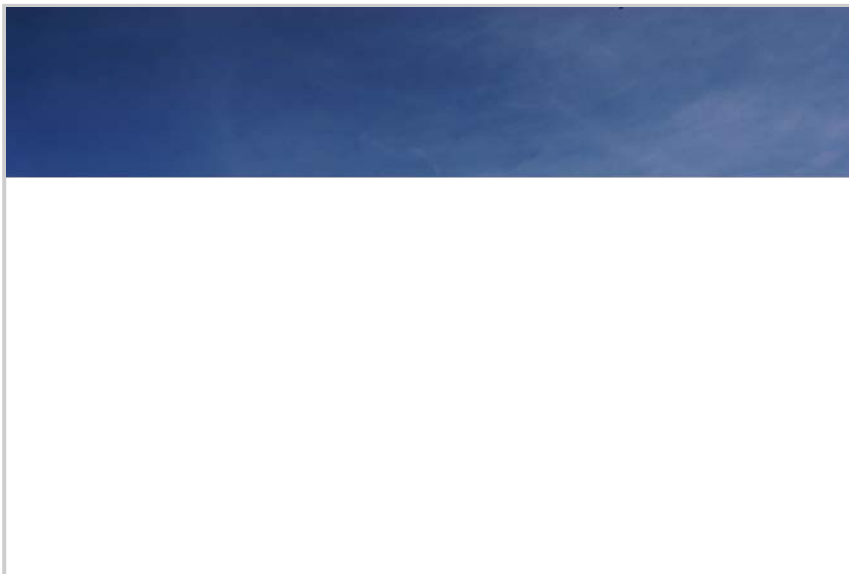
1. Embalse de Castrejón (Toledo). Foto en B/N.



2. Paneles solares, Madridejos (Toledo).



3. Vista área de Olías del Rey (Toledo). Foto en B/N.



4. Molinos en Campo de Criptana (Ciudad Real).



5. Personaje cervantino. Campo de Criptana (Ciudad Real)



6. Plaza de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real).



7. Cervantes escribiendo, Villanueva de los Infantes (Ciudad Real).



8. Calzada de Calatrava (Ciudad Real).



9. Llanura del norte de Albacete.



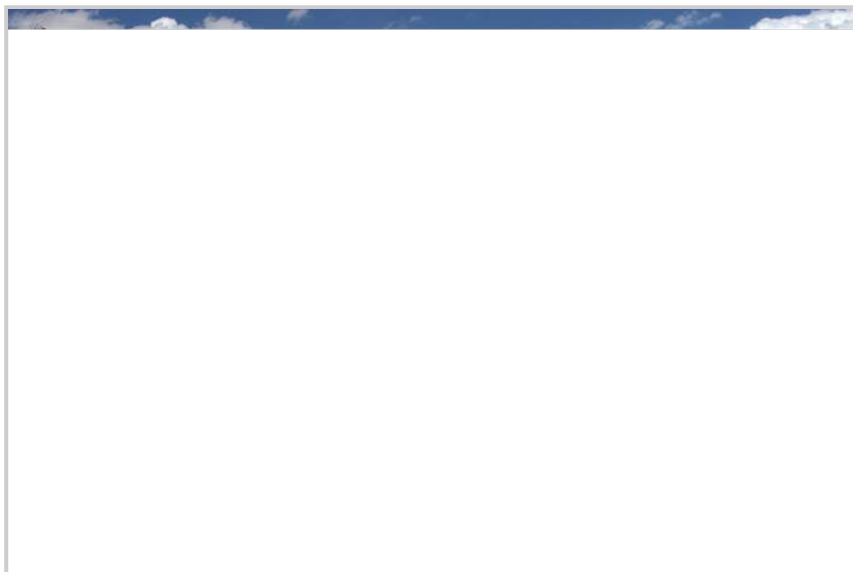
10. Gatos al sol. Ossa de Montiel (Albacete).



11. Parque de molinos eólicos. Albacete. Foto nocturna.



12. Vista de Alarcón (Cuenca). Foto en B/N.



13. Una calle de Alarcón (Cuenca).

14. Villar de Cañas (Cuenca).

15. Pacas de paja a las afueras de Maranchón (Guadalajara).

16. Paisaje de La Alcarria (Guadalajara).



Letra 15



[Créditos](#) | [Aviso legal](#) | [Contacto](#) | [Mapaweb](#) | [Paleta](#) | [APE](#)

[Quevedo](#)