

EJERCICIOS AUTOEVALUABLES: TEMA 10 LA LITERATURA HISPANOMERICANA DEL SIGLO XX

1. Este poema pertenece a *Prosas profanas* y en él Rubén Darío reflexiona acerca de la creación poética. Teniendo en cuenta el tema, contesta a las cuestiones.

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
el abrazo imposible de la Venus de Milo.
Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.
Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;
y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga

- a) Haz un estudio métrico del poema.**
- b) Indica con qué asocia el yo poético la búsqueda de la forma.**
- c) Analiza la estructura del poema.**
- d) Indica los temas fundamentales que aparecen.**

2. Lee atentamente el siguiente poema de Vicente Huidobro y responde a las cuestiones que se plantean:

Arte poética

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.
Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.
Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
como recuerdo, en los museos;
mas no por eso tenemos menos fuerza:
el vigor verdadero
reside en la cabeza.
Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!,
hacedla florecer en el poema;
sólo para vosotros
viven todas las cosas bajo el Sol.
El poeta es un pequeño Dios.

- a) Haz un estudio métrico del poema de Vicente Huidobro.
- b) Este texto es un manifiesto creacionista. Indica en qué consiste basándote en las palabras del poema.
- c) Compara las ideas de Vicente Huidobro en este texto con las del poema de Rubén Darío del ejercicio anterior y con el extracto del poema *La muerte del cisne* de González Martínez que se cita en el tema en la nota 3.

3. Lee y observa el siguiente poema y contesta a las preguntas formuladas.

Nipona

Ven
Flor rara
De aquel edén
Que llaman Yoshiwara.
Ven, muñequita japonesa
Que vagaremos juntos nuestro anhelo
Cabe el maravilloso estanque de turquesa
Bajo un cielo que extienda el palio de ónix de su velo.
Deja que bese
tu rostro oblicuo
Que se estremece
Por un inicuo
Brutal deseo
¡Oh! Déjame así
Mientras te veo
Como un biscuit.
Son tus ojos dos gotas ovaladas y enervantes
Es tu rostro amarillo y algo marfileño
Y tienes los encantos lancinantes
De un ficticio y raro ensueño
Mira albas y olorosas
Sobre el plaqué
Las rosas
Té.

- a) ¿Cómo se denomina a este tipo de poemas que juegan con las formas y la disposición tipográfica de los versos?
- b) Enuncia el tema teniendo en cuenta la forma del mensaje poético.

4. Lee el inicio de *Cien años de soledad* y responde a las siguientes preguntas.

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades. “Las cosas, tienen vida propia -pregonaba el gitano con áspero acento-, todo es cuestión de despertarles el ánima.” José Arcadio Buendía, cuya desaforada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aun más allá del milagro y la magia, pensó que era posible servirse de aquella invención inútil para desentrañar el oro de la tierra. Melquíades, que era un hombre honrado, le previno: “Para eso no sirve.”

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*.

- a) En estas palabras iniciales de la novela se presenta el nacimiento de un nuevo mundo. ¿Qué detalles revelan que se trata de la génesis de un universo?
- b) ¿Qué tipo de narrador nos ofrece la historia?
- c) ¿Qué son los fierros mágicos de Melquíades?
- d) ¿Cuántos planos temporales distingues en el fragmento? ¿En qué orden aparecen? ¿Qué ocurre en cada uno de ellos y cómo están conectados entre sí?
- e) Identifica las hipérboles y las rupturas lógicas del fragmento propuesto.

5. Lee el siguiente texto y contesta a las cuestiones de comprensión lectora.

Borges y yo

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndolo todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.

- En el texto, hay un claro uso de "yo" y "Borges". Explica la aparente paradoja.
- ¿Qué cosas le gustan al "yo"? ¿Y a "Borges"? Describe las características de cada uno de los Borges.
- ¿De qué manera se expresa formalmente la contraposición entre los dos Borges?

6. Reconoce en los siguientes extractos de obras significativas hispanoamericanas las técnicas narrativas más innovadoras características de los llamados "Boom" y "Post-boom" de la literatura hispanoamericana.

a) — Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen [...]. "Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces. Ni más ni menos, ahora que venía, encontré un velorio. Me detuve a rezar un padrenuestro. En esto estaba, cuando una mujer se apartó de las demás y vino a decirme:

"— ¡Damianal |Ruega a Dios por mí, Damianal

"— Soltó el rebozo y reconocí la cara de mi hermana Sixtina.

"— ¿Qué andas haciendo aquí? — le pregunté.

"Entonces ella corrió a esconderse entre las demás mujeres.

"Mi hermana Sixtina, por si no lo sabes, murió cuando yo tenía 12 años".

Pedro Páramo, Juan Rulfo.

b) El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. «Siempre soñaba con árboles», me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años. Después los pormenores de aquel lunes ingrato. «La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros», me dijo. Tenía una reputación muy bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños de su hijo, ni en los otros sueños con árboles que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte. Tampoco Santiago Nasar reconoció el presagio. Había dormido poco y mal, sin quitarse la ropa, y despertó con dolor de cabeza y con un sedimento de estribo de cobre en el paladar, y los interpretó como estragos naturales de la parranda de bodas que se había prolongado hasta después de la media noche. Más aún: las muchas personas que encontró desde que salió de su casa a las 6.05 hasta que fue destazado como un cerdo una hora después, lo recordaban un poco soñoliento pero de buen humor, y a todos les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso. Nadie estaba seguro de si se refería al estado del tiempo. Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa de mar que llegaba a través de los platanales, como era de pensar que lo fuera en un buen febrero de aquella época. Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño.

Crónica de una muerte anunciada, Gabriel García Márquez.

c) “Podría ir y decirle dame veinte soles y ya veo, se le llenarían los ojos de lágrimas y me daría cuarenta o cincuenta, pero sería lo mismo que decirle te perdono lo que le hiciste a mi mamá y puedes dedicarte al puterío con tal que me des buenas propinas.” Bajo la bufanda de lana que le regaló su madre hace meses, los labios de Alberto se mueven sin ruido.

La ciudad y los perros, Mario Vargas Llosa

d) “Yo despierto... Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. Permanezco con los ojos cerrados. Las voces más cercanas no se escuchan. Si abro los ojos, ¿podré escucharlas?... Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración. Metálico, todo esto. Mineral, otra vez. Orino sin saberlo. Quizá —he estado inconsciente, recuerdo con un sobresalto— durante esas horas comí sin saberlo. Porque apenas clareaba cuando alargué la mano y arrojé —también sin quererlo— el teléfono al piso y quedé boca abajo sobre el lecho, con mis brazos colgando: un hormigueo por las venas de la muñeca. Ahora despierto, pero no quiero abrir los ojos. [...] Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De

anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana. Nace. Mueca. Mueca. Mueca. Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor. Mueca. Con los colmillos ennegrecidos por el tabaco. Tabaco. Tabaco. El vahovahovaho de mi respiración opaca los crista cristales y una mano retira la bolsa de la mesa de noche.”

Pág. 1, *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes.

“Tú mismo impedirás el olvido; tu valor será gemelo de tu cobardía, tu odio habrá nacido de tu amor, toda tu vida habrá contenido y prometido tu muerte: que no habrás sido bueno ni malo, generoso ni egoísta, entero ni traidor. Dejarás que los demás afirmen tus cualidades y tus defectos, pero tú mismo, ¿cómo podrás negar que cada una de tus afirmaciones se negará, que cada una de tus negaciones se afirmará?”

Pág.33, *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes.

“Caminó, mirándose las puntas de los zapatos, por las viejas calles, trazadas como un tablero de ajedrez. Cuando dejó de escuchar el taconeo sobre los adoquines y los pies levantaron un polvo reseco y gris, dirigió la mirada hacia los muros almendrados del antiguo templo fortaleza. Cruzó la ancha explanada y entró a la nave silenciosa, larga y dorada. Nuevamente, las pisadas resonaron. Avanzó hacia el altar.”

Pág. 44, *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes.

e) "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 -
10 - 65 - 11 - 136 - 12 - 106 - 13 - 115 - 14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 -
137 - 17 - 97 - 18 - 153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21 - 79 - 22 - 62 - 23 - 124 -
128 - 24 - 134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130 - 151 - 152 - 143 -
100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103 - 108 - 64 - 155 - 123 - 145 - 122 - 112 -
154 - 85 - 150 - 95 - 146 - 29 - 107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 -
132 - 61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105 - 96 - 94 - 91 - 82 - 99 - 35 -
121 - 36 - 37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 - 41 - 148 - 42 - 75 - 43 -
125 - 44 - 102 - 45 - 80 - 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 - 50 - 119 -
51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129 - 139 - 133 - 140 - 138 - 127 -
56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131"

Rayuela, Tablero de Dirección, Julio Cortázar.

EJERCICIOS AUTOEVALUABLES: TEMA 10 LA LITERATURA HISPANOMERICANA DEL SIGLO XX. SOLUCIONARIO

1. Este poema pertenece a *Prosas profanas* y en él Rubén Darío reflexiona acerca de la creación poética. Teniendo en cuenta el tema, contesta a las cuestiones.

a) Haz un estudio métrico del poema.

Se trata de un soneto con dos cuartetos y dos tercetos, aunque no sigue los patrones del soneto clásico al cambiar el verso endecasílabo por el alejandrino, esto es, el de catorce sílabas. Es muy característica del movimiento modernista la experimentación formal y, precisamente debido a esa experimentación, el primer verso del terceto, que anuncia también un cambio temático, es endecasílabo si hacemos uso de la licencia poética de la sinalefa, (Y/ no ha/ llo/ si/ no/ la/ pa/ la/ bra/ que hu/ ye) o tridecasílabo si no lo hacemos. La rima de los cuartetos es consonante ABBA ABBA, en –ilo y –osa y la de los tercetos también, aunque no siguen tampoco el clásico terceto encadenado de los sonetos renacentistas, sino que juega con un pareado y la tercera rima que cierra cada terceto en: CCD EED, con rima –uye (C), -oga (D) y –ente (E). Recuerda que los diptongos de los versos seis, doce y trece no impiden la rima consonántica.

b) Indica con qué asocia el yo poético la búsqueda de la forma.

Busca la forma perfecta, es decir, el poema. Lo asocia con un botón de pensamiento, que busca ser la rosa, la forma redonda perfecta; con un beso que se posa y anuncia el abrazo imposible de la Venus de Milo, que representa la belleza, y que resulta paradójico e igualmente imposible, porque esta representación escultórica de la diosa Venus no tiene brazos. El enorme problema del creador es no encontrar más que la palabra huidiza, el tiempo que pasa, la monotonía del chorro de la fuente y la figura del cisne blanco (el ave de la luna y más representativa del modernismo), cuya forma de cabeza y cuello simula una interrogación, un símbolo de la duda, de lo desconocido, de la eterna incertidumbre.

c) Analiza la estructura del poema.

Para establecer la estructura temática del poema podemos apoyarnos en su aspecto formal y estrófico. En el primer cuarteto, el yo poético expone su deseo de encontrar la palabra poética, mientras que en el segundo cuarteto hace explícita su concepción de elegido para encontrar a la Diosa, simbolizando ésta la ansiada palabra poética, al ser el yo lírico plenamente consciente de tener la luz en su alma, tal y como está predestinado por los astros. Sin embargo, en los dos tercetos se explicita la desesperación, el anuncio del fracaso de su búsqueda. Con la conjunción copulativa “y” marca el cambio del tono del poema, porque expone su incapacidad para encontrar esa forma huidiza: queda la interrogación perpetua y el profundo y continuo sentimiento de tristeza que le embarga al yo poético al no poder alcanzar esa forma perseguida. *El sollozo continuo del chorro de la fuente* parece llegar al oído del lector, que es capaz de sentir el manar de lo huidizo, de lo inefable.

d) Indica los temas fundamentales que aparecen.

El verbo utilizado en el título, “perseguir”, anuncia una búsqueda inconclusa. Esta búsqueda no sólo advierte la temática del poema en cuestión, sino que se puede relacionar con el proyecto modernista de una manera más general. Para los modernistas, las indagaciones poéticas se relacionan tanto con un ideal de belleza como con una búsqueda de conocimiento y un deseo de capturar lo inefable en el lenguaje poético. El tema fundamental es, por tanto, la creación poética y el problema del poeta para encontrar la forma adecuada, la palabra justa, “el nombre exacto de las cosas” que dirá Juan Ramón Jiménez. Lo que busca en concreto el poeta no es un estilo (adornos exteriores), sino un lenguaje “nuevo” capaz de hacer “florecer” su “botón de pensamiento”. El poeta desea encontrar un lenguaje para aquello que se escapa del pensamiento y del lenguaje, pero sólo logra tener una experiencia efímera, sugerida; una presencia breve de lo inefable que anhela detener y conquistar lingüísticamente. La forma que persigue el poeta se le escapa; si él siente su presencia (“se anuncia con un beso que en mis labios se posa”), no puede, sin embargo, “abrazarla” de forma completa.

También se alude a otras cuestiones típicamente modernistas, como son la concepción del poeta como vate, como elegido por los dioses o los astros porque tiene el don de la palabra pero, al mismo tiempo, el consabido fracaso de la tarea asignada al artista, por la imposibilidad de encontrar la palabra perfecta. Asimismo, se puede comprobar una petición explícita de una poesía que prescinda de los aspectos formales y que se centre en el contenido; el cisne, que representa la belleza formal y es un ave recurrente del Modernismo, adquiere nuevo significado metapoético en esta composición: está en suspense, en signo interrogativo.

2. Lee atentamente el siguiente poema de Vicente Huidobro y responde a las cuestiones que se plantean:

a) Haz un estudio métrico del siguiente poema de Vicente Huidobro.

Se trata de un poema escrito en verso libre: no hay regularidad métrica ni regularidad de rima.

b) Este poema es un manifiesto creacionista. Indica en qué consiste basándote en las palabras del poema.

El poeta chileno sentencia dos presupuestos inherentes al Creacionismo: a) La poesía como creación pura y b) El poeta como pequeño dios. En ambas circunstancias vuelve a estar el poeta en pugna con la tradición que le antecede y de cara a la poética de la modernidad. Se palpa en todo el poema una especial desazón, pues ahora más que nunca el poeta debe ser, a la vez que original, cuidadoso en su palabra, parco en adjetivos (si una palabra no da vida, mata el poema) y sumamente valeroso, ya que estamos en el “ciclo de los nervios” y *el músculo cuelga*, -nótese el encabalgamiento abrupto que simula lo colgado-, *como recuerdo, en los museos*. Es una mezcla de intuición y de racionalidad, cuando precisamente “el vigor verdadero / reside en la cabeza”.

El Arte poética es un canto desgarrado a favor de la creación pura, que vendría a subvertir la creación divina de la Naturaleza a través del lenguaje poético. Al mismo tiempo, propone al poeta como metáfora, en la medida en que tendría que dejar de ser lo que por tradición ha sido para convertirse en otra cosa, es decir, el pequeño dios. Sin embargo, y contrariamente a una vasta tradición poética, creativa y artística, la imitación en la creación pura no es radical, pues el poeta imita al lenguaje para edificar su textualidad. El poeta es metáfora de dios e imita a dios en el acto de la creación del mundo. El poema ha de ser intelectual, fruto de la reflexión y la belleza ha de nacer en el poema, no se trata de cantarla.

Íntimamente ligado a esta idea está también el “manifiesto en prosa” de Huidobro titulado “Non serviam”, en el que se leen afirmaciones en esta misma línea creadora: “Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: Non serviam”, esto es: rechazo de la clásica mimesis. O la misma concepción del autor-dios: “No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas”, en clara consonancia con: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!./ hacedla florecer en el poema”.

c) Compara las ideas de Vicente Huidobro en este texto con las del poema de Rubén Darío del ejercicio anterior y con el extracto del poema *La muerte del cisne* de González Martínez que se cita en el tema en la nota 3.

Como se ha analizado en la pregunta anterior, el Creacionismo no aspira a captar la realidad, sino a inventar, a crear, a construir una nueva. Hacedor de un mundo autónomo, puramente poético, ante el cual el lector debe sentir el estremecimiento de quien asiste a lo imaginado (*Y el alma del oyente quede temblando*), el poeta adquiere el rango de un dios creador, Poeta con mayúsculas.

En su pretensión de fundar un universo verbal autosuficiente, autorreferencial, desvinculado del mundo real, el Creacionismo entronca con el antirrealismo característico de los movimientos de vanguardia.

En el poema de Rubén Darío, “Yo persigo una forma”, el yo poético se lamenta de no encontrar la palabra poética. Relaciona la belleza con lo clásico, con la Venus de Milo, con la Bella Durmiente y con el espacio del lago donde se encuentra el cisne. En conclusión, a diferencia del creacionismo, aspira a encontrar la Belleza de la Naturaleza, la esencialidad de la madre natura.

Y, por último, en el poema de González Martínez, el yo poético pide que la poesía prescinda de lo externo y se centre en el contenido, que huya de la forma, que no transmita el ritmo verdadero de la vida, que ansíe buscar la verdad de las cosas. Por eso es preciso retorcerle el cuello al cisne “*que pasea su gracia no más, pero no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje*”.

3. Lee y observa el siguiente poema y contesta a las preguntas formuladas.

a) ¿Cómo se denomina a este tipo de poemas que juegan con las formas y la disposición tipográfica de los versos?

El poema es un caligrama, un poema visual en el que las palabras "dibujan" o conforman un personaje, un animal, un paisaje o cualquier objeto imaginable. Debemos al poeta vanguardista Guillaume Apollinaire la moda de la creación de este tipo de poemas visuales en el siglo XX. La influencia de Apollinaire en la poesía posterior a 1918 supuso la creación de numerosos ejemplos de poemas visuales en diversas lenguas y culturas. Cabe recordar, no obstante, que los orígenes del caligrama se remontan a la antigüedad y se conservan en forma escrita desde el período helenístico griego.

b) Enuncia el tema teniendo en cuenta la forma del mensaje poético.

La voz poética manifiesta su anhelo de vagar con una mujer oriental cerca de un estanque y de besarla: "*Ven muñequita japonesa*". El texto se distribuye por encima y por debajo de un eje, con una figura armónica, un triángulo equilátero, que se reflejará en el agua donde la voz poética realiza un retrato de la nipona, cuyo vértice termina como había empezado, con un monosílabo: té.

4. Lee el inicio de *Cien años de soledad* y responde a las siguientes preguntas.

a) En estas palabras iniciales de la novela se presenta el nacimiento de un nuevo mundo. ¿Qué detalles revelan que se trata de la génesis de un universo?

Entre los indicios que revelan que se trata de la génesis de Macondo está la retrospectiva que se nos ofrece del pueblo cuando en un principio sólo era "*una aldea de veinte casas de barro y caña brava*". Los calificativos que se utilizan contienen todos un contenido semántico de antigüedad y principios: *huevos prehistóricos, mundo tan reciente, hacía mucho tiempo*. Otro rasgo de la génesis del pueblo es el carecer de un idioma propio y autóctono, lo que obliga a sus paisanos a comunicarse por signos y a señalar las cosas con los dedos. Por último, la ubicación de Macondo próximo a un precipicio y el recibir de año en año la visita de los gitanos sitúa al pueblo en un lugar poco menos que recóndito, alejado de la civilización, en tanto en cuanto José Arcadio Buendía se asombra de la propiedad de los imanes. La visita de los gitanos supone el acceso a la ciencia de un pueblo reciente y aislado.

b) ¿Qué tipo de narrador nos ofrece la historia?

El tono narrativo es claramente definido por una tercera persona o narrador pasivo heterodiegético (externo a la historia), el cual va relatando los acontecimientos sin formular juicios y sin marcar una diferencia entre lo real y lo fantástico. Desde el principio, el narrador conoce la historia y la cuenta en forma imperturbable y con naturalidad, incluso en aquellos episodios en los que se relatan sucesos trágicos. Esta distancia frente a los hechos permitirá mantener una objetividad del narrador a lo largo de toda la obra.

c) ¿Qué son los fierros mágicos de Melquíades?

Los fierros mágicos no son otra cosa que los conocidos imanes que tiene la propiedad de atraer el hierro, el acero y en grado menor algunos otros cuerpos. Se trata, una vez más, de un ejemplo de realismo maravilloso por la ausencia de extrañeza en el tratamiento de los sucesos maravillosos y, por el contrario, el asombro de los personajes ante hechos comunes y racionales, lo cual contribuye a la difuminación de las lindes entre lo real y lo fantástico.

d) ¿Cuántos planos temporales distingues en el fragmento?

En el fragmento se distinguen dos planos temporales principales y, en uno de ellos, se puede apreciar un nuevo desdoble temporal en la medida en que hay saltos temporales hacia adelante (prolepsis) y saltos hacia atrás (analepsis o flash-back). En principio, el narrador utiliza la técnica de la anticipación: anticipa un suceso que se producirá años más tarde.

5. Lee el siguiente texto y contesta a las cuestiones de comprensión lectora.

a) En el texto, hay un claro uso de "yo" y "Borges". Explica la aparente paradoja.

El texto expresa como una realidad asumida la existencia de dos Borges y alude a un clásico tema borgiano que se cuestiona frecuentemente sobre la auténtica personalidad del ser humano, los múltiples "yo" dentro de un mismo ser. De manera freudiana, las diferentes naturalezas del ser humano conviven, afloran o, incluso, como en este caso, se enfrentan a la par que coexisten.

b) ¿Qué cosas le gustan al "yo"? ¿Y a "Borges"? Describe las características de cada uno de los Borges.

Al yo le gusta caminar, se demora, se toma su tiempo, le gustan los relojes de arena, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson. En definitiva, es un hombre culto que cita a los filósofos como Spinoza o que se interesa por curiosidades antiguas y la literatura de relatos fantásticos, pues, no en vano, el autor hace referencia a Robert Louis Stevenson, autor de clásicos como *La isla del tesoro* o *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, este último en clara concomitancia temática con el relato de *Borges y yo*.

Borges, aunque comparte los mismos gustos que el "yo", es vanidoso, le gusta participar de las tertulias de profesores y magnifica las cosas. Sin embargo, es el que logra hacer literatura y es el que se impondrá al yo, a quien fagocita constantemente, incluso en los temas literarios preferidos y recurrentes del yo: el tiempo y el infinito, dejando atrás "*las mitologías del arrabal*" (en clara alusión a su obra *Historia universal de la infamia*, colección de biografías de supuestos delincuentes y rufianes).

Con este texto, Borges recrea la dualidad del autor y la persona, del personaje público y artista y del escritor en la intimidad, así como la dualidad de realidad y literatura, aludiendo al hecho en sí de la escritura como "falseadora y magnificadora" de las cosas.

c) ¿De qué manera se expresa formalmente la contraposición entre los dos Borges?

Formalmente, la contraposición entre los dos Borges se lleva a cabo mediante el uso de los pronombres: *otro, yo, le, él, a mí, me*, o de determinantes posesivos como *su, nuestra*, así como con sus correspondientes formas verbales: *camino, veo, tengo* frente a *comparte, convierte*. Así, manifiesta verbalmente la construcción de la identidad y la alteridad siempre presente en Jorge Luis Borges.

6. Reconoce en los siguientes extractos de obras significativas hispanoamericanas las técnicas narrativas más innovadoras características de los llamados “Boom” y “Post-boom” de la literatura hispanoamericana.

a) *Pedro Páramo*, Juan Rulfo.

La presencia de la muerte recorre toda la novela, llegando a ser un tema constante en la narración. Comala se convierte en un cementerio poblado de murmullos de ultratumba: ruidos, apariciones. Los muertos dialogan con los vivos en un mismo plano, en un diálogo “tú a tú” con total “naturalidad”. Apenas causa asombro porque lo maravilloso, lo mágico, lo imposible se alinea con lo real. Es un claro ejemplo de la técnica del **realismo mágico**.

b) *Crónica de una muerte anunciada*, Gabriel García Márquez.

Desde las páginas iniciales del relato se producen **constantes saltos temporales**. La historia está construida a partir de tres periodos:

1. El primer periodo corresponde al día de la muerte de Santiago Nasar. La novela se abre con este periodo, y también aparece de nuevo en la línea veintinueve.
2. A continuación, el segundo periodo se corresponde con el momento en que el narrador investiga el suceso veintisiete años después de la muerte de Santiago Nasar, por ejemplo en la línea ocho y en las líneas once y trece.
3. Por fin, el tercer periodo corresponde a los días antes de la muerte de Santiago Nasar, como se puede ver en la línea diecinueve.

Estos tres periodos se diferencian gracias a indicaciones temporales. Por ejemplo, cuando dice el narrador “*el día en que lo iban a matar...*”, eso nos indica que estamos en el primer periodo y que se está haciendo una **prolepsis** o salto hacia delante, porque anticipa acontecimientos. Lo mismo sucede cuando dice “*evocando 27 años...*”, lo que nos indica que estamos en el periodo en el que el narrador realiza una investigación y que, por lo tanto, anteriormente se ha hecho uso de una **analepsis o flash-back**. Del mismo modo, cuando se dice en la línea diecinueve “*las mañanas que precedieron...*” nos situamos en la línea temporal en el momento antes de la muerte de Santiago Nasar, con lo que se ha producido una segunda analepsis, pero tomando como punto de referencia el día del asesinato del protagonista. Además, los tiempos de los verbos permiten diferenciar los periodos: para el día de la muerte de Santiago Nasar, utiliza el autor el imperfecto y el pretérito; para lo que ocurre antes, utiliza el pluscuamperfecto y cuando investiga el narrador utiliza las comillas. Por otro lado, también se produce una especie de tiempos simultáneos porque no hay una construcción cronológica lineal y continuada. Mezclando así los tres periodos, el autor logra crear suspense.

Asimismo, en la construcción del relato, el autor nos da algunas concreciones temporales como precisiones horarias: 5.30, 6.05, e indirectamente sabemos que Santiago Nasar murió alrededor de las 7.05. Por otro lado, nos enteramos de que murió un “lunes”, y en “febrero”. Estas precisiones dan una dimensión realista al relato para que el lector penetre más fácilmente en la historia y se le dé al relato mayor consistencia de investigación periodística, de una crónica de una muerte anunciada.

Por último, es evidente que las continuas **retrospecciones, anticipaciones, elipsis y testimonios fragmentados** que componen la obra provocan que **el lector deba reconstruir la línea cronológica de los hechos**, de manera que no es posible realizar una clásica lectura pasiva o guiada de la novela.

c) *La ciudad y los perros*, Mario Vargas Llosa.

La novela contiene tres narradores que también funcionan como personajes en la historia: Alberto, Boa y Jaguar. La narración de Alberto es particularmente importante a causa de su papel central en la novela. Sus segmentos narrativos son también una combinación de dos modos básicos (de primera y tercera persona). El texto propuesto pertenece al primer segmento de Alberto, que aparece en el tercer segmento del primer capítulo. Las dos oraciones anteriores, que representan solamente las dos primeras en un párrafo extenso de una página y media, contienen tres tipos de discurso. Cada uno de los tres aparece en este párrafo y a lo largo de la novela. El primer tipo de discurso es el **monólogo interior** de Alberto, que comienza con “*podría*” y continúa hasta la palabra “*decirle*”. El resto de esta oración (“*te perdono...*”) es, en efecto, **un tipo de monólogo indirecto** que pudiera haber sido colocado entre comillas. El tercer tipo de narración es la de **un narrador omnisciente fuera de la historia** que describe a Alberto. La percepción por parte del lector de la situación en este primer párrafo, entonces, está determinada por la relación entre tres tipos de discurso: uno que es pensado, otro que es hablado y un tercero que es escrito y literario. En este sentido, Vargas Llosa emplea la **heteroglosia** en esta porción del texto. Esta presentación de Alberto lo hace un personaje que el lector enjuicia constantemente y los diálogos entre personajes y entre discursos hacen de Alberto un personaje complejo y revelan sus inconsistencias.

d) *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes.

En *La muerte de Artemio Cruz* el autor emplea las tres personas del discurso para representar tres perspectivas de un hombre que reconstruye su vida antes de morir. En el relato canónico, el pronombre YO es reservado para el narrador, el ÉL, para referirse a aquello de lo que se habla y el TÚ para el destinatario de la narración. En *La Muerte de Artemio Cruz*, el discurso narrativo sufre una torsión: el lugar de la tercera persona está presente pero, en ciertos apartados también es ocupado por la primera y por la segunda persona remitiendo así a otro tipo de textos que tienen características de monólogo, de conversación íntima. **De esta manera el esquema básico del YO-TÚ-ÉL se descompone haciendo que la enunciación narrativa se fragmente.** El uso del YO de la enunciación hace que el personaje verbalice las sensaciones: El TÚ enjuicia los actos del personaje. El ÉL evoca los sucesos, pasados o presentes, de la vida del personaje. Estas variaciones pronominales nos marcan a un YO-NARRADOR, una única voz que se enuncia en forma fragmentada: “no son sino diversas manifestaciones del mismo personaje.” Diríamos entonces que se presenta, en el nivel narrativo, un YO que enuncia (Artemio Cruz) fragmentado en: 1)

Un YO que destina su discurso a un TÚ agónico; 2) El YO implícito en el TÚ que destina su discurso a un TÚ reflexivo, que explora su interioridad, analiza y enjuicia. 3) el YO representado en el ÉL (yo digo que él) que se dirige a un TÚ que está involucrado en los hechos que se narran.

De esta manera, la primera persona aborda la agonía de Artemio Cruz, el YO que se enorgullece de una existencia llena de éxitos. Mediante la segunda persona, Artemio parece dirigirse a sí mismo con una especie de TÚ que es su conciencia, reflexionando sobre diversos temas relacionados con su vida repleta de hipocresía. La tercera persona, ÉL, presenta directamente lo sucedido en un determinado día, proporcionando así al lector episodios fundamentales para comprender la historia, esto es, un él objetivo que relata los atropellos e injusticias que llevaron a Artemio Cruz al poder y a enriquecerse, traicionando los principios de la revolución.

e) *Rayuela*, Tablero de Dirección, Julio Cortázar.

Con estas palabras iniciales o prologales de la novela el autor deja claro la posibilidad de **juego con la lectura** de la obra así como el **papel activo del lector**. Evidentemente, supone un **cambio radical con respecto al tratamiento del tiempo** y de la estructura del libro, de la concepción de conceptos como capítulo, linealidad, trama, o **final del relato**. Al respecto conviene leer una carta del propio autor enviada a su editor:

París, 21 de mayo de 1963

Querido Paco:

Bueno, ya está. Esta mañana, entre mate y mate, llegué al no-final de *Rayuela*. (...) Tengo tanto que decirte sobre tantas cosas que no sé por dónde embocar. Si querés, arrancamos por lo más peliagudo, la famosa nota inicial. He escrito cerca de veinte textos, hasta llegar a éste (...) El título irónico y liviano de “Tablero de dirección” me lo inspiran los automóviles, como comprenderás. Si no te gusta, pensá otro y sugerímelo. He querido quitarle toda pedantería a esas instrucciones, cosa bastante difícil. De ahí la referencia a las estrellitas, que me gusta mucho, y el tono liviano de la redacción.(...)

En el famoso orden o lista de lectura, he señalado que al final sería mejor que en vez de un punto dejaran un guión, para que el lector vea que el libro sigue “abierto” y comprenda el juego de ese vaivén final entre 131, 58, otra vez 131, y así al infinito. Vos verás si se puede.

Desde luego, a lo que más miedo le tengo es a una errata de último momento en este Orden o Lista de lectura. Si en algo te pido que te fijas número a número es en eso. En las pruebas, taché demasiado el número final (queriendo señalar eso que te digo más arriba, o sea sustituir el punto por un guión); pero no vayan a creer que ahí va otro número o cosa parecida. Es siempre el 131.

Cartas (volumen 1, 1937-1963), Julio Cortázar. Biblioteca Cortázar. Alfaguara, Buenos Aires, 2000.