



## JORNADA MONOGRÁFICA FERE MADRID

### “PROPUESTAS PARA UNA LECTURA COMPENSIVA”

07 Octubre 2003

Fernando Carratalá.

Un sector importante de los alumnos que cursan la Educación Secundaria Obligatoria no comprende lo que lee y, en consecuencia son incapaces de disfrutar de los valores estéticos que encierran los textos literarios -y rechazan, por tanto, la Literatura-, precisamente porque no los comprenden. Pero *¿nos hemos preocupado los docentes de orientarles metodológicamente en el difícil camino de comprender los textos literarios, de interpretarlos y de saberlos apreciar estéticamente?* Porque la única vía para un acercamiento a la lectura por el puro placer espiritual de leer es el de garantizar una cabal comprensión de lo que se lee, de forma que se evite posar los ojos ante una colección de "signos sin significancia" donde nada tiene sentido. A partir de aquí, y soslayando el riesgo de "leer por los sentidos, pero sin sentido", ya resulta relativamente fácil disfrutar de lo que se lee y propiciar a los alumnos un acercamiento a los textos literarios. Y este tránsito de la comprensión de un texto, pasando por su análisis y comentario, al deleite estético -o, dicho de otro modo, de la "habilidad lectora" al "placer de la Literatura"- debe ser cuidadosamente conducido por los docentes, quienes en último término somos los mediadores entre los alumnos y los textos -literarios o no-, y los encargados de ir desarrollando en cada uno de ellos la necesaria -y personal- *conciencia de lector*.

Pretendemos responder a la pregunta antes formulada proporcionando a los alumnos, a través de sus profesores, *procedimientos* que les permitan, desarrollando ciertas capacidades cognitivas, acceder a la comprensión de textos literarios de diferente naturaleza y estructura y, una vez garantizada aquella, al disfrute de sus valores estéticos. Y así, de esta forma, procuraremos despertar en los alumnos la afición por la lectura -el "leer por el puro gusto de leer- y, además de aumentar su nivel cultural, estaremos contribuyendo al desarrollo de su sensibilidad y, por tanto, a su formación integral. Y puesto que de *procedimientos* hablamos, hemos de dejar constancia de que pretendemos *no sólo orientar a los alumnos -y, por tanto, a los profesores- en la línea de lo que tienen que hacer para comprender lo que leen, sino que vamos a poner especial énfasis en explicar con detalle cómo tienen que hacerlo;* y aquí es donde habría que buscar la posible originalidad de nuestro enfoque pedagógico.

Tres partes conforman nuestra propuesta didáctica:

1. El subrayado como procedimiento para resaltar las ideas esenciales de un texto.
2. El resumen como expresión abreviada del contenido más significativo de un texto.
3. La estructura interna de los textos: El párrafo como unidad estructural del texto; y la representación gráfica de la organización jerárquica de las ideas por medio del esquema.

Las propuestas de trabajo que se presentan deben, pues, conducir a los alumnos "de la lectura, a la Literatura", "de la comprensión de textos, a su interpretación y disfrute estético". Porque lo que se pretende es, ni más ni menos -o nada más y nada menos- favorecer la comprensión de textos y ayudar, así, a despertar en los jóvenes alumnos el goce estético que la buena lectura de la buena literatura proporciona; y es lo que deseamos que el profesorado logre en las aulas con nuestras sugerencias. Abriremos, de esta manera, entre todos, las claves para una lectura comprensiva -y, por tanto, placentera- de cualquier tipo de texto por parte de unos alumnos que, disfrutando de la Literatura, crecerán y se irán enriqueciendo como personas. *Este es nuestro reto y nuestra obligación*

***EL RESUMEN COMO EXPRESIÓN ABREVIADA  
DEL CONTENIDO MÁS SIGNIFICATIVO  
DE UN TEXTO.***

## ***APRENDIENDO A RESUMIR.***

### ***El subrayado del texto, paso previo para el resumen del mismo.***

Antes de resumir un texto, y para garantizar su comprensión, es necesario subrayar las palabras y frases que recogen la información fundamental. Este subrayado ha de destacar, por tanto, el asunto, y debe alcanzar a todos los elementos argumentales; y se completará con breves notas -en el margen izquierdo del texto- que no sólo aclaren los aspectos de mayor relevancia conceptual del asunto, sino que sirvan, además, para determinar el eje temático que organiza las diferentes partes del texto y lo vertebra estructuralmente.

### ***Resumen y esquema: diferentes formas de reproducir los aspectos más significativos de una información.***

Por medio del resumen se da una nueva forma a la exposición de una información, dejándola reducida a sus aspectos más esenciales y significativos. (Resumir, según el DRAE, consiste en “reducir a términos breves y precisos, o considerar tan solo y repetir abreviadamente, lo esencial de un asunto o materia”). Y al ser el esquema uno de los procedimientos que también se emplean para efectuar la síntesis de una información, creemos necesario diferenciarlo del resumen, para evitar no sólo una mera confusión terminológica. Y no basta con definir el esquema -tal y como hace el DRAE- como “representación de una cosa atendiendo solo a sus líneas o caracteres más significativos”.

El ***esquema*** sirve para exponer los datos más relevantes de una información, sí; pero *convenientemente organizados y jerarquizados en función de su importancia conceptual, y representados gráficamente de forma tal que resulte visible la relación de interdependencia que existe entre ellos*. Así pues, y para facilitar su entendimiento, el esquema vertebra -dando organización y cohesión- y, a la vez, “visualiza” -permitiendo su reconocimiento a simple vista-, las ideas de un texto, distribuyéndolas en función de su mayor o menor relevancia, y manifestando, por tanto, el grado de jerarquía entre unas y otras. <Para que la estructura y contenido conceptual de un esquema puedan captarse con una rápida ojeada, es necesario acudir a una disposición gráfica en la que las ideas se presenten ordenadas en función de su importancia conceptual. A nuestro entender, esta es la disposición gráfica más aconsejable: la proximidad o distanciamiento del margen izquierdo del papel determinará la mayor o menor importancia de las ideas, de manera que

una idea será tanto menos importante cuanto más se aleje del margen izquierdo; y así, las ideas menos importantes se colocarán debajo y a la derecha de las principales a las que se hallen subordinadas>

Y frente al esquema, el resumen se limita a expresar, de forma breve y precisa, el contenido más relevante de una información, presentada en línea recta -renglón tras renglón-, hasta configurar un nuevo texto con estructura propia.

### ***Principales características de un resumen.***

Presentamos a continuación algunas de las características que, a nuestro juicio, debe poseer un resumen; características que más adelante iremos justificando ampliamente.

- ⑩ *Extensión proporcionada* -es decir, que la extensión del resumen no ha de ser ni demasiado grande ni demasiado pequeña en relación con el texto de procedencia-. Aun cuando el nivel de retoricismo o de conceptuosidad con que está concebido un texto es uno de los principales factores que influye en la extensión del resumen del mismo, proponemos, como simple hipótesis -que habrá que confirmar o desechar, a la vista del texto original-, que la extensión del resumen oscile en torno al 25% en relación con la del original del cual procede.
- ⑩ *Compatibilidad entre brevedad y claridad*. El resumen ha de ser, a la vez, breve -o sea, de corta extensión- y claro -es decir, inteligible, fácil de comprender-. Brevedad y claridad pueden alcanzarse empleando el léxico con la propiedad y precisión debidas, recurriendo a una sintaxis en la que predomine la parataxis -coordinación- sobre la hipotaxis -subordinación-, y condensando -cuando sea posible- varios párrafos del original en uno solo, lo que implica el empleo del punto y seguido con preferencia al punto y aparte.
- ⑩ *Objetividad, incompatible con interpretaciones subjetivas de la información*. Aunque el resumen se efectúa siempre desde una perspectiva personal que, en último término, es la responsable de la selección de la información, nunca debe traicionarse en él, con valoraciones subjetivas, el mensaje del texto original o la intención última del autor al escribirlo.
- ⑩ *Exclusión de informaciones complementarias que no figuran recogidas en el original*. Debe evitarse la incorporación al resumen de nuevas ideas que presuntamente enriquecerían la información ofrecida por el texto original,

porque ello supondría una grave alteración de aquél, que incluso podría desvirtuar gravemente su sentido.

- ⑩ *Empleo de medios lingüísticos expresivos de carácter personal, capaces de configurar un estilo propio.* El resumen se efectuará empleando los propios medios de expresión lingüística, y no los usados por el autor del original, cuyo estilo ha de evitarse, además, “reproducir”, en beneficio de un estilo personal propio.
- ⑩ *Estructura perfectamente vertebrada que garantice la coherencia y cohesión interna.* Puesto que el resumen es un *nuevo texto* independiente del original del que procede -aun cuando haya de remitir a él fácilmente-, ha de poseer una estructura interna propia que relacione coherentemente sus diferentes partes y manifieste su carácter unitario.
- ⑩ *Expresión gramaticalmente correcta.* En todo momento el resumen ha de resultar correcto desde el punto de vista gramatical; y la necesaria *concisión* -brevedad y economía de medios en el modo de expresar las ideas con exactitud- en modo alguno ha de lograrse violentando la sintaxis o envileciendo la expresión.

### *Aplicaciones prácticas.*

A continuación se van a ofrecer textos de diferente naturaleza y estructura, acompañados de sus correspondientes resúmenes, a los que se han intentado incorporar las características antes señaladas. Pretendemos con esta metodología poner de manifiesto *no sólo qué condiciones debe poseer un resumen, sino también cómo lograrlas.* A los resúmenes de los textos siguen comentarios explicativos de los mismos, que permiten ahondar en su contenido y forma de expresión, en busca de su mejor comprensión.

**Texto de Camilo José Cela.**  
**“Taracena y sus gentes”.**

**Taracena, pueblo agrícola.** Taracena es un pueblo de adobes <1>, un pueblo de color gris claro <1>, ceniciento; un pueblo que parece cubierto de polvo <1>, un polvo finísimo, delicado, como el de los libros que llevan varios años durmiendo en la estantería, sin que nadie los toque, sin que nadie los moleste. El viajero recuerda a Taracena deshabitado <2>. No se ve un alma. Bajo el calor de las cuatro de la tarde, sólo un niño juega, desganadamente, con unos huesos de albaricoque. Un carro de mulas -la larga lanza sobre el suelo- se tuesta en medio de una plazuela <3>. Unas gallinas pican en unos montones de estiércol. Sobre la fachada de una casa, unas camisas muy lavadas, unas camisas tiesas, rígidas, que parecen de cartón, brillan como la nieve <4>.

El viajero habla con la tabernera.  
-¿Hay agua en el pueblo, señora?

**Abundancia y calidad del agua.** -Sí, señor, mucha agua. Y muy buena.

Aquí tenemos la misma agua que en la capital. Y toda la que queremos <5>.

El viajero sale de nuevo al camino; como es el primer día lleva las piernas algo torpes y cansadas. La tabernera se asoma a la puerta, a despedirlo.

**Afabilidad.** -Adiós, que tenga usted suerte. ¿Va usted a Zaragoza?

-Adiós, señora, muchas gracias. No, le aseguro que no voy a Zaragoza.

El viajero piensa en la despedida de los hombres que van de camino, que es un poco la despedida a las gentes a las que ya no se volverá a ver jamás.

**Demostración de afecto entrañable.** El adiós, que tenga usted suerte, que dice la campesina, o la tabernera, o la arriera, o la pastora <6>, es una despedida para siempre, una despedida para toda la vida, una despedida llena, aun sin saberlo, de dolor: un adiós, que tenga usted suerte, en el que se ponen el alma y los cinco sentidos <7>.

### ***Apoyo léxico.***

**Adobe.** Masa de barro mezclado a veces con paja, moldeado en forma de ladrillo y secado al aire, que se emplea en la construcción de paredes o muros.

**Ceniciento.** De color de ceniza, gris claro.

**Lanza.** Vara de madera que va unida por uno de sus extremos a la parte delantera de un carro y sirve para darle dirección. A sus lados se colocan las caballerías que han de hacer de tiro.

**Arriera.** La que lleva bestias de carga de un lugar a otro.

**Poner los cinco sentidos.** Dedicarle extraordinaria atención a una persona o cosa; y también, profesarle entrañable afecto o singular estimación.

### ***Notas “de contexto”.***

<1> Son los adobes empleados en la construcción de los muros de las casas los que proporcionan a Taracena un color gris claro; y, puesto que es un pueblo de adobes, parece cubierto de un polvo finísimo.

<2> A las cuatro de la tarde, cuando el viajero llega a Taracena, no encuentra a nadie en las calles. El niño que juega con unos huesos de albaricoque y el carro de mulas en la plazuela subrayan una sensación de silencio y soledad.

<3> Cela recurre al lenguaje metafórico para expresar que el sol de las cuatro de la tarde quema hasta el extremo de tostar el carro de mulas que hay en la plazuela, como si éste se encontrara en un horno.

<4> Las camisas han sido bien lavadas, y con agua blanda -no calcárea-, por lo que presentan una singular blancura. No obstante, el sol es tan fuerte que ha resecaado el tejido y las ha dejado duras y ásperas como cartones.

<5> La tabernera expresa su satisfacción por la calidad del agua -que es la misma de la capital- y por su abundancia. Taracena posee, pues, agricultura “de regadío”.

<6> Taracena es un pueblo de carácter agropecuario. El viajero, al referirse a los habitantes del lugar, habla de un carro de mulas, de estiércol, de una campesina, una arriera y una pastora; y, por otra parte, sería impensable un pueblo hecho de adobes que no fuera un pueblo de labriegos.

<7> Ese *adiós, que tenga usted suerte*, “en el que se ponen el alma y los cinco sentidos” es una despedida a las gentes que, por estar de paso en Taracena, no se espera volver a ver. Es el mismo adiós dolorido, pero afable, con que la tabernera se despide del viajero.

### ***Resumen del texto de Cela.***

Cela recalca en Taracena, pueblo con casas de adobe y abundante agua, y tiene ocasión de comprobar la afabilidad de sus gentes -dedicadas a trabajos agropecuarios- con cuantos ocasionales viajeros les visitan.

### ***Comentario explicativo del resumen.***

El resumen se ha efectuado desde el tema del texto: *el carácter agrícola de Taracena y la afabilidad de sus gentes*; y para expresar dicho tema, Cela ha reunido los elementos del asunto: las casas de adobe, un carro de mulas, los montones de estiércol, la abundancia de agua, y los trabajos agrícolas y ganaderos que desempeñan las mujeres -

campesina, arriera, pastora- son elementos argumentales de que se vale Cela para mostrarnos ese *carácter agrícola* - agropecuario, más bien-, de Taracena. Y “el adiós, que tenga usted suerte” con el que los habitantes de Taracena de despiden de las gentes que, por estar de paso, ya no se espera volver a ver más -un adiós dolorido “en el que se ponen el alma y los cinco sentidos”- es otro rasgo episódico que ha elegido Cela para poner de manifiesto que las gentes de Taracena son *afables y cordiales*.

**Comentario explicativo del texto de Cela.**

*Localización del texto.* El texto reproducido es un fragmento del capítulo III (“Del Henares al Tajuña”) del *Viaje a la Alcarria* <1>, obra perteneciente a un género en el que Cela se revela como un maestro excepcional: el libro de viajes <2>.

*Estructurta del texto.* Tres partes conforman el texto. En la primera parte, descriptiva -que coincide con el primer párrafo-, Cela subraya el carácter agrícola de Taracena. La segunda parte del texto -la parte central- reproduce un diálogo de Cela con la tabernera, a través del cual conocemos no sólo la existencia de agua en cantidad -tan necesaria para la agricultura-, sino también uno de los rasgos que mejor identifican a las gentes de Taracena -y al que Cela prestará atención en la tercera parte del texto-: la afabilidad. Y, en efecto, la tercera parte del texto -que coincide con el último párrafo-, de carácter narrativo, presenta a las mujeres del pueblo -la campesina, la lavandera, la arriera, la pastora...- exhibiendo cordialidad a raudales hacia los viajeros que están de paso en Taracena -quizá camino de Zaragoza-: el “adiós, que tenga usted suerte, <...> en el que se ponen el alma y los cinco sentidos” sirve a estas sencillas gentes para expresar su despedida, dolorida pero afable, de aquellos a quienes no se volverá a ver jamás.

La parte central del texto sirve, pues, de unión entre las otras dos. El diálogo con la tabernera pone de manifiesto que Taracena dispone de cuanta agua pudiera necesitar para uso doméstico y para el riego de los campos -imperiosa necesidad en un pueblo agrícola que cuenta con frutales; recordemos que, bajo el calor de la tarde, Cela encuentra a un niño jugando desganadamente con unos *huesos de albaricoque*-; pero también revela, a través de ese “adiós, que tenga usted suerte” -con que la tabernera se despide de Cela- la afabilidad de que dan muestra los habitantes de Taracena.

La estructura del texto podría, por tanto, esquematizarse de la siguiente manera:

<i>Primera parte.</i> Descripción: Taracena, pueblo agrícola.	
Paisaje.	
<i>Segunda parte.</i> Diálogo entre Cela y la tabernera: abundancia y calidad del agua de Taracena.	Taracena, pueblo agrícola con gentes muy afables y cordiales.
Afabilidad de las gentes de Taracena.	
<i>Tercera parte.</i> Narración: demostración del afecto entrañable de las gentes de Taracena a los ocasionales viajeros.	
“Paisanaje”.	

*La "técnica narrativa" empleada por Cela.*

Cela elige la tercera persona narrativa -y no la primera, como suele ser habitual en los libros de viajes-, y utiliza como tiempo verbal el presente -haciendo coincidir tiempo de lo narrado con tiempo del narrador-, con lo que logra un objetivismo narrativo indiscutible que es, no obstante, compatible con un cierto lirismo. En efecto, junto a la impresión de realismo objetivista que proporcionan frases como "El viajero recuerda a Taracena deshabitado.", "El viajero habla con la tabernera.", "El viajero sale de nuevo al camino;", "El viajero piensa en la despedida de los hombres que van de camino,", el lirismo asoma en imágenes poéticas: así, la comparación del polvo ceniciento que envuelve a Taracena con "el de los libros que llevan varios años durmiendo en la estantería, sin que nadie los toque, sin que nadie los moleste." Este lirismo es aún más evidente cuando aflora la melancólica tristeza con que las mujeres de Taracena se despiden de los hombres que van de camino con un "adiós, que tenga usted suerte, en el que se ponen el alma y los cinco sentidos".

Y, engastada en la sobria narración objetivadora, la enorme expresividad de unas frases de extraordinarios efectos rítmicos -que acrecientan el lirismo-, obtenidos por medio de estructuras paralelísticas de dos elementos: "<...> como el de los libros que llevan varios años durmiendo en la estantería, *sin que nadie los toque* (1), *sin que nadie los moleste* (2)."; "<...> es *una despedida para siempre* (1), *una despedida para toda la vida* (2)". Y gran relieve rítmico aportan a la frase, asimismo, las series de dos adjetivos: "un pueblo de color *gris claro, ceniciento*"; "un polvo *finísimo, delicado*"; "unas camisas *tiesas, rígidas*"; "piernas algo *torpes y cansadas*".

Sin duda, nos hallamos ante un ejemplo de la mejor prosa castellana de nuestro siglo -la del *Viaje a la Alcarria*-; prosa aparentemente fácil -el lector tiene la impresión de estar ante el lenguaje corriente-; pero esta sencillez es el resultado de la más exigente elaboración literaria, con la que se ha logrado una alta capacidad de expresión artística.

*Texto de Camilo José Cela.*

***“La escuela de Casasana”.***

***Pobreza de las instalaciones  
de la escuela de Casasana.***

***Enseres “oficiales” de la  
escuela de la época.***

***Maestra “pedagoga”.***

***Alumnos estudiosos.***

El viajero se lava un poco en el portal de la posada, mientras le preparan la comida. A través de un tabique se oye cantar a las niñas de la escuela. La escuela de Casasana es una escuela impresionante, misérrima, con los viejos bancos llenos de parches y remiendos, las paredes y el techo con grandes manchas de humedad, y el suelo de losetas movedizas, mal pegadas. En la escuela hay -quizás para compensar- una limpieza grande, un orden perfecto y mucho sol. De la pared cuelgan un crucifijo y un mapa de España, en colores, uno de esos mapas que abajo, en unos recuadritos, ponen las islas Canarias, el protectorado de Marruecos, y las colonias de Río de Oro y de Golfo de Guinea; para poner todo esto no hace falta, en realidad, más que una esquina bien pequeña. En un rincón está una banderita española.

En la mesa de la profesora hay unos libros, unos cuadernos y dos vasos de grueso vidrio verdoso con unas florecitas silvestres amarillas, rojas y de color lila. La maestra, que acompaña al viajero en su visita a la escuela, es una chica joven y mona, con cierto aire de ciudad, que lleva los labios pintados y viste un traje de cretona muy bonito. Habla de pedagogía y dice al viajero que los niños de Casasana son buenos y aplicados y muy listos. Desde afuera, en silencio y con los ojillos atónitos, un grupo de niños y niñas mira para dentro de la escuela. La maestra llama a un niño y a una niña.

-A ver, para que os vea este señor. ¿Quién descubrió América?

El niño no titubea.

-Cristóbal Colón.

La maestra sonrío.

-Ahora, tú. ¿Cuál fue la mejor reina de España?

-Isabel La Católica.

-¿Por qué?

-Porque luchó contra el feudalismo y el Islam, realizó la unidad de nuestra patria y llevó nuestra religión y nuestra cultura allende los mares.

La maestra complacida, le explica al viajero:

-Es mi mejor alumna.

La chiquita está muy seria, muy poseída de su papel de número uno. El viajero le da una pastilla de café con leche, la lleva un poco aparte y le pregunta:

-¿Cómo te llamas?

-Rosario González, para servir a Dios y usted.

-Bien. Vamos a ver, Rosario, ¿tú sabes lo que es el feudalismo?

-No, señor.

-¿Y el Islam?

-No, señor, eso no viene.

La chica está azarada y el viajero suspende el interrogatorio.

El viajero almuerza pronto, a eso de las once, y después se va a una taberna, a una de las escasísimas tabernas que hay en Casasana, a charlar con algunos hombres que han hecho un alto en el trabajo. La gente de Casasana es muy trabajadora, tanto, que les llaman cuculilleros (por cuculilleros) porque, para poder madrugar y marchar al campo en seguida duermen,

*Aprendizaje memorista.*

*Vaciedad de contenidos.*

*Carácter laborioso de la gente.*

según se murmura, en cuclillas: en cuculillas, como dicen ellos.

#### ***Notas relativas al contexto del texto.***

1. El protectorado de Marruecos y las colonias de Río de Oro y de Golfo de Guinea figuran en el mapa de España porque en la época en la que Cela recorría la provincia de Guadalajara -junio de 1946- formaban parte del territorio español.
2. Las florecillas silvestres sobre la mesa de la profesora entretejen los colores de la bandera republicana: amarillas, rojas y de color lila.
3. Las respuestas de la mejor alumna de la escuela a las preguntas de su maestra sobre el reinado de los Reyes Católicos no sólo ponen en evidencia una práctica pedagógica en que se da más importancia a la memoria que a la inteligencia, sino que subraya la orientación ideológica “oficial” que impregna la escuela de la época, dedicada a contemplar pretéritas grandezas, refugiada en los esplendores gloriosos de un pasado que contrastaba penosamente con las miserias, atrasos y estado de abandono del mundo rural.
4. Cuando a alguien le preguntaban por su nombre, era preceptivo añadir en la respuesta la coletilla “para servir a Dios y a usted”, frase que alienta el “espíritu de servicio” y que pone a Dios como norte de la vida. Un tópico más de la educación de la época.

#### ***Resumen del texto de Cela.***

Cela visita la escuela de Casasana, una escuela con instalaciones muy deficientes y los enseres propios de la época: *el crucifijo, el mapa de España -con las posesiones coloniales- y la bandera nacional*. La charla que Cela mantiene con la joven maestra -preocupada por la pedagogía- y con la niña considerada como la mejor alumna pone de manifiesto la inutilidad de un sistema de enseñanza basado en el memorismo: a preguntas de cultura general *sobre el reinado de los Reyes Católicos*, la niña responde con palabras que no entiende, aprendidas de memoria y vacías de contenido. La estancia posterior de Cela en una de las escasas tabernas que hay en Casasana le permite comprobar el carácter laborioso de sus gentes. (que duermen en cuclillas -“en cuculillas”- para acudir antes a las tareas agrícolas).

#### ***Comentario explicativo del texto de Cela.***

*Localización del texto.* El fragmento está tomado del capítulo IX (“Casasana, Córcoles y Sacedón”) del *Viaje a la Alcarria*. <3>

*El contexto del texto.* En “Nota a la primera edición de Austral”, escribe Cela: “En el *Viaje a la Alcarria*, las cosas están contadas un poco a la pata la llana y tal como son o como se me figuraron. En esto de los libros de viajes, la fantasía, la interpretación de los pueblos y de los hombres, el folklore, etc., no son más que zarandajas para no ir al grano. Lo mejor, según pienso, es ir un poco al toro por los

cuernos y decir “aquí hay una casa, o un árbol, o un perro moribundo”, sin pararse a ver si la casa es de éste o del otro estilo, si el árbol conviene a la economía del país o no y si el perro hubiera podido vivir más años de haber sido vacunado a tiempo contra el moquillo. En los libros de viajes suele sobrar la pedantería, que también es lo más fácil de poner”. <4>

Y, en efecto, en el fragmento reproducido Cela sigue fielmente su criterio de lo que deben ser los libros de viajes: distanciamiento objetivador que evita cualquier intromisión del narrador; resistencia a interpretar en términos sociológicos, históricos o folclóricos los lugares y acontecimientos que narra; una renuncia explícita a todo comentario o reflexión de tipo ensayístico. Y, junto a esa intención objetivadora -y compatible con ella-, ciertos remansos líricos que demuestran la enorme originalidad de la obra de Cela, de la que este fragmento es un ejemplo elocuente.

*El contenido: La invención y la disposición.* Existe un perfecto ajuste entre la forma de expresión elegida por Cela y las diferentes partes que estructuran el texto: descripción de la escuela de Casasana y de la maestra (parágrafos 1 y 2); diálogo entre la maestra, la niña más aplicada y el propio Cela (parágrafo 3); y narración de anécdotas que reflejan el carácter de las gentes de Casasana (parágrafo 4).

La visita que Cela efectúa a la escuela de Casasana pone de manifiesto, en vigorosa descripción, la pobreza de sus instalaciones; una pobreza compensada con una cuidada limpieza y una buena colocación de los enseres que contiene, tan característicos de la escuela oficial de la época: el *crucifijo*, el *mapa de España - que incluye las posesiones coloniales*: el protectorado de Marruecos y las colonias de Río de Oro del Golfo de Guinea- y la *banderita española*. Y no escapan a la mirada de Cela esas florecillas silvestres sobre la mesa de la maestra, que entretejen los colores de la bandera republicana; una maestra que Cela describe con rápidas pinceladas de ingenua ternura. (Parágrafos 1 y 2).

En el parágrafo 3 del texto, Cela recurre a diálogos escuetos y de gran viveza, a través de los cuales queda al descubierto una pedagogía escolar obsoleta que convierte el memorismo en el mejor método de estudio. La joven maestra, en presencia del viajero, formula a los niños preguntas sobre el reinado de los Reyes Católicos, con ánimo de poder probar sus virtudes como pedagoga y la aplicación de aquéllos. Los niños responden sin titubear. Pero el viajero puede comprobar que ni aun los considerados como mejores alumnos entienden nada de lo que dicen, porque las palabras que emplean carecen de contenido significativo. El viajero guarda silencio y no formula comentarios -por lo demás, fáciles de deducir por un lector que conozca el contexto sociológico de la época- que pudieran

resultar hirientes para la maestra o para sus alumnos.

El texto finaliza -parágrafo 4- con la sobria narración de pintorescas anécdotas que recalcan la laboriosidad de la gente de Casasana; tan trabajadora, que apenas necesita tabernas, y que, según se murmura, duerme en cuclillas para atender con mayor prontitud las obligaciones laborales.

*La expresión: el uso de lengua.* A lo largo del texto, Cela adopta actitudes irónicas, canalizadas por medio de una fina comicidad y de una socarronería que casi nunca llega al sarcasmo. El estado de desidia y abandono en que se encuentra la escuela de Casasana queda compensado por “una limpieza grande, un orden perfecto y mucho sol”; y en ese ambiente de miseria surge, como contraste agrídulce, la figura de la maestra que se las da de pedagoga, “una chica joven y mona, con cierto aire de ciudad, que lleva los labios pintados y viste un traje de cretona muy bonito”, y que tiene la audacia -en la España del 46, en plena represión republicana- de colocar sobre su mesa de trabajo un ramillete de flores silvestres cuyo colorido y disposición permiten reconocer la bandera republicana. El mapa de España que cuelga de la pared incluye, en un recuadrito, las últimas posesiones territoriales de lo que fue, en época de Felipe II, un vasto imperio colonial -“el protectorado de Marruecos y las colonias de Río de Oro y del Golfo de Guinea-”, aunque “para poner todo esto -subraya Cela- no hace falta, en realidad, más que una esquina bien pequeña”. No se puede pedir un sentido del humor de mayor finura y amabilidad. Otras veces, el humor se desprende de las propias situaciones que Cela contempla sin inmutarse, y que registra con precisión, sustituyendo por elocuentes silencios cualquier comentario personal. El lacónico diálogo que Cela sostiene con la mejor alumna de la escuela pone al descubierto los problemas pedagógicos que aquejan a las escuelas de la época; pero como la chica está azarada, “el viajero suspende el interrogatorio”, sin permitirse la menor digresión o juicio explícito sobre los hechos acaecidos. Humor, pues, que no traspasa los límites de la socarronería, que no llega a la causticidad del sarcasmo.

Cela emplea en *Viaje a la Alcarria* una original estructura discursiva: la tercera persona narrativa -y no la primera, como suele ser habitual en los libros de viajes-; y, como tiempo verbal, el presente -haciendo coincidir tiempo de lo narrado y tiempo del narrador-; con todo lo cual logra un indiscutible objetivismo narrativo. Así lo podemos apreciar en el fragmento transcrito: “El viajero se lava un poco en el portal de la posada, mientras le preparan la comida.”, “El viajero le da -a la mejor alumna- una pastilla de café con leche, la lleva un poco aparte y le pregunta: -Cómo te llamas?”; etc.). Estos recursos le sirven a Cela, pues, para retratar una de las zonas más deprimidas y atrasadas de la España rural de posguerra, con un objetivismo narrativo cercano a veces al expresionismo naturalista, que evita pedantes reflexiones o interferencias del narrador sobre lo narrado, pero

compatible, no obstante, con un cierto lirismo.

Y no queremos dejar de resaltar algunos “rasgos de estilo” de esta prosa, exenta de complicaciones sintácticas, a base de oraciones muy breves -véase el dialogo entre la maestra y los niños, o entre Cela y la mejor alumna-, unidas preferentemente por yuxtaposición. Y, precisamente, uno de los recursos estilísticos presentes en el texto es la regularidad de un esquema sintáctico en series equivalentes desde el punto de vista rítmico, a base de tres elementos; tal y como puede comprobarse en la descripción que Cela ofrece de las deficientes instalaciones de la escuela de Casasana. Obsérvense los efectos rítmicos que con estas estructuras paralelísticas se obtienen: “*La escuela de Casasana es una escuela impresionante, misérrima, con los viejos bancos llenos de parches y remiendos (1), las paredes y el techo con grandes manchas de humedad (2) y el suelo de losetas movedizas, mal pegadas (3). En la escuela hay -quizá para compensar- una limpieza grande (1), un orden perfecto (2) y mucho sol (3).*”

Y los diálogos; diálogos que invitan al lector a entremezclarse directamente en las situaciones que Cela presencia -como si realmente el lector acompañara al viajero-, y que crean una atmósfera de autenticidad e inmediatez difícilmente igualables. Parece como si los lectores nos trasladáramos a la escuela de Casasana y asistiéramos -atónitos- a la exhibición de memorismo a ultranza que la mejor alumna escenifica en sus breves diálogos con la maestra y con Cela; diálogos, por lo demás, contruidos con una enorme economía de recursos expresivos.

*Valoración final.* Aunque pudiera parecerlo -por el texto comentado-, la actitud de denuncia sociológica de la España franquista es ajena a *Viaje a la Alcarria*; y no tendría mucho sentido intentar efectuar una lectura de este libro “en clave política”. Habrá que esperar hasta la década de los sesenta para que los novelistas que cultivaron el libro de viajes lleven a cabo en sus escritos tal denuncia (así, Armando López Salinas, Juan Goytisolo, Alfonso Grosso...). Cela, por su parte, ofrece en *Viaje a la Alcarria* una galería de tipos curiosos -en una línea más próxima al cuadro de Goya o de Solana, o al esperpento de Valle Inclán, que al costumbrismo tradicional; anota situaciones de la vida cotidiana que observa con detalles sin enjuiciarlas, y traslada unos y otras a su obra en una cuidada elocución en la que suele aflorar, por momentos, ese lirismo capaz de despertar en el lector una contenida emoción.

#### **NOTAS.**

<1> Citamos por la edición de José maría Pozuelo Yvancos. Editorial Espasa-Calpe. Colección Austral, A-131; págs. 97-98. <2> Cela inicia los libros de viajes con *Viaje a la Alcarria* (1948). A este libro siguen *Del Miño al Bidasoa* (1952), *Primer viaje andaluz* (1959), *Viaje al Pirineo de Lérida* (1966), etc.; libros que, a pesar de su carácter documental, no están exentos de virtuosismo estilístico. <3> Op. cit., págs. 199-200. <4> Op. cit., p. 64.

*Texto de Miguel de Unamuno.*

*“Las excursiones como manifestación de amor a la patria”. <1>*

*Espíritu patriótico de Castelar,  
gran conocedor del suelo  
patrio.*

Siempre que oigo del ardiente patriotismo de Castelar, de aquel culto apasionado que profesó a España -¿quién sabe si por eso permaneció célibe, por no distraer ese amor con otro?-, se me ocurre que aquel hombre, aquel gran español, fue uno de los que mejor conocieron de vista su patria, de los que más viajaron por ella. Apenas hay rincón adonde vaya, lugarejo que retenga algo de historia o de leyenda, en que no oiga decir: aquí estuvo Castelar. Apenas hay álbum de esos que se ponen en monumentos y lugares curiosos en que la firma de Castelar no aparezca.

*Cánovas, viajero también  
infatigable.*

Otro hombre que entre nosotros tuvo también esta pasión fue Cánovas. Cuando fui a visitar la antiquísima iglesia de San Pedro de la Nave, a unos veinte kilómetros de Zamora, en la hoz del Esla, lugar desconocido y remoto, me encontré con que había estado allí Cánovas.

*Conocimiento patrio:  
aspectos etnográficos y  
geográficos.*

Para conocer una patria, un pueblo, no basta conocer su alma -lo que llamamos su alma-, lo que dicen y hacen sus hombres; es menester también conocer su cuerpo, su suelo, su tierra. Y os aseguro que pocos países habrá en Europa en que se pueda gozar de una mayor variedad de paisajes que en España. Costas llanas y bravas de rocosos acantilados, vegas y llanuras, páramos desiertos, montañas verdes y sierras bravas... de todo, en fin.

*Variedad y belleza de los  
paisajes españoles.*

*Necedad del “turista deportivo”.*

Pero es preciso salirse de las grandes rutas ferroviarias por donde circulan los turistas deportivos, Baedeker en mano, que no saben dormir, ¡pobrecillos!, sino en cama de hotel, ni saben comer sino con una cualquiera de esas

infinitas aguas embotelladas que tienen perdido el estómago a todos los tontos, y una comida internacional, que es la peor de las comidas. Para estos desgraciados, unas horas de diligencia, de carro, a caballo, en burro, y nada digo a pie, son el peor tormento. Esos pobres jamás conocerán el mundo.

***Aclaraciones referidas al “contexto del texto”.***

***Emilio Castelar y Ripoll*** (1832-1899). Ocupó la presidencia del poder ejecutivo en la época previa a la disolución de la I República.

***Antonio Cánovas del Castillo*** (1828-1897). Jefe del partido liberal-conservador, participó activamente en la restauración de la monarquía borbónica -Isabel II había sido destronada en la Revolución de Septiembre de 1868-, en la persona de Alfonso XII.

***Baedeker***. Familia de librerías editores alemanes. Karl Baedeker publicó varias guías de viajes traducidas en toda Europa. Con su hijo Friedrich Baedeker al frente de la empresa, en 1898 se editó por primera vez la *Guía de España y Portugal*.

***Resumen del texto de Unamuno.***

Elogia Unamuno el patriotismo de Castelar y Cánovas, que sintieron un amor apasionado por España, manifestado a través de sus múltiples viajes por ella. En opinión de Unamuno, el conocimiento de la patria implica, además de sus aspectos etnológicos -lo que dicen y hacen sus hombres-, los geográficos -sus tierras y paisajes-; y precisamente España es uno de los países europeos que ofrece al viajero una más amplia gama de bellos paisajes. Pero conocer el suelo patrio y sus bellezas y manifestaciones culturales -continúa afirmando Unamuno- exige afrontar con buen ánimo las dificultades de locomoción e incluso de alojamiento; diferenciándose así de los turistas “necios” que, anteponiendo su propia comodidad, son incapaces de apreciar el atractivo de los viajes en medios de transporte “antiguos” -y, en particular, a pie-, de las fondas y posadas pueblerinas, y de la gastronomía autóctona.

### ***Comentario explicativo del texto de Unamuno.***

*Localización del texto.* El texto forma parte del relato de una correría que Unamuno hace con unos amigos por tierras de Ávila, faldeando la brava sierra de Gredos. Pero la información -de la que hemos prescindido- que Unamuno ofrece resulta insuficiente para hacerse una idea de la geografía de los lugares visitados: el contacto con la naturaleza no le mueve a describirla, sino que le da pie para efectuar reflexiones más o menos filosóficas. Interesa no tanto lo que Unamuno contempla, cuanto los pensamientos que tal contemplación suscitan; el fluir de las ideas que se agolpan en su mente, más que el lenguaje en que se expresan, por lo demás carente de toda preocupación retórica, y de una sorprendente capacidad comunicativa.

*Asunto y tema del texto.* Exalta Unamuno en el texto el “valor patriótico” de los viajes que se realizan dentro de la propia patria, por el deseo de conocerla mejor. Y, para ello, opone dos tipos de viajeros: los que, convirtiendo las excursiones en una manifestación de amor y apego a la patria buscan conocer de visu los lugares más legendarios o curiosos y los monumentos de mayor interés, aun cuando sean de difícil acceso; y los que viajan anteponiendo su comodidad personal a los posibles “sacrificios” que implica el conocimiento a fondo del suelo patrio, y que enseñan a quererlo. Como ejemplo de viajeros infatigables cuyas excursiones reflejan un profundo amor a España cita Unamuno a los políticos Castelar y Cánovas; y como ejemplo de viajeros necios, a los “turistas deportivos” -el adjetivo está cargado aquí de connotaciones peyorativas- que, ante la posibilidad de sufrir incomodidades de alojamiento y locomoción, renuncian a visitar rincones llenos de historia, de leyenda, de poesía..., incapaces de sentir esa hermandad con la tierra, con las hermosuras y maravillas del suelo patrio, capaces, por sí mismas, de despertar un amor apasionado.

*Estructura del texto.* Toda la estructura del texto está precisamente montada para recalcar la idea que Unamuno tiene de las excursiones que se realizan dentro de la propia patria: *enseñan a quererla*. Y así, Unamuno organiza el texto en tres partes, repartidas en cuatro párrafos. Integran la primera parte los dos primeros párrafos, en los que se nos muestra el espíritu viajero de Castelar y de Cánovas, que les llevó a conocer una gran parte de los pueblos y ciudades de España, y a través del cual manifestaron el profundo amor que por ella sentían. La segunda parte coincide con el tercer párrafo del texto, y en ella explica Unamuno lo que significa realmente para él conocer una patria, un pueblo: adentrarse no sólo en los aspectos etnológicos, sino también en los geográficos, en su “realidad física”; y, como si incitara al lector a recorrer España, pasa revista a la variedad y hermosura

de sus paisajes. Y en la tercera parte -cuarto y último párrafo del texto-, recoge Unamuno lo que, a su juicio, no es conocer una patria: viajar en plan “turista deportivo”, ajeno a las bellezas de unos paisajes que hay que visitar con algo de esfuerzo personal y mucho de amor, y sin olvidar -como nos dice unas líneas más arriba del texto que aquí se ha reproducido- que “las cosas hacen la patria tanto o más que los hombres”.

*El espíritu de Unamuno, en el texto.* Refleja el texto algunos detalles de la personalidad de Unamuno que no quisiéramos que pasaran desapercibidos. Así, la generosidad de ánimo que supone juzgar a las personas no tanto por su ideología política cuanto por las acciones que llevan a cabo: Castelar y Cánovas son hombres de convicciones políticas muy opuestas -aquél, republicano; éste, monárquico-; y Unamuno les reconoce a ambos el mismo talante patriótico, en cuanto que convirtieron sus viajes por España -para conocer su “intrahistoria” <2>- en una manifestación de amor hacia ella. Con todo, las simpatías de Unamuno parecen decantarse más hacia Castelar, sin duda más acorde con su ideología política.

Tampoco escapará al lector la presentación que hace Unamuno de la variedad de paisajes que España ofrece para nuestro gozo, probablemente sin parangón en ningún otro país europeo. Toda España, de Norte a Sur y de Este a Oeste, está recogida en este sugestivo párrafo: “Costas llanas y mansas y costas bravas de rocosos acantilados, vegas y llanuras, páramos desiertos, montañas verdes y sierras bravas..., de todo, en fin”. Las correrías de Unamuno por las faldas de Gredos -y a través de la montaña cántabra, que relata en el capítulo “Excursión”, cuya lectura completa recomendamos- le permitieron disfrutar de muchos de esos paisajes.

*La expresión: el uso de la lengua.* Con independencias de que el párrafo dedicado a Castelar duplique en extensión el que destina a Cánovas, se hace en aquél uso de un léxico fuertemente connotativo (“ardiente patriotismo”, “culto apasionado que profesó a España”, “aquel gran español”), así como de una expresión excesivamente hiperbólica (“quién sabe si permaneció célibe por no distraer su amor a España con otro”, “aquel hombre fue uno de los que mejor conocieron de vista su patria, uno de los que más viajaron por ella”; Castelar estuvo en casi todos los lugares histórico-legendarios de nuestra geografía y su firma aparece en el libro de visitas -para viajeros ilustres- de casi todos los monumentos y lugares curiosos). De Cánovas se limita Unamuno a decir que también tuvo esta pasión”; y como ejemplo de su talante viajero -y, por tanto, de amor a su patria-, nos da testimonio de su presencia en la iglesia de san Pedro de la Nave, “lugar desconocido y remoto” cuando escribía Unamuno, y hoy de fácil acceso y obligada visita para admirar -en el paraje denominado El Campillo- una

de las joyas arquitectónicas más emblemáticas del arte visigodo español.

Finalmente hemos de destacar el poco aprecio -más bien el enérgico desprecio- que Unamuno siente hacia los viajeros que no son capaces de “hacer patria” en sus excursiones, y que se refleja en los adjetivos que les dedica en el último párrafo del texto: *pobrecillos* -durmiendo sólo en cama de hotel-, *tontos* -que comen con agua embotellada, y comida internacional-, *desgraciados* -incapaces de bajarse del tren y emplear medios de locomoción incómodos-; en una palabra: *pobres* -de espíritu- que “jamás conocerán el mundo”. Naturalmente, Unamuno no critica tanto los viajes en cómodos ferrocarriles y el alojamiento en buenos hoteles, cuanto la necesidad que supone no renunciar a ellos si es necesario trasladarse a lugares que, por simple cuestión de patriotismo, es necesario conocer. “A quien algo quiere algo le cuesta” -decía Unamuno-; y las gentes enmollecidas son lo más opuesto al temperamento de Unamuno.

**Texto de Miguel de Unamuno.  
“La utopía vital quijotesca”. <3>**

Parágrafo primero.  
***Incitación a “desempolvar”  
las esencias quijotescas.***

¿No crees, mi amigo, que hay por ahí muchas  
almas solitarias a las que el corazón les pide alguna  
barbaridad, algo de que revienten? Ve, pues, a ver  
si logras juntarlas y formar escuadrón con ellas y  
ponernos todos en marcha -porque yo iré con ellas  
y tras de ti- a rescatar el sepulcro de don Quijote,  
que, gracias a Dios, no sabemos dónde está. Ya nos  
lo dirá la estrella refulgente y sonora. (...)

Parágrafo segundo.  
***Rechazo del antiquijotismo.***

En marcha, pues, y ten en cuenta no se te metan  
en el sagrado escuadrón de los cruzados,  
bachilleres, barberos, curas, canónigos o duques  
disfrazados de Sanchos. No importa que te pidan  
ínsulas; lo que debes hacer es expulsarlos en cuanto  
te pidan el itinerario de la marcha, en cuanto te  
hablen del programa, en cuanto te pregunten al  
oído, maliciosamente, que les digas hacia dónde cae  
el sepulcro. Sigue a la estrella. Y haz como el  
Caballero: endereza el entuerto que se te ponga  
delante. Ahora lo de ahora y aquí lo de aquí.

***Lucha por nobles ideales,  
en todo tiempo y lugar.***

Parágrafo tercero.  
***Concepción de la vida  
como “lucha”.***

¡Poneos en marcha ¿Qué adónde vais? La  
estrella os lo dirá: Al sepulcro! ¿Qué vamos a  
hacer en el camino mientras marchamos? ¿Qué?  
¡Luchar! ¡Luchar!, y ¿cómo?

Parágrafo cuarto.  
***Proclamación de la verdad  
y de la justicia.***

¿Cómo? ¿Tropezáis con uno que miente?,  
gritarle a la cara: ¡mentira!, y ¡adelante!  
¿Tropezáis con uno que roba?, gritarle:  
¡ladrón!, y ¡adelante! ¿Tropezáis con uno que dice  
tonterías, a quien oye toda una muchedumbre con  
la boca abierta?, gritarles: ¡estúpido!, y ¡adelante!  
¡Adelante siempre!

***Denuncia de la hipocresía  
social.***

### ***Resumen del texto de Unamuno.***

Unamuno concibe la vida como una lucha permanente en defensa de la verdad y de la justicia; como un camino que hay que recorrer –en el “aquí” y “ahora” del lector– denunciando la mentira, el latrocinio y la hipocresía donde quiera que se encuentren, y convirtiendo la filosofía quijotesca en norma de conducta vital.

### ***Implicación del lector en el texto.***

El texto de Unamuno es una continua interpelación del autor, primero al “amigo”; y, después, ya en plural, a las “almas solitarias”. Y así, autor y lector son miembros del mismo escuadrón que pretende rescatar el sepulcro de don Quijote (párrafo 1). Ya en el segundo párrafo se incita a excluir del “escuadrón de elegidos” a cuantos personajes antiquijotescos pululan por la obra cervantina; personajes que siguen viviendo en la España del 98; que tienen el sepulcro de don Quijote “secuestrado”; y de cuyas garras hay que rescatarlo luchando quijotesca por la proclamación de la verdad y de la justicia. El ***aquí y ahora*** del texto permite situarse en el espacio y tiempo en que el lector afronta la interpretación de dicho texto: se trata, sin duda, de una invitación de Unamuno para que revisemos nuestros comportamientos vitales y nos sumemos a la magna empresa liberadora que nos sugiere: andar por la vida enderezando entuertos.

### ***Comentario explicativo del texto de Unamuno.***

*El texto en su contexto histórico-social.* Es evidente la importancia que tiene “el contexto del texto” para poder interpretar adecuadamente una obra e incluso un fragmento de la misma. Y de ese contexto forma parte la personalidad del autor, muy condicionada -como es el caso de Unamuno- por las circunstancias históricas en las que le tocó vivir, con todas las implicaciones ideológicas, políticas, sociales y de cualquier otra índole que tales condicionamientos históricos implican.

*Unamuno publica la Vida de don Quijote y Sancho en 1905, “coincidiendo por acaso, que no de propósito, con la celebración del tercer centenario de haberse publicado por primera vez el Quijote. No fue, pues, obra de centenario.” (según afirma el autor en el prólogo de la segunda edición). Y es que Unamuno se confiesa quijotista, y no cervantista: don Quijote y Sancho, más que una invención de Cervantes, son creación del pueblo; y de su “entraña espiritual” los extrae Cervantes para ofrecernos su interpretación personal, que no es la única posible.*

*De ahí que “debe quedarnos a otros libre el tomar su obra inmortal como algo eterno, fuera de la época y aun del país, y exponer lo que su lectura nos sugiere”.*

*Unamuno efectúa una interpretación “religiosa” del Quijote, al que considera como una Biblia. La locura de don Quijote es ansia de inmortalidad, perspectiva que entronca con su pensamiento filosófico -y desde la que va comentando los diferentes capítulos de la obra-. Y la incitación de Unamuno a que rescatemos entre todos el sepulcro de don Quijote -empresa que el texto propone- implica marginar a los personajes antiqijotescos de la novela cervantina -demasiado frecuentes en la España del 98- y convertir la vida en una lucha continua de proclamación quijotesca de la verdad y la justicia. Precisamente las palabras del final del segundo párrafo, ahora y aquí, “trasladan” el mensaje del texto al instante preciso en que lo lee receptor, más allá de un tiempo y un espacio concretos; y, de esta manera -insistimos una vez más-, la invitación de Unamuno a sus “amigos” -a nosotros lectores- para que, en su compañía, desempolvemos las esencias quijotescas y las convirtamos en el motor de nuestra vida tiene plena vigencia: hablamos de la proclamación de la verdad y de la justicia.*

*Ni que decir tiene que Unamuno puso en práctica estas ideas en la vida real, y que se granjeó fama de hombre íntegro -que dice las verdades abiertamente y sin tapujos-, lo que le trajo no pocos problemas: fue apartado de la cátedra y del rectorado de la Universidad de Salamanca, desterrado por Primo de Rivera y confinado en Fuerteventura... Pero, al igual que Fray Luis de León, pronto volvió a sus ocupaciones universitarias -tras la caída del dictador- y continuó con su utopía*

*vital, esa a la que todos somos llamados y que, a la larga, consigue transformar la realidad social para hacerla más justa y fraterna. ¿O acaso Sancho no acabó siendo ganado por la locura quijotesca?*

*Y una precisión más -en este contexto-. A la locura de don Quijote, los personajes antiqijotescos -“bachilleres, barberos, curas...”- oponen la razón (“itinerario”, “programa”...). De aquí que Unamuno, en relación con el lugar exacto del sepulcro, afirme que “gracias a Dios, no sabemos dónde está”; y que una “estrella refulgente y sonora”, de resonancias auténticamente bíblicas- será la encargada de orientar y guiar el camino hacia ese sepulcro que hay que rescatar del poder de dichos personajes. Clara alegoría ésta de la utopía vital a la que aludíamos, que convierte la proclamación de la verdad y de la justicia en el mejor de los caminos para andar por la vida, entendida como lucha continua en defensa de “ideales profundamente humanos”. Esta posición ante la existencia la condensa Machado en estos conocidos versos: “Caminante, no hay camino./ Se hace camino al andar.” Y, en este sentido, la dignidad moral de la persona queda noblemente ensalzada en el fragmento de Unamuno.*

*La expresión: el uso de la lengua.* El texto refleja a la perfección el temperamento polémico de Unamuno: “Hay que provocar descontento, hay que agitar los espíritus, hay que suscitar cuestiones, preguntas, dudas. Tiene que despertar de su modorra el pueblo español” -dejó dicho. El estilo empleado -con un lenguaje en el que son frecuentes los imperativos, las interrogaciones retóricas, las oraciones exclamativas, las continuas elipsis, así como un léxico fuertemente coloquial- subraya la profunda carga emotiva que produce en el autor la idea de “rescatar el sepulcro de don Quijote”; emotividad a la que no es ajena esa apelación al lector - las “almas solitarias” con las que Unamuno entabla un “monodialogo- para participar en tan emotiva empresa.

### **NOTAS.**

<1> El fragmento reproducido forma parte de la obra *Por tierras de Portugal y de España*. Editorial Espasa-Calpe. Colección Austral <antigua>, núm. 221; p. 122.

<2> **Intrahistoria** es vocablo acuñado por Unamuno, y designa la vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible.

<3> Fragmento del ensayo “El sepulcro de Don Quijote” -publicado en febrero de 1906-, antepuesto por Unamuno a su obra *Vida de don Quijote y Sancho* en la segunda edición -de 1914-. Editorial Cátedra. Colección Letras Hispánicas, núm. 279; págs. 146-147.

***LA ESTRUCTURA INTERNA  
DE LOS TEXTOS.***

## ***EL PARÁGRAFO COMO UNIDAD ESTRUCTURAL DEL TEXTO.***

***El texto como unidad total de comunicación y la concatenación lógica de las ideas sistematizadas en párrafos interdependientes.***

La información contenida en un texto está estructurada orgánicamente; o, dicho de otro modo: las ideas están convenientemente sistematizadas -distribuidas en núcleos significativos independientes, aunque interrelacionados-, ligadas por una visión de conjunto. Cada texto tiene, por tanto, una estructura propia que relaciona sus diferentes partes, convirtiéndolo en una unidad total de comunicación.

Y para garantizar la concatenación lógica de las ideas de un texto, estas suelen disponerse en párrafos <1>, por medio de los cuales se manifiesta la trabazón interna de su entramado conceptual. El párrafo se convierte, así, en la unidad estructural del texto; y de la mayor o menor relación de solidaridad entre los párrafos depende la mayor o menor coherencia y cohesión textual.

Los párrafos -que suelen desarrollar, dentro de la unidad del texto, contenidos diferentes- son perfectamente visibles en un escrito, ya que se separan unos de otros por medio del punto y aparte y, en consecuencia, la primera línea del nuevo párrafo ha de tener un margen mayor que el resto de las líneas que lo componen, es decir, ha de quedar sangrada. <2>

### ***Aplicaciones prácticas.***

Se presenta a continuación un texto de José Ortega y Gasset-, y un somero análisis de su estructura interna. Ortega y Gasset ha preferido montar su texto en un solo párrafo amplio y discursivo, que -con fines exclusivamente didácticos, y para asegurar una mejor comprensión de su contenido- hemos dividido, a su vez, en otros cuatro párrafos, rigurosamente concatenados, dada la coherencia interna de dicho texto.

**Texto de José Ortega y Gasset.**  
**“La embestida del toro”. <3>**

La intuición de los terrenos -el del toro y el del torero- es el don congénito y básico que el gran torero trae al mundo. Merced a él sabe estar siempre en su sitio, porque ha anticipado infaliblemente el sitio que va a ocupar el animal. Todo lo demás, aun siendo importante, es secundario: valor, gracia, agilidad de músculo. <...>

Ese componente primario de la intuición tauromáquica no es geométrico, sino llamémosle psicológico: es la comprensión del toro. No me refiero con ello al conocimiento de las varias propensiones que los toros manifiestan en sus comportamientos. Este conocimiento no es nativo. Se adquiere en larga experiencia, en suma, se hace. Lo que llamo “comprensión del toro”, lo que en ella se comprende cuando se comprende, es su condición genérica de toro. *Ahora bien, el toro es el animal que embiste. Comprenderlo es comprender su embestir. Esto es lo que sonará a desesperante perogrullada, porque se da por supuesto que todo el mundo “comprende” la embestida del cornúpeto. Mas el aficionado que en un tentadero se ha puesto alguna vez delante de un becerro añejo saliendo casi indefectiblemente atropellado, si reflexiona un poco sobre su fiasco caerá en la cuenta de que la cosa no es tan perogrullesca. Porque sabe muy bien que no fue el miedo la causa de su torpeza. Un añejo no es máquina suficiente para engendrar temblores. La frustración fue debida a que no “comprendió” la acometida de la res. La vio como el avance de un animal en furia y creyó que la furia del toro es, como la del hombre, ciega. Por eso no supo qué hacer y, en efecto, si el embestir fiel del toro fuera ciego, no habría nada que hacer, como no sea intentar la huida. Pero la furia en el hombre es un estado anormal que le deshumaniza y con frecuencia suspende su capacidad de percatarse. Mas en el toro la furia no es un estado anormal, sino su condición más constitutiva en que llega al grado máximo de sus potencias vitales, entre ellas la visión. El toro es el profesional de la furia y su embestida, lejos de ser ciega, se dirige clarividente al objeto que la provoca, con una acuidad tal que reacciona a los menores movimientos y desplazamientos de éste. Su furia es, pues, una furia dirigida, como la, economía actual en no pocos países. Y porque es en el toro dirigida se hace dirigible por parte del torero.*

Esto es tan sencillo de decir como de entender y se ha dicho incontables veces y se ha entendido otras tantas. Pero con ello no se ha hecho sino entender unas palabras y absorber una definición, cosas ambas que nada sirven prácticamente delante de una res brava. Lo que hace falta es comprender la embestida en todo momento conforme va efectuándose, y esto implica una compenetración genial,

espontánea y valdría decir que instintiva entre el hombre y el animal. Eso es lo que llamo comprensión del toro y no me parece un error considerarla como el don primigenio que el torero de gran fondo encuentra dentro de sí, sin saber cómo, apenas comienza a capear. Como todo lo que es elemental, suele ser dejado a la espalda cuando se intenta esclarecer el misterio de la tauromaquia, pero es evidente que sólo ese don hace posible, de un lado, la intuición de los terrenos, y de otro, el valor del torero. Aquélla, porque sólo entonces tienen para el hombre los movimientos furiosos del toro una dirección precisa y una ley que permiten anticipar su desarrollo y acomodar a éste el propio movimiento o la propia quietud. El valor en el gran torero no tiene nada que ver con la inconsciencia de cualquier mozo insensato, sino que en todo instante se halla bien fundado, como diría Leibniz, a saber, fundado en la lúcida percepción de lo que el toro está queriendo hacer. Como la furia del astado es clarividente, lo es también el valor del diestro ejemplar. Ni pueden ser las cosas de otra manera para que se produzca esa sorprendente unidad entre los dos antagonistas que toda suerte normalmente lograda manifiesta. Ante la furia del bravío animal el aficionado o el mal torero se limitan, cuando más, a articular un ensayo de fuga. El torero egregio, en cambio, se apoya en esa furia como en un muelle y es ella quien sostiene su actuación. <...> Dígame si la doctrina expuesta por Domingo Ortega no puede resumirse así: torear bien es hacer que no se desperdicie nada en la embestida del animal, sino que el torero la absorba y gobierne íntegra.

***Apoyo léxico <del texto en cursiva>.***

***Perogrullada.*** Sentencia o frase -propia de un personaje quimérico, Perogrullo- tan común y vulgar, por sabida, que constituye una necedad o simpleza el decirla.

***Cornúpeta.*** Toro de lidia.

***Tentadero.*** Corral o sitio cerrado en que se hace la tienda de los becerros para probar su bravura.

***Indefectible(mente).*** Que no puede faltar o dejar de ser.

***Fiasco.*** Mal éxito.

***Añojo.*** Becerro de un año cumplido.

***Percatarse.*** Darse cuenta clara de algo, tomar conciencia de ello.

***Acuidad.*** Agudeza, perspicacia de la vista.

***Comentario explicativo del texto <en cursiva> de José Ortega y Gasset, desde la perspectiva de su estructura interna.***

Ortega y Gasset ha preferido emplear el párrafo amplio y discursivo en el que queda garantizada la ilación lógica y gramatical de las ideas. No obstante, y aun cuando no exista en el texto ningún punto y aparte, podemos abrir de manera convencional -con fines exclusivamente didácticos, y sin que ello suponga ninguna ruptura en la línea de continuidad argumental- cuatro párrafos, a cada uno de los cuales corresponde una idea. Y esta es, precisamente, la nueva distribución por párrafos, con la determinación de la idea fundamental que contiene cada uno de ellos:

*Parágrafos*

*Ideas desarrolladas*

---

***Parágrafo 1.*** Ahora bien, el toro es el animal que embiste. <...>

La capacidad de embestir caracteriza al toro.

***Parágrafo 2.*** Mas el aficionado que en un tentadero se ha puesto alguna vez delante de un becerro añejo...

Las cogidas de los aficionados son debidas a su creencia de que la furia del toro es ciega.

***Parágrafo 3.*** Pero la furia en el hombre es un estado anormal que le deshumaniza...

La furia, en el hombre, es anormal; y, en el toro, su razón de ser.

***Parágrafo 4.*** El toro es el profesional de la furia...

El engaño que exhibe el torero hace dirigible la furia del toro.

Ortega y Gasset ha construido un texto argumentativo de carácter inductivo. La división en párrafos rigurosamente concatenados del texto ha ayudado a poner de manifiesto que está articulado en torno al siguiente eje temático: *La embestida del toro no es ciega, sino dirigible por parte del torero*. Siguiendo, pues, una argumentación de tipo inductivo, Ortega y Gasset se ha servido de los tres primeros párrafos para apoyar argumentalmente la tesis: el toro es el animal que embiste, y su furia no es ciega, como la del hombre -que lo deshumaniza-, sino

reflejo de su propia pujanza vital; tesis que sitúa al final del párrafo cuarto, con el que concluye el texto: *La embestida del toro se dirige siempre al objeto que la provoca: el engaño que exhibe el torero.*

## **NOTAS.**

<1> La voz **parágrafo** proviene de la latina *paragaphus*, y esta, a su vez, de la griega *parágraphos*, “señal para distinguir las diferentes partes de un tratado”. La Academia admite las variantes formales **parágrafo** y **párrafo**, aunque prefiere esta última voz, que es en la que figura la definición recogida en el DRAE. Y esta definición se efectúa sólo desde una perspectiva ortográfica: “Cada una de las divisiones de un escrito señaladas por letra mayúscula al principio del renglón y punto y aparte al final del trozo de escritura”; y se ha prescindido, en ella, de otros aspectos -sintáctico, semántico y lógico- que deben ser tenidos en consideración, en cuanto que el párrafo es la unidad estructural del texto que, a su vez, tiene entidad propia: contiene varias oraciones entrelazadas que conforman una idea completa, y se relaciona lógicamente con el resto de los párrafos, para conferir a la estructura una sólida organización interna.

<2> Cf. RAE, Ortografía de la Lengua Española. Madrid, editorial Espasa-Calpe, 2000; 5.1.b)

<3> El texto de José Ortega y Gasset está tomado del “Borrador para el epílogo del libro de Domingo Ortega *El arte del toreo*”; y figura incluido en *La caza y los toros*, obra editada por Espasa-Calpe (Madrid, 1962), en la antigua Colección Austral, núm. 1328; págs. 132-135.

## ***LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA ORGANIZACIÓN JERÁRQUICA DE LAS IDEAS POR MEDIO DEL ESQUEMA.***

### ***Concepto de esquema.***

Al ser el esquema uno de los procedimientos que se emplean para efectuar la síntesis de una información -y para evitar confundirlo con otros procedimientos que también suelen usarse para tal fin, tales como el propio resumen o el cuadro sinóptico-, no basta con definirlo -tal y como hace el DRAE- como “representación de una cosa atendiendo solo a sus líneas o caracteres más significativos”. Por medio del esquema se exponen los datos más relevantes de una información, sí; pero *convenientemente organizados y jerarquizados en función de su importancia conceptual, y representados gráficamente de forma tal que resulte visible la relación de interdependencia que existe entre ellos*. Así pues, y para facilitar su entendimiento, el esquema vertebra -dando organización y cohesión- y, a la vez, “visualiza” -permitiendo su reconocimiento a simple vista-, las ideas de un texto, distribuyéndolas en función de su mayor o menor relevancia, y manifestando, por tanto, el grado de jerarquía entre unas y otras.

### ***La disposición gráfica del esquema.***

Para que la estructura y contenido conceptual de un esquema puedan captarse con una rápida ojeada, es necesario acudir a una ***disposición gráfica en la que las ideas se presenten ordenadas en razón de su importancia conceptual***. A nuestro entender, ésta es la disposición gráfica más aconsejable: la proximidad o distanciamiento del margen izquierdo del papel determinará la mayor o menor importancia de las ideas, de manera que una idea será tanto menos importante cuanto más se aleje del margen izquierdo; y así, las ideas menos importantes se colocarán debajo y a la derecha de las principales a las que se hallen subordinadas.

Por medio del siguiente ***modelo gráfico de esquema*** -para presentar las ideas, a razón de una por renglón, y su distribución en función de su importancia- se pretende lograr una adecuada proporcionalidad entre texto escrito y espacios en blanco en el papel; y, de esta forma, garantizar que la estructura y contenido conceptual del esquema pueden captarse con una simple ojeada. Los elementos de realce -asteriscos, rayas y puntos- (en lugar de números y/o letras) se utilizan para clarificar y mejorar dicha captación.

.....

\* .....

⑩ .....

⑩ .....

⑩ .....

-

.....

- .....

⑩  
.....

\* .....

⑩ .....

⑩  
.....

⑩ .....

\*  
.....

⑩  
.....

- .....

- .....

***El “montaje” del esquema mediante el empleo de expresiones numéricas en cifras.***

El esquema de un texto debe reflejar adecuadamente su estructura, es decir, la relación e interconexión de sus diferentes partes; y contener, asimismo, las ideas más importantes de dicho texto, cuanto explica o completa esas ideas y, además, la relación de jerarquía que existe entre ellas.

Insistimos, una vez más, en que, para montar el esquema, es conveniente mantener una cierta proporcionalidad entre texto escrito y espacios en blanco en el papel, a fin de que aquel destaque suficientemente. Y, en este sentido, la relación más aconsejable entre texto y espacios libres podría ser, aproximadamente, esta: 2/5 ocupados por el texto y 3/5 “en blanco”. Lo cual -como hemos visto- permite presentar y distribuir las ideas en función de su importancia conceptual, de forma que cuanto más importante sea una idea, más cerca estará del margen izquierdo; y a medida que pierda principalidad, avanzará hacia el margen derecho; y, de esta manera, las ideas menos relevantes figurarán debajo y a la derecha de aquellas otras de mayor importancia conceptual, a las que quedarán supeditadas.

No obstante lo anterior, entendemos que para organizar un esquema puede también recurrirse a expresiones numéricas en cifras, e incluso a la combinación de cifras y letras, aunque las líneas van quedando cada vez más sangradas según que vayan recogiendo información menos relevante; tal como sugerimos a continuación:

- 1. \_\_\_\_\_
  - 1.1. \_\_\_\_\_
  - 1.2. \_\_\_\_\_
    - 1.2.1. \_\_\_\_\_
      - 1.2.1. a) \_\_\_\_\_
      - 1.2.1. b) \_\_\_\_\_
    - 1.2.2. \_\_\_\_\_
  - 1.3. \_\_\_\_\_
    - 1.3.1. \_\_\_\_\_
    - 1.3.2. \_\_\_\_\_
- 2. \_\_\_\_\_
  - 2.1. \_\_\_\_\_
  - 2.2. \_\_\_\_\_
    - 2.2.1. \_\_\_\_\_
- 3. <...>

Este tipo de “montaje” puede resultar adecuado para esquematizar textos amplios; por ejemplo, una lección de un libro de texto, cuyo contenido se distribuye en preguntas. En tal caso, es condición fundamental para elaborar un buen esquema determinar los apartados generales en que viene repartida la información y, una vez determinados estos, distribuir correctamente las ideas que contiene el texto - fundamentales y accesorias-, en razón de tales enunciados.

### ***Recomendaciones para la realización de un esquema.***

Ofrecemos, a continuación, algunas sugerencias complementarias para efectuar un esquema, teniendo presente que cualquier esquema ha de servir como “procedimiento” para manifestar que se ha comprendido cabalmente la información suministrada por un texto: *cuál es la fundamental y cuál la accesoría, y cómo se dispone y organiza.* <1>

- ⑩ *Captación, en un golpe de vista*, de las ideas fundamentales, así como de la relación existente entre ellas. La *brevedad* y la *precisión* en la forma de expresarse han de permitir que, para saber qué es lo que dice un esquema, no haya que leerlo “literalmente”; por lo tanto, será necesario, además, que la disposición de las ideas se efectúe de tal forma que parezca que dichas ideas “salen” del papel y, en consecuencia, puedan captarse con el mínimo de fijaciones oculares.
- ⑩ *Lenguaje y expresiones propias*. El esquema y el texto del que un esquema procede sólo han de parecerse en las ideas; ya que la forma de redactar el esquema es la que corresponde al estilo expresivo propio de quien lo efectúa.
- ⑩ *Presentación*. Una buena caligrafía que facilite la legibilidad de la escritura es indispensable para la correcta interpretación de un esquema, cuando éste se realiza en escritura manuscrita.
- ⑩ *Elementos de realce*. Pueden emplearse cuantos elementos icónicos sirvan para mejorar la captación del esquema y contribuyan a su mejor entendimiento: conveniente uso de mayúsculas y minúsculas, de letras de diferentes cuerpos y formatos, de asteriscos, rayas, puntos, etc.
- ⑩ *Ausencia de llaves*. La llave -signo ortográfico que tiene forma de paréntesis con un pico en el centro- es más propia del *cuadro sinóptico* (que desarrolla una clasificación en una plana, en forma de epígrafes

comprendidos dentro de llaves, de modo que el conjunto puede ser abarcado de una vez con la vista).

**Texto de José Ortega y Gasset.**  
**"La embestida del toro". <2>**

<1> Ahora bien, el toro es el animal que embiste. Comprenderlo es comprender su embestir. Esto es lo que sonará a desesperante perogrullada, porque se da por supuesto que todo el mundo "comprende" la embestida del cornúpeto. <2> Mas el aficionado que en un tentadero se ha puesto alguna vez delante de un becerro añejo saliendo casi indefectiblemente atropellado, si reflexiona un poco sobre su fiasco caerá en la cuenta de que la cosa no es tan perogrullesca. Porque sabe muy bien que no fue el miedo la causa de su torpeza. Un añejo no es máquina suficiente para engendrar temblores. La frustración fue debida a que no "comprendió" la acometida de la res. La vio como el avance de un animal en furia y creyó que la furia del toro es, como la del hombre, ciega. Por eso no supo qué hacer y, en efecto, si el embestir fiel del toro fuera ciego, no habría nada que hacer, como no sea intentar la huida. <3> Pero la furia en el hombre es un estado anormal que le deshumaniza y con frecuencia suspende su capacidad de percatarse. Mas en el toro la furia no es un estado anormal, sino su condición más constitutiva en que llega al grado máximo de sus potencias vitales, entre ellas la visión. <4> El toro es el profesional de la furia y su embestida, lejos de ser ciega, se dirige clarividente al objeto que la provoca, con una acuidad tal que reacciona a los menores movimientos y desplazamientos de éste. Su furia es, pues, una furia dirigida, como la, economía actual en no pocos países. Y porque es en el toro dirigida se hace dirigible por parte del torero.

### ***Comentario explicativo del texto de José Ortega y Gasset, y esquema del mismo.***

En el capítulo anterior ya comentamos la estructura interna de este texto de Ortega y Gasset, en el que hemos abierto, convencionalmente, cuatro párrafos, coincidiendo con determinados nexos sintácticos, y aprovechando el carácter inductivo de la argumentación construidas por el autor:

- ⑩ *Ahora bien*, el toro es el animal que embiste. *Parágrafo 1.*
- ⑩ *Mas* el aficionado que en un tentadero se ha puesto alguna vez delante de un becerro añejo... *Parágrafo 2.*
- ⑩ *Pero* la furia en el hombre es un estado anormal que le deshumaniza... *Parágrafo 3.*
- ⑩ <...> La furia <del toro> es, *pues*, una furia dirigida,... *Parágrafo 4.* (La conjunción consecutiva *-pues-* refuerza el carácter inductivo de una argumentación, que tiene la siguiente tesis: “La embestida del toro se dirige siempre al objeto que la provoca: el engaño que exhibe el torero”).

Ahora nos limitamos a ofrecer algunas breves consideraciones referidas al léxico empleado por Ortega y Gasset y a los valores expresivos de la prosa con que está escrito, así como el esquema de dicho texto.

Ortega y Gasset emplea un léxico culto -y, en algunos momentos, especializado, propio de la Tauromaquia-. Los vocablos están usados con gran propiedad y precisión. (Y así, por ejemplo, recurre a sinónimos para evitar el mal efecto que produciría la excesiva repetición del vocablo “toro”: *cornúpeto*, *becerro añejo*, *añejo*, *res*; o emplea vocablos de gran fuerza expresiva cuando el contexto así lo requiere: “Un añejo no es máquina suficiente para *engendrar* temblores.”, frase en la que el verbo *engendrar* resulta mucho más eficaz que cualquiera de sus sinónimos, como *producir*, *originar*, etc.).

Y entre los valores expresivos de esta prosa -fluida y de notable calidad rítmica y literaria- destacan: el símil con que Ortega y Gasset niega la identidad entre un añejo y una máquina para engendrar temblores; el acierto en la humanización del toro, al que llama “profesional de la furia”; la sutil ironía que exhibe al comparar la furia dirigida del toro por parte del torero con la “economía dirigida” de determinados países, desconocedores de la economía de mercado; y, por fin, la feliz paradoja con la que concluye el texto: “Y porque es en el toro <la furia> dirigida, se hace dirigible por parte del torero”.

## *Esquema del texto.*

### *La “furia dirigida” del toro.*

- \* Concepción del toro como “animal que embiste”.
- \* Ignorancia de ciertos aficionados sobre la naturaleza de la embestida del toro.
  - Aun cuando un becerro añejo no suele causar miedo, a veces les da un revolcón.
  - Creencia de que la furia del toro es incontrolada.
- \* Diferenciación entre el hombre y el toro como “seres furiosos”.
  - En el hombre, la furia merma su capacidad racional.
    - Es un estado anormal que lo deshumaniza.
  - En el toro, la furia es la auténtica razón de su existencia.
    - Refleja su pujanza vital.
    - Aumenta su agudeza visual.
- \* El engaño del torero encauza la furia del toro.
  - El toro bravo responde con vehemencia a los movimientos del engaño del torero.

***Texto de José Ortega y Gasset.  
"Marco, traje y adorno". <3>***

Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro. Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo. Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera. Viceversa, el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de que, cuando le falta, tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través.

La relación entre uno y otro es, pues, esencial y no fortuita; tiene el carácter de una exigencia fisiológica, como el sistema nervioso exige el sanguíneo, y viceversa; como el tronco aspira a culminar en una cabeza y la cabeza a asentarse en un tronco.

La convivencia de marco y cuadro no es, sin embargo, pareja a la que primero ocurriría comparársele: la del traje y el cuerpo. No es el marco el traje del cuadro, porque el traje tapa el cuerpo, y el marco, por el contrario, ostenta el cuadro. Es cierto que a menudo deja el traje al descubierto una parte del cuerpo; pero esto nos parece siempre una pequeña locura que el vestido comete, una negación de su deber, un pecado. Siempre la cantidad de superficie corporal que el traje descubre guarda relaciones con la que oculta, de suerte que al hacerse aquélla mayor que ésta, deja el traje de ser traje y se convierte en adorno. Así, el cinturón del salvaje desnudo tiene carácter ornamental y no indumentario.

Pero tampoco es el marco un adorno. La primera acción artística que el hombre ejecutó fue adornar, y ante todo, adornar su propio cuerpo. En el adorno, arte primigenio, hallamos el germen de todas las demás. Y esa primera obra de arte consistió sencillamente en la unión de dos obras de la naturaleza que la naturaleza no habla unido. Sobre su cabeza puso el hombre una pluma de ave, o sobre su pecho ensartó los dientes de una fiera, o en torno a la muñeca se ciñó un brazalete de piedras vistosas. He ahí el primer balbuceo de ese tan complejo y divino discurso del arte.

¿Qué misterioso instinto indujo al indio a poner sobre su cabeza una lucida pluma de ave? Sin duda, el instinto de llamar la atención, de marcar su diferencia y superioridad sobre los demás. La biología va mostrando cómo es aún más profundo que el instinto de conservación el instinto de superación y predominio.

Aquel indio genial sentía en su pecho una confusa idea de que valía más que los otros, de que era más hombre que los otros; su flecha silbante era en el tupido bosque la más certera e iba rauda a buscar bajo el ala la vida del ave con plumas preciosas. Esta conciencia de superioridad yacía muda en su interior. Al poner sobre su cabeza la pluma, creó el indio la expresión de esa íntima idea que de sí mismo tenía. La pluma sobre él, ¿era tan sólo para que los demás la mirasen? No; la pluma vistosa era más bien un pararrayos con que atraer las miradas de los otros y verterlas luego sobre su persona. La pluma fue un acento, y el acento no se acentúa a sí mismo, sino a la letra bajo él. La pluma acentúa, destaca la cabeza y el cuerpo del indio, va sobre él como un grito de color lanzado a los cuatro vientos.

Todo adorno conserva ese sentido, que se hace patente en el trazo oblicuo e indicativo de la pluma sobre la frente del salvaje: atrae sobre sí la mirada, pero es con ánimo de hincarla sobre lo adornado. Ahora bien: el marco no atrae sobre sí la mirada. La prueba es sencilla. Repase cada cual sus recuerdos de los cuadros que mejor conoce, y advertirá que no se acuerda de los marcos donde viven alojados. No solemos ver un marco más que cuando los vemos sin cuadro en casa del ebanista; esto es, cuando el marco no ejerce su función, cuando es un marco cesante.

### ***Apoyo léxico.***

***Fortuito.*** Que sucede casualmente o sin esperarlo.

***Culminar.*** Llegar al punto más alto.

***Parejo.*** Igual o semejante.

***Ostentar.*** Mostrar o hacer patente una cosa.

***Ornamental.*** Perteneciente o relativo al adorno.

***Indumentario.*** Perteneciente o relativo al vestido.

***Primigenio.*** Primitivo, originario.

***Germen.*** Principio u origen de algo.

***Ensartar.*** Pasar un hilo, cuerda, alambre, etc. por el agujero de varias cosas; como perlas, cuentas, etc.

***Baluceo.*** Comienzo de algo que aún no está muy definido.

***Inducir.*** Provocar o mover a alguien a realizar una acción.

***Tupido.*** Espeso, que tiene sus elementos muy juntos apretados.

***Raudo.*** Rápido, veloz.

***Yacer.*** Existir o estar real o figuradamente una persona o cosa en algún lugar.

***Patente.*** Visible; claro, perceptible.

***Cesante.*** Que deja de desempeñar una función.

### ***Comentario explicativo del texto de José Ortega y Gasset, y esquema del mismo.***

El texto está compuesto por siete párrafos de desigual extensión: dos iniciales, de carácter expositivo, y otros cinco -a partir del tercero- en los que se desarrolla una argumentación hábilmente construida.

Ortega y Gasset parte de un hecho constatable: los cuadros están alojados en marcos; y la convivencia entre ambos es absolutamente necesaria (líneas 1-8, párrafos 1 y 2). El segundo párrafo no hace sino subrayar -por medio de dos símiles de enorme eficacia expresiva- el carácter esencial de la asociación entre marco y cuadro.

A partir del párrafo 3 se inicia una argumentación destinada a demostrar *lo que no es* un marco: ni lo que viste ni lo que adorna el cuadro; *argumentación dialéctica de tipo deductivo* organizada en dos partes (párrafo 3 y párrafos 4-7).

El párrafo 3 lo dedica Ortega a establecer una comparación entre el marco con respecto al cuadro y el traje con respecto al cuerpo; comparación que le permite afirmar que *el marco no es el traje del cuadro* (primera parte de la tesis); ya que mientras que el traje cubre el cuerpo -y se convierte en adorno si descubre más que tapa-, el marco, por el contrario, exhibe el cuadro (cuerpo de la argumentación; muy breve, ya que resulta sencillo definir el concepto de traje y poner de manifiesto que su función “no es aplicable” al marco).

La segunda parte de la argumentación (párrafos 4 al 7) arranca con la afirmación de que *el marco tampoco es un adorno* (segunda parte de la tesis); puesto que el adorno, por su propia hermosura, atrae sobre sí las miradas de los otros -y, de hecho, el hombre que adorna su cuerpo pretende captar la atención de los demás para luego proyectarla sobre su propia persona-; y, en cambio, el marco no atrae sobre sí la mirada, razón por la cual no solemos recordar los marcos que ostentan los cuadros que nos resultan más conocidos (cuerpo de la argumentación; bastante más amplio, porque la definición del concepto de adorno es algo compleja, y resulta necesario clarificarla para poder negarle al marco un carácter ornamental).

El texto de Ortega y Gasset alcanza, por momentos, cotas de altísima calidad literaria, especialmente en el párrafo 6, donde figuran sugestivas aliteraciones (*su flecha silbante <...> iba rauda a buscar bajo el ala la vida del ave con plumas preciosas.*); metáforas que combinan el carácter didáctico con una expresiva originalidad (*La pluma fue un acento, y el acento no se acentúa a sí mismo, sino a*

*la letra bajo él.); etc.*

***Esquema del texto.***

El marco ni viste ni adorna el cuadro.

\* Cuadro y marco se implican recíprocamente.

- El cuadro sin marco parece prolongar su contenido más allá de sus propios límites.

- El marco sin cuadro parece transformar en cuadro la realidad que enmarca.

\* El marco no es el traje del cuadro.

- La función principal del traje es la de cubrir el cuerpo.

· Si el traje descubre el cuerpo en exceso, pasa a tener entonces la consideración de adorno.

- El marco, por el contrario, exhibe abiertamente el cuadro.

\* El marco tampoco es un elemento ornamental del cuadro.

- La función de un adorno es la de concentrar la atención y desplazarla después sobre lo adornado.

· El hombre primitivo adornaba su cuerpo para resaltar su propia persona.

- El marco, en cambio, no atrae la atención sobre sí mismo.

· Porque no recordamos los marcos que albergan los cuadros que nos resultan más conocidos.

· Porque solo reparamos en el marco cuando, al no ejercer como tal, no aloja cuadro alguno.

## NOTAS.

<1> Senador Pallero propuso en su día una tabla con diez indicadores -que pueden alcanzar una puntuación que oscila entre el 1 (valoración mínima) y el 10 (valoración máxima)- para “medir” la eficacia de un esquema. Dicha tabla, así como la interpretación de la “clave” para efectuar la asignación de la puntuación que, en su caso, pudiera corresponder a cada uno de los diez indicadores, puede consultarse en su obra *La entrada en la Universidad: Instrumentos de aprendizaje universitario*. (Madrid, Narcea de ediciones, 1975). La antigüedad de este libro en modo alguno desmerece su calidad y vigencia.

<2> El texto de José Ortega y Gasset está tomado del “Borrador para el epílogo del libro de Domingo Ortega *El arte del toreo*”; y figura incluido en *La caza y los toros*, obra editada por Espasa-Calpe (Madrid, 1962), en la antigua Colección Austral, núm. 1328; págs. 133-134.

<3> José Ortega y Gasset: *El espectador*, tomo III. “Meditación del marco”, epígrafe 2. Madrid, editorial Espasa-Calpe, 1996. Colección Austral, número 1407; págs. 113-115. <Recomendamos vivamente la lectura del ensayo completo (páginas 113-118), escrito en abril de 1921: placer estético y dialéctica rigurosa y armónicamente aunados-; género éste -el del ensayo- en el que Ortega y Gasset fue un maestro excepcional. Y se podrá disfrutar de una prosa caracterizada por el rigor en el empleo del léxico, el perfecto ajuste de las estructuras sintácticas al ritmo narrativo, la trabada vertebración de las ideas que ayuda a la coherencia interna de los diferentes epígrafes, el lenguaje metafórico de altísimo valor estético y gran eficacia didáctica, etc., etc.>.

***Texto de Camilo José Cela.***

## **Fragmento de “La colmena”. <1>**

**Meléndez sablea al limpiabotas.**

Don Leonardo Meléndez debe seis mil duros a Segundo Segura, el limpia. E1 limpia, que es un grullo, que es igual que un grullo raquífico y entumecido, estuvo ahorrando durante un montón de años para después prestárselo todo a don Leonardo. Le está bien empleado lo que le pasa. Don

**Sinvergüenza, sablista y embaucador.**

Leonardo es un punto que vive del sable y de planear negocios que después nunca salen. No es que salgan mal, no; es que, simplemente, no salen, ni bien ni mal. Don

**Atildamiento,**

**circunspección, astucia.**

Leonardo lleva unas corbatas muy lucidas y se da fijador en el pelo, un fijador muy perfumado que huele desde lejos. Tiene aires de gran señor y un aplomo inmenso, un aplomo de hombre muy corrido. A mí no me parece que la haya corrido demasiado, pero la verdad es que sus ademanes son los de un hombre a quien nunca faltaron

**Meléndez maltrata a sus acreedores.**

cinco duros en la cartera. A los acreedores los trata a patadas y los acreedores le sonrían y le miran con aprecio, por lo menos por fuera. No faltó quien pensara en meterlo en el juzgado y empapelarlo, pero el caso es que hasta

**Cultura y clase social aparentes.**

ahora nadie había roto el fuego. A don Leonardo, lo que más le gusta decir son dos cosas: palabritas del francés, como por ejemplo, madame, rue y cravate, y también, nosotros los Meléndez. Don Leonardo es un hombre culto, un hombre que denota saber muchas cosas. Juega siempre un par de partiditas de damas y no bebe nunca más que

**Meléndez, cuando fuma, lo hace “de gorra”.**

café con leche. A los de las mesas próximas que ve fumando tabaco rubio les dice, muy fino: ¿me da usted un papel de fumar? Quisiera liar un pitillo de picadura, pero me encuentro sin papel. Entonces el otro se confía: no, no gasto. Si quiere usted un pitillo hecho... Don Leonardo pone un gesto ambiguo y tarda unos segundos en responder: bueno, fumaremos rubio por variar. A mi la hebra no me gusta mucho, créame usted. A veces el de al lado le dice no más que: no, papel no tengo, siento no poder complacerle..., y entonces don Leonardo se queda sin fumar.

## **Apoyo léxico.**

**Limpia.** Abreviatura familiar de limpiabotas.

**Grullo.** No tiene aquí el significado -típicamente andaluz- de paleta, cateto, palurdo. (Cela compara al limpiabotas con una grulla, ave zancuda de gran tamaño, que llega a medir hasta 13 decímetros de altura).

**Entumecido.** Que se mueve con torpeza.

**Punto.** Sinvergüenza. (Hablando de las cualidades morales buenas o malas, extremo o

grado a que estas pueden llegar).

**Vivir del sable.** Habilidad para sacar dinero a otro o vivir a su costa.

**Aplomo.** Dominio que se tiene de sí mismo.

**Corrido.** Se dice de la persona de mundo, experimentada y astuta.

**Empapelar.** En lenguaje familiar, formar causa criminal a alguien.

**Romper el fuego.** En lenguaje familiar, iniciar una disputa.

**Madame, rue, cravate.** Palabras francesas que significan, respectivamente, *señora*, *calle* y *corbata*.

**Picadura.** Tabaco picado para fumar, que, según lo esté en filamentos o en partículas informes, se llama *en hebra* o *al cuadrado*.

**Ambiguo.** Equívoco, que admite distintas interpretaciones y, por tanto, carece de precisión. (Con su gesto ambiguo, don Leonardo vela o no define claramente sus actitudes).

**Hebra.** Tabaco cortado tierno cuyas partículas alargadas tienen forma de brizna. Por su calidad superior respecto a la picadura era más caro y servía de base para la elaboración de los cigarrillos rubios.

### **Resumen del texto de Camilo José Cela.**

Cela pinta en el texto el retrato moral de un repugnante personaje que vive de explotar al prójimo sirviéndose de su engañoso aspecto exterior. Y así, Cela no sólo describe el aspecto “exterior” de don Leonardo Meléndez, basado en las apariencias - cuida su vestimenta y atavío cuanto le es posible, dados sus escasos recursos económicos; presume de una categoría social de la que carece, pero con la que deslumbra; alardea de poseer una vasta cultura...-, sino que relata también sus fechorías, cuyo denominador común es la burda estafa: se aprovecha de un pobre limpiabotas, al que sablea sin piedad; desprecia a sus acreedores, a quienes no satisface las deudas contraídas; si fuma, lo hace del tabaco ajeno... Cela ha retratado, pues, a un tipo que convierte las apariencias en una forma de andar por la vida y que, en definitiva, es producto de la hipocresía social, incapaz de aislar a esta clase de personajes.

### **Comentario explicativo del texto de Camilo José Cela.**

**Localización del texto.** Es, sin duda, *La colmena* una de las mejores novelas de Cela; imagen del Madrid de 1942; y ocasión para presentar a más de trescientos cincuenta personajes -muchos de ellos en forma caricaturesca- que se definen por su conducta y se duelen de la incertidumbre de su destino.

**Estructura del texto.** Mezclando con extraordinaria habilidad descripción y narración, e intercalando escuetos pero enjundiosos diálogos, Cela traza el semblante moral de un despreciable personaje que convierte la explotación del prójimo -tan desgraciado como

él- en una forma de vida, sirviéndose para ello de su engañosa -y perfectamente estudiada- apariencia exterior.

Es extraordinaria la maestría que demuestra Cela en la forma de organizar el retrato de don Leonardo Meléndez. Podríamos dividir el texto en cinco partes: tres de tipo narrativo -en las que se nos cuentan las felonías que don Leonardo lleva a cabo: saca el dinero a un pobre limpiabotas que, lustrando zapatos, ha conseguido ahorrar seis mil duros, que acaban en manos de don Leonardo, deslumbrado ante su aparente categoría señorial; se aprovecha de la ingenuidad de sus acobardados acreedores, a quienes desprecia y nunca restituye el dinero prestado; y consigue siempre -con malas artes- que los demás le den el tabaco que fuma -en época de estraperlo-. E, intercaladas en las partes narrativas, otras dos de tipo descriptivo en las que queda patente la personalidad de don Leonardo: todo un sinvergüenza, sablista y embaucador (“es un punto que vive del sable y de planear negocios que después nunca salen”); preocupado por su vestimenta y atavío que le dan cierto aire de persona atildada (“lleva unas corbatas muy lucidas y se da fijador en el pelo, un fijador muy perfumado que huele desde lejos”); circunspecto, seguro de sí mismo y astuto (“tiene aires de gran señor y un aplomo inmenso, un aplomo de hombre muy corrido”); que presume con habilidad de una cultura y una clase social de la que carece (“A don Leonardo lo que más le gusta decir son dos cosas: palabritas del francés <...>, y también nosotros, los Meléndez. Don Leonardo es un hombre culto, un hombre que denota saber muchas cosas”); y que es capaz de adoptar los gestos, ademanes y actitudes que cada situación requiere para sacar la máxima tajada (así, el “gesto ambiguo” y los segundos que tarda en responder cuando le ofrecen de forma desinteresada “un pitillo hecho”, que acepta como si fuera él quien hace el favor, en lugar de recibirlo (“Bueno, fumaremos rubio por variar. A mí la hebra no me gusta mucho, créame usted”). Y entre las partes narrativas y descriptivas del texto, se alza la voz del propio Cela, que emite sus propios juicios de valor, al censurar la ingenuidad del infeliz limpiabotas del que se aprovecha don Leonardo (“Le está bien empleado lo que le pasa.”); o al asegurar que él no se dejaría engañar fácilmente por un tipo que, tras una estudiada “imagen pública”, esconde una despreciable catadura moral (“A mí no me parece que la haya corrido demasiado, pero la verdad es que sus ademanes son los de un hombre a quien nunca faltaron cinco duros en la cartera.”).

Esta es, pues, la estructura del texto:

- ⑩Primera parte: *Narración*. Meléndez sablea al limpiabotas. Cela critica duramente la ingenuidad del limpiabotas.
- ⑩Segunda parte. *Descripción*. Tras presentar Cela a Meléndez como un tipo sinvergüenza, sablista y embaucador, él mismo se muestra como persona atildada, circunspecta y astuta. Nueva intervención de Cela que, apoyado en su experiencia vital, advierte que no se dejaría sorprender por las estratagemas de tan despreciable personaje.
- ⑩Tercera parte. *Narración*. Meléndez se burla de unos acreedores que le rinden pleitesía. Cela subraya, indirectamente, que la existencia de personajes como don Leonardo son producto de la hipocresía social, incapaz de aislarlos y

combatirlos con el desprecio.

⑩Cuarta parte. *Descripción*. Meléndez alude a su amplia cultura y a su categoría social, que Cela ridiculiza desde la ironía.

⑩Quinta parte. *Narración*. Meléndez se las ingenia para tener siempre a su disposición el tabaco de los demás; lo cual podría resultar hasta cómico, si no fuera por la escasez y alto precio del tabaco en la posguerra.

Y si el novelista presenta, antes que el aspecto físico de don Leonardo Meléndez, su despreciable talante moral -que le lleva a sablear a un ingenuo limpiabotas-, es con el fin de subrayar, desde las primeras líneas de texto, su tremenda amoralidad, y despertar las antipatías del lector hacia tipos como el retratado, cada vez más frecuentes en todos los ambientes, y no sólo en el café de doña Rosa -donde se desarrollan las escenas relatadas en el texto- o en los del Madrid sórdido reflejado en *La colmena*.

La renuncia al punto y aparte, incluso en la parte dialogada -entre don Leonardo y un fumador, con apostillas de Cela como narrador-, ayuda a conferir al texto una enorme cohesión interna, que acentúa aún más el implacable retrato que Cela ofrece del personaje que quizá tenga menos escrúpulos de conciencia de cuantos pululan por las páginas de *La colmena*.

*La forma expresiva del texto*. El léxico empleado por Cela se ve enriquecido con un amplio repertorio de vocablos y expresiones muy arraigadas en el habla popular: *limpia, punto, vivir del sable, hombre muy corrido, tratar a patadas, empapelar a alguien, romper el fuego...*; léxico que le otorga al texto una impresionante sensación de autenticidad.

Por otra parte, la morfosintaxis se pliega eficazmente a los deseos expresivos de Cela: los adjetivos -vivamente caracterizadores- y el empleo casi exclusivo del presente de indicativo ponen ante los ojos del lector un retrato que desentraña los más profundos recovecos de la personalidad de don Leonardo Meléndez. Precisamente la exageración caricaturesca de algunos de sus rasgos es expresiva de sus deformaciones éticas, y el adjetivo se convierte, así, en una herramienta básica de una estética deformante: don Leonardo es un *punto*; tiene un aplomo de hombre muy *corrido*; solicita, muy *fino*, papel de fumar a los que ve fumando tabaco rubio; pone un gesto *ambiguo* antes de aceptar el tabaco que graciosamente le ofrecen... Esta estética deformante alcanza también al duro retrato que, en breves líneas, ofrece Cela del limpiabotas, cuyo candor ha explotado astutamente don Leonardo en su propio beneficio, al apropiarse de sus ahorros: la comparación con un *grullo* que alude, sin duda, a su elevada estatura, alcanza ribetes esperpénticos al añadir a *grullo* los adjetivos *raquítico* -delgado, débil- y *entumecido* -que se mueve torpemente-; y, de esta manera, la degradación a la que Cela somete al limpiabotas es el justo pago a su estupidez; degradación que alcanza a su propio nombre: **Segundo Segura** -con la aliteración de la s y la repetición de la sílaba tónica *gu-*, un nombre que contrasta con el

de *don* Leonardo Meléndez, con ese “don” enfatizado petulantemente.

**Notas.**

<1> Citamos por la edición de +Raquel Asún, recientemente revisada y puesta al día por Adolfo Sotelo Vázquez, y editada por Castalia en la colección Clásicos Castalia, núm. 140; capítulo primero, págs. 161-162.