



OPCIÓN A

TEXTO

—Estoy esperando, cadete —dice Gamboa.

Alberto vuelve a mirar la alfombra.

—La muerte del cadete Arana no fue casual —dice—. Lo mataron. Ha sido una venganza, mi teniente.

Levantó los ojos. Gamboa no se ha movido; su rostro está impasible, no revela sorpresa ni curiosidad. No le hace ninguna pregunta. Tiene las manos apoyadas en las rodillas, los pies separados. Alberto descubre que la silla que ocupa el teniente tiene extremidades de animal: plantas chatas y garras carniceras.

—Lo han asesinado —añade—. Ha sido el Círculo. Lo odiaban. Toda la sección lo odiaba, no tenían ningún motivo, él no se metía con nadie. Pero lo odiaban porque no le gustaban las bromas ni las peleas. Lo volvían loco, lo batían todo el tiempo y ahora lo han matado.

—Cálmese —dice Gamboa—. Vaya por partes. Hable con toda confianza.

—Sí, mi teniente —dice Alberto—. Los oficiales no saben nada de lo que pasa en las cuadras. Todos se ponían siempre en contra de Arana, lo hacían consignar, no lo dejaban en paz ni un instante. Ahora ya están tranquilos. Ha sido el Círculo, mi teniente.

—Un momento —dice Gamboa y Alberto lo mira. Esta vez, el teniente se ha movido hasta el borde de la silla y apoya el mentón en la palma de la mano—. ¿Quiere usted decir que un cadete de la sección disparó deliberadamente contra el cadete Arana? ¿Quiere decir eso?

—Sí, mi teniente.

—Antes de que me diga el nombre de esa persona —añade Gamboa, suavemente—, tengo que advertirle algo. Una acusación de ese género es muy grave. Supongo que se da cuenta de todas las consecuencias que puede tener este asunto. Y supongo también que no tiene usted la menor duda de lo que va a hacer. Una denuncia así no es un juego. ¿Me comprende?

—Sí, mi teniente —dice Alberto—. He pensado en eso. No lo hablé antes porque me daba miedo. Pero ya no. —Abre la boca para continuar, pero no lo hace. El rostro de Gamboa, que Alberto observa sin bajar la vista, es de líneas marcadas y revela aplomo. En unos segundos, los rasgos precisos de ese rostro se disuelven, la piel morena del teniente se blanquea. Alberto cierra los ojos, ve un segundo la cara pálida y amarillenta del Esclavo, su mirada huidiza, sus labios tímidos. Sólo ve su rostro y, luego, cuando vuelve a abrir los ojos y reconoce nuevamente al teniente Gamboa, cruzan su memoria el campo de hierba, la vicuña, la capilla, la litera vacía de la cuadra.

(Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*)

CUESTIONES

A) COMENTARIO DE TEXTO

1. **Resume** con tus propias palabras el contenido del texto 1 punto
2. Asigna al texto un **título** que sintetice de forma adecuada su contenido (Ha de tender a la brevedad máxima.) 0,5 puntos
3. **Analiza** el texto atendiendo a los siguientes aspectos:
 - tipología:
 - a) literario, científico, periodístico, humanístico...
 - b) narrativo, descriptivo, dialogado, expositivo, argumentativo...
 - registro lingüístico
 - funciones comunicativas
 - estructura textual
 - tema(s) principal(es) y secundario(s)
 - elementos lingüísticos y estilísticos relevantes 2,5 puntos
4. **Comentario personal** sobre el tema de que trata 1 punto

B) CUESTIONES DE LENGUA

1. **Análisis sintáctico** del fragmento siguiente:
Una acusación de ese género es muy grave. Supongo que se da cuenta de todas las consecuencias que puede tener este asunto. 1,5 puntos
2. **Comentario léxico-semántico** de las siguientes palabras:
impasible, aplomo
 - a) Comenta su significado en el texto.
 - b) Aporta dos sinónimos de cada una de ellas 1 punto

C) PREGUNTA DE LITERATURA

- Desarrolla el contenido** de la siguiente pregunta:
El teatro romántico. (Características. Principales autores. José Zorrilla: Don Juan Tenorio). 2,5 puntos

***Presentación, ortografía y composición: factor corrector de + - 20%**



OPCIÓN B

TEXTO

A diario nos sentimos bombardeados por impresiones de todo orden que tienden a orientar nuestra mente, doblegar nuestra voluntad, modelar nuestro sentimiento y encauzar nuestra capacidad de decisión. En la propaganda comercial, esta labor de sometimiento suele ser bastante clara e incluso a veces descarada. En el campo de las ideas —morales, políticas, religiosas...—, la acción manipuladora se lleva a cabo de ordinario con astucia propia de profesionales. Son numerosas las personas que tienen la sensación difusa de que se las está manipulando, pero pocas poseen una idea precisa de qué es manipular, quién manipula, por qué y para qué se manipula, cómo se lleva a cabo la manipulación, qué circunstancias la hacen posible, qué formas de manipulación son las más nocivas para personas y grupos, cuáles son las consecuencias de la manipulación y de qué modo puede una persona o un grupo mantenerse en alguna medida libre frente a la avalancha manipuladora en todos los órdenes.

Esta falta de un conocimiento exacto de lo que es e implica la actividad manipuladora pone todas las cartas en manos de los afanosos del poder a cualquier precio, es decir: de los *tiranos*. Tirano es, en la dictadura o en la democracia, la persona o grupo que ansía el poder por afán de dominio.

He aquí un dato que debemos meditar seriamente al comienzo de estas reflexiones sobre la manipulación. En los regímenes democráticos se consagran como palabras «talismán» —es decir, como términos prestigiosos que parecen imponerse a quien los escucha— la palabra «libertad» y sus concomitantes: *independencia, autonomía, liberación, democracia, cogestión...* Todo parece emprenderse y realizarse en virtud del ideal de la libertad. Se defiende como algo consabido, no sometible a matización alguna y mucho menos a crítica o a recorte, el derecho absoluto a la *libertad de expresión*. En virtud de tal libertad se practican toda suerte de manipulaciones y apenas hay quien debate el peligro de que tal actividad quebrante la *libertad real* de la mayoría de las personas y grupos que integran el pueblo al que se dice servir. Se reclama como un derecho inalienable de toda persona la libertad para hacer toda clase de manifestaciones propagandísticas, pero se silencia el hecho nada baladí de que tal libertad sólo la poseen en realidad unos pocos privilegiados merced a su poder económico. Tropezamos aquí con una gran trampa en la que estamos llamados a caer de bruces si aceptamos ciertos planteamientos que hoy se dan por incuestionables en nuestra sociedad.

Perdamos desde el principio el temor reverencial a los vocablos «talismán», para evitar que nos maniaten y nos despojen de toda capacidad de iniciativa.

(Alfonso López Quintás, *La revolución oculta*)

CUESTIONES

A) COMENTARIO DE TEXTO

1. **Resume** con tus propias palabras el contenido del texto 1 punto
2. Asigna al texto un **título** que sintetice de forma adecuada su contenido (Ha de tender a la brevedad máxima.) 0,5 puntos
3. **Analiza** el texto atendiendo a los siguientes aspectos:
 - tipología:
 - a) literario, científico, periodístico, humanístico...
 - b) narrativo, descriptivo, dialogado, expositivo, argumentativo...
 - registro lingüístico
 - funciones comunicativas
 - estructura textual
 - tema(s) principal(es) y secundario(s)
 - elementos lingüísticos y estilísticos relevantes2,5 puntos
4. **Comentario personal** sobre el tema de que trata 1 punto

B) CUESTIONES DE LENGUA

1. **Análisis sintáctico** del fragmento siguiente:
Tropezamos aquí con una gran trampa en la que estamos llamados a caer de bruces si aceptamos ciertos planteamientos que hoy se dan por incuestionables en nuestra sociedad. 1,5 puntos
2. **Comentario léxico-semántico** de las siguientes palabras:
inalienable, baladí
 - a) Comenta su significado en el texto.
 - b) Aporta dos sinónimos de cada una de ellas1 punto

C) PREGUNTA DE LITERATURA

- Desarrolla el contenido** de la siguiente pregunta:
La narrativa hispanoamericana en el siglo xx. (La superación del realismo. El auge de la novela hispanoamericana: Mario Vargas Llosa). 2,5 puntos

***Presentación, ortografía y composición: factor corrector de + - 20%**

SOLUCIÓN DE LA PRUEBA DE ACCESO

AUTORA: Aurora Martínez Ezquerro

Opción A

A) Comentario de texto

1 El cadete Alberto Fernández explica por iniciativa propia al teniente Gamboa cuáles han sido las circunstancias de la muerte de Ricardo Arana, el *Esclavo*. La actitud de tranquilidad y el ambiente de confianza que le ofrece el mando militar ayudan a que la confesión sea más pausada y precisa. La incriminación del Círculo pone en guardia a Gamboa, quien previene a su subordinado del alcance de la acusación; este le va a confesar el nombre del asesino, si bien antes permanece pensativo recordando tanto el aspecto del asesinado como los lugares y objetos con él relacionados.

2 Un posible título podría ser: *Delación del cadete Alberto Fernández al teniente Gamboa de las circunstancias reales de la muerte del Esclavo*.

3 El análisis del texto es el siguiente:

Tipología

a) y b) El fragmento pertenece a la novela *La ciudad y los perros*, y corresponde, por tanto, a un texto **literario** en el que se engarzan con maestría las modalidades **narrativa**, **dialogada** y **descriptiva**, en este orden. En cuanto a la modalidad **narrativa**, el hilo conductor viene dado por el ritmo que se observa en la confesión de Alberto: la tensión que acumula el cadete —juzgando la importancia y seriedad de su información— contrasta con la tranquilidad que ofrece en todo momento el teniente. La voz del narrador permite crear esta atmósfera de tensión contenida: el narrador externo que se aprecia durante la puesta en escena produce la sensación de que se limita a observar lo que le rodea, pero se siente la omnisciencia especialmente en el último fragmento, el más emotivo para Alberto: son sus recuerdos del compañero injustamente asesinado. Este juego de perspectivas ofrece una visión poliédrica del mundo que se narra. El **diálogo**, que dadas las circunstancias debería ser de viva tensión, nos produce la impresión de ralentización y esto es debido a las constantes intervenciones de Gamboa con el propósito de calmar a su interlocutor y a la vez de crear sensación de suspense. Las actitudes y palabras de ambos están fuertemente contrastadas: asistimos a una especie de vaivén que nos lleva de la exaltación verbal y física de Alberto a la tranquilidad y al aplomo de Gamboa. La **descripción** es precisa y se centra principalmente en la actitud de los personajes, cómo esta influye en su físico y en las sensaciones que tienen ambos ante las circunstancias comentadas (esta cuestión se detallará en el apartado en el que se explica la adjetivación del texto).

Registro lingüístico

Puesto que se trata de un diálogo enmarcado en una narración, es preciso diferenciar dos niveles de habla: por

un lado el que corresponde al narrador y por otro el que crean los propios personajes. En cuanto al primero, se aprecia un nivel **culto**, especialmente en la rigurosa elección de términos (*imposible, garras carniceras, revela aplomo...*), y en la trabazón sintáctica que responde a la voluntad de estilo del autor. No hay alambicamiento, el estilo encuentra su punto medio y resulta preciso a la vez que intenso (esta característica es propia de Vargas Llosa). El diálogo de los militares ofrece un nivel **medio**, pero engastado en un registro **informal** propio de la lengua **conversacional**, si bien la marcada jerarquía que existe entre los interlocutores, así como la gravedad del asunto, no dejan traslucir coloquialismos, solo frases cortas, vocabulario sencillo, algunas expresiones más relajadas (*no lo dejaban en paz ni un instante*)... Se observa, en este sentido, el respeto con el que se hablan los interlocutores; la distancia entre ambos impide una situación de confianza en su forma de elocución. Cabría reseñar como un rasgo **diatópico** el americanismo *cuadra* para referirse a la habitación compartida del cuartel.

Funciones comunicativas

Al tratarse de un texto literario, es obvio que la función **poética** es destacable, puesto que este tiene finalidad estética y se halla compuesto con clara voluntad de estilo. Asimismo, en la conversación de los militares se siente un predominio de la función **expresiva** (*los oficiales no saben nada de lo que pasa en las cuadras...; cálmese...*) que evidentemente responde al tono emocionado y comunicativo de Alberto. También la función **apelativa** se manifiesta en este diálogo, especialmente cuando se subraya el afán de provocar una respuesta en el interlocutor (*¿Quiere decir eso?*). La función **fática** se registra en una frase que trata de mantener el contacto comunicativo (*¿Me comprende?*). La función **representativa** recorre todo el texto y es la que nos ofrece las circunstancias del mundo narrado.

Estructura textual y temas

Tomando como punto de referencia el clímax que supone la delación de Alberto, el texto se puede dividir en **dos partes**. La **primera**, que ocupa casi la mitad del fragmento, abarca hasta la línea 16. En este segmento Arana delata al Círculo como el artífice del asesinato, y la tranquilidad que manifiesta Gamboa se ve ligeramente quebrada ante esta confesión; esto se aprecia en la observación del narrador que dice *Esta vez el teniente se ha movido hasta el borde de la silla y apoya el mentón en la palma de la mano*, está claro que dentro del teniente algo ha cambiado.

La **segunda parte**, desde la línea 17 hasta el final del texto, supone una reflexión más profunda del teniente, quien advierte de la gravedad de las consecuencias de

una delación similar. Mantiene una apariencia tranquila, pero alarga magistralmente el suspense al pedirle que no diga todavía el nombre del asesino. Gamboa ya no se limita a escuchar, ahora participa activamente en la conversación, su físico se transforma y su piel morena se blanquea, tiene una mirada prospectiva que trata de prevenir a Alberto. Este queda detenido en una especie de fantasía visionaria en la que recuerda casi de forma cinematográfica espacios relacionados con su compañero y, especialmente, su cama vacía.

El **tema principal** es la delación de un injusto asesinato cometido en una academia militar y el silencio convenido y conveniente. Como **temas secundarios** se pueden destacar los siguientes: valentía y honradez de Alberto por confesar el asesinato; creación de fuerzas de choque ante las condiciones militares; marcadas relaciones jerárquicas en el mundo militar; preeminencia de la ley del más fuerte; los buenos sentimientos humanos ayudan a la sociedad; predominio del autoritarismo, cinismo, hipocresía, corrupción y falta de respeto; resultados de la convivencia entre personas sin principios y movidas por la violencia; confianza depositada en un honrado militar.

Elementos lingüísticos y estilísticos relevantes

Dentro del juego de perspectivas narrativas, es notable la mezcla que se realiza del tiempo pasado (en las explicaciones, esto es, como recuerdos) con el presente (el momento en el que se encuentran los personajes, esto es, su «ahora»); asimismo, el narrador juega con el presente para producir la sensación de que está recogiendo la información en el momento (*su rostro está impasible, no revela sorpresa...*). Este juego de perspectivas temporales aporta dinamismo al relato. En relación con los tiempos verbales, destaca el uso de las personas gramaticales. Así, se aprecia en el diálogo la tensión «yo-tú» pero siempre diluida por la jerarquía militar que impone un respeto y una distancia considerables.

En cuanto a los sustantivos, se aprecian tres ejes semánticos. El primero recoge sustantivos abstractos que corresponden a sentimientos de los personajes (*sorpesa, duda, curiosidad, confianza, acusación, venganza...*); el segundo se centra en las alusiones a los miembros del mundo militar (*oficiales, teniente, Círculo, sección, cadete...*); y el tercero muestra partes del cuerpo como indicios de cambios de estado de los protagonistas ante la magnitud de la información que se está desvelando, que suelen estar acompañadas de adjetivos descriptivos (*piel morena, cara pálida, rasgos precisos, pies separados...*). Si bien aquí se observan adjetivos que describen aspectos de los personajes en relación con sus cambios de estado, hay, además, un grupo de atributos que recogen cualidades precisas de los interlocutores (*impasible, tranquilo, grave...*). Se registran pocos adverbios, pero con interesantes matices sobre la acción verbal (*deliberadamente, suavemente, nuevamente*). La semántica del verbo muestra términos relacionados con la percepción (*revela, observa, descubre...*) y el entendimiento (*pensar, reconocer, comprender*), usos acordes con la situación que desarrollan los personajes.

La sintaxis ofrece predominio de la yuxtaposición y coordinación, en particular cuando se trata de las intervenciones del narrador. En este sentido el estilo resulta ligero. Así mismo se aprecia en el diálogo y con el fin de aclarar pormenores de la situación, el uso de la subordinación (subordinadas sustantivas, circunstanciales temporales...).

Como recursos estilísticos se pueden distinguir los siguientes: metáfora (*extremidades de animal*), paralelismos (*lo volví loco, lo batían, lo han matado*), metonimia (*toda la sección lo odiaba*: la sección se refiere a los cadetes), asín-deton (especialmente en las yuxtaposiciones del último párrafo), reiteraciones (*no-no-no*), etcétera.

4 La delación que está realizando Alberto supone un punto álgido en el desarrollo del texto y en el conjunto de la novela. Con esta información se hace preciso esclarecer la verdad y así lo intentará Gamboa, pero Alberto es presionado por los superiores para que retire su denuncia: es el momento de la inflexión. Por un instante estamos ante una posibilidad de cambio, pero es una falacia: todo queda como estaba.

El mundo de la academia militar es un microcosmos en el que se condensan las virtudes y los defectos de la sociedad circundante, aunque desgraciadamente hay más defectos que virtudes. La estructura jerárquica de los mandos militares ha sido calcada por sus alumnos (se crea el Círculo como fuerza de choque contra los abusos de los veteranos). Los cadetes proceden de mundos diferentes y la mayoría de ellos se caracterizan porque saben que es preciso luchar, sin embargo, solo gana el más fuerte: es la ley de la selva ante la que los débiles perecen.

En este injusto mundo el teniente Gamboa insufla aire puro, pero aunque es un ejemplo de honestidad y profesionalidad, sus superiores lo castigarán con un traslado. El teniente es una excepción en la novela, es «puro», ha arriesgado su carrera militar para que resplandezca la verdad, pero en un micromundo que tiene sus propias reglas corruptas, será aniquilado. No hay posibilidad de cambio, el inmovilismo del mundo militar queda reflejado.

Resulta angustioso pensar que las personas se puedan regir por el código de la fuerza y no por el de la razón. El problema está en que hay que sobrevivir. La lección de la novela es clara: es preciso saber luchar con las mismas armas, de lo contrario uno muere en el campo de batalla. Se observa, además, que se ponen en tela de juicio comportamientos que rigen el mundo militar.

Visto desde la perspectiva actual, se puede parangonar con las personas que se mantienen al margen de la ley, que practican y fomentan la violencia, tal vez porque no les enseñaron otra forma de actuar o porque haciendo así las cosas logran más beneficios. La solución está, entre otras medidas, en la educación: gracias a ella se pueden evitar estos deplorables comportamientos.

B) Cuestiones de lengua

1 El análisis sintáctico se ofrece en la última página en el Cuadro 1.

2 a) En el texto el significado de *imposible* es: «se aplica a la persona que no se altera o muestra emoción o turbación por cosas que corrientemente las producen, así como a su rostro, actitud, etc.»; mientras que el de *aplomo* es: «gravedad, serenidad con que alguien obra».

b) Sinónimos de *imposible* pueden ser: *imperturbable*, *indiferente*, *impertérrito*, *inalterable*, *inmutable*. Y de *aplomo*: *circunspección*, *equilibrio*, *seguridad*, *sensatez*.

C) Pregunta de literatura

El teatro romántico

Introducción

El teatro romántico nace con la voluntad de romper con la estructura del drama neoclásico ofreciendo la **libertad** como principio artístico.

El drama romántico se inició con el estreno de *La configuración de Venecia* (1834), de **José Martínez de la Rosa**, *Macías* (1834), de **Mariano José de Larra** y *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), del **duque de Rivas**. Sobre las bases de estas obras se compusieron *El trovador* (1836), de **Antonio García Gutiérrez** y *Los amantes de Teruel* (1837), de **Juan Eugenio Hartzenbusch**. La obra más importante de la década siguiente fue *Don Juan Tenorio* (1844), de **José Zorrilla**.

Características del teatro romántico

Frente al teatro costumbrista y moralizante del neoclasicismo, se alza el drama romántico, que es la **negación** de los preceptos del teatro anterior: se mezcla lo cómico con lo trágico; se reivindica la libertad creativa; se ignora la finalidad didáctica; y se pone énfasis en la escenografía. Surge con fuerza el drama pues el hombre romántico tiene una concepción desgarrada y dramática de la vida.

■ Estructura y discurso

- División de la obra en **jornadas** o actos, que suelen oscilar entre 3 y 5.
- **Mezcla de prosa y verso** en una misma obra y tendencia a la polimetría.
- Rechazo de la **regla** de las tres unidades.
- **Mezcla de lo trágico y de lo cómico**. Se combinan los estilos elevado y coloquial; si bien se prefiere un lenguaje sencillo.

■ Temas

- El tema básico suele ser el **amor**; a veces son amores imposibles, o amores desgarrados, en muchos casos acompañados de desafíos, venganzas, duelos, etc., y marcados por el destino trágico, por fuerzas oscuras contra las que nada se puede hacer. También hay cierta preferencia por temas históricos, legendarios y caballerescos.
- El tema del **tiempo** está muy unido al tema del **plazo**: es frecuente que los personajes principales estén bajo la presión de cierto límite de tiempo que se dan o que les han dado para realizar una misión, y por eso viven de forma angustiada. Es el carácter inexorable del paso del tiempo que se relaciona con el destino fatal del héroe.

- El autor demuestra una importante **preocupación social**: siente anhelo por una sociedad más justa. El drama romántico escenifica los conflictos de su tiempo: la superioridad del individuo sobre los códigos morales, la lucha por la libertad política, las pasiones y los conflictos del alma humana, etcétera.

■ **Personajes**. Los protagonistas encarnan la idea de **libertad**. El héroe romántico es un personaje misterioso, portador de un destino aciago. Busca la felicidad, pero la **desgracia** lo persigue; vive intensamente, pero la muerte lo rodea. Físicamente es bello, es un seductor y un **rebelde** que no acepta normas y que tiene algo diabólico. La heroína romántica es una mujer hermosa, capaz de dar su vida por **amor**; con frecuencia sufre por él. Los personajes no suelen cambiar, carecen de evolución psicológica.

■ **Estilo**. Su lenguaje literario está lleno de sustantivos procedentes de los campos semánticos del dolor, la insatisfacción y la muerte. Hay una vehemencia sentimental y expresiva, razón por la que se aprecian numerosas frases exclamativas, hipérboles, frases entrecortadas, etc. La importancia de los monólogos es evidente porque a través de ellos se dan a conocer los sentimientos más íntimos de los personajes.

■ **Espacio**. Los dramaturgos románticos situaron sus problemas en épocas pasadas. Si bien de la historia, más que su esencia, les interesa la anécdota y el detalle pintoresco. En algunos dramas, la base histórica es muy débil; en otros, solo sirve para dar a la obra colorido.

Los ambientes preferidos son medievales, paisajes inhóspitos, cementerios, escenarios nocturnos con tormentas, etc. La escenografía es muy importante porque influye en las reacciones anímicas del espectador. Todo el efectismo escénico quedará bien explicado en las acotaciones, que se convierten en verdaderos cuadros escénicos.

■ **Puesta en escena**. Los decorados, habitualmente múltiples, eran espectaculares. Se utilizaron recursos ópticos como la fantasmagoría (proyección de figuras y personajes) y todo esto contribuyó a la creación de un clima alucinatorio. Los efectos sonoros subrayaban situaciones emocionantes o eran desencadenantes de acciones (campanadas, truenos, relojes...).

Principales autores

Ya se han mencionado diversos autores representativos y sus obras más importantes en la introducción. A continuación nos detendremos en uno de ellos: el duque de Rivas. Ángel de Saavedra, **duque de Rivas**, está marcado por su época de exilio. Sus inicios son de influencia neoclásica, pero en sus años fuera de España toma contacto con el romanticismo. A su llegada a España, ya se considera plenamente romántico. Su obra más importante es *Don Álvaro o la fuerza del sino*, cuyo estreno en 1835 se ha considerado el inicio de esta corriente en nuestro país. En este drama, se utilizan por primera vez **técnicas** de carácter romántico: la mezcla de prosa y verso de diferentes metros, la desaparición de las tres unidades o la caracterización de los personajes con tópicos románticos.

Los **temas** de esta obra son la fatalidad de un destino que el hombre no puede cambiar, la venganza y el honor.

Don Álvaro, el **protagonista** (un indiano rico que tiene un origen desconocido y es el prototipo del héroe romántico), ve que el mundo y la sociedad le han cerrado las posibilidades vitales: su amor por Leonor se frustra, y las muertes lo arrastran a una situación trágica, que desemboca en el final transgresor del suicidio. En ese momento invoca al infierno, en claro enfrentamiento con el dios cristiano.

En el **discurso** de los personajes se combinan el estilo serio y elevado (en exaltaciones románticas) con el popular y jocoso (en escenas costumbristas).

Otra obra de este autor es *Romances históricos* (1841) en la que aparecen ya rasgos románticos, como el regreso al pasado y la orientación histórica.

José Zorrilla: Don Juan Tenorio

■ **Circunstancias de composición y estreno.** El final de este drama rompe con la tradición fatalista del teatro romántico y por ello se considera que el *Tenorio* cierra el ciclo de la rebeldía. El protagonista se enfrenta, una vez más, a las normas sociales de forma extrema hasta que el amor lo redime.

■ **Argumento.** Don Juan Tenorio lleva una vida disipada de duelos y amoríos. Con el fin de ganar una apuesta a un contrincante de su calaña, don Luis Mejía, rapta a doña Inés, de la que finalmente se enamora, pero mata al padre de la joven porque no lo acepta como yerno y debe huir. Cuando regresa, doña Inés ha muerto de amor. En el panteón familiar de los Tenorio, don Juan se encuentra con el fantasma de su amada, que le pide que se arrepienta en un plazo que Dios le ha concedido para que ambos se salven. Cuando va a caer el último grano *en el reló de la vida*, llega el arrepentimiento y la salvación para el burlador. La obra se cierra con un canto a la misericordia divina.

■ **Estructura.** La obra se divide en dos partes: la primera consta de cuatro actos y la segunda de tres, separadas por cinco años. La acción de cada parte se desarrolla en una sola noche.

Sin embargo, el aspecto más importante del tiempo dramático de la obra es el plazo en el desenlace final. Las dos secciones del mito quedan magníficamente encerradas en las dos partes. La primera desarrolla la leyenda del burlador; la segunda, la del convidado de piedra.

■ Personajes

● **Don Juan.** Este personaje prosigue una tradición literaria iniciada por *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Presenta las características que los románticos adjudicaron al personaje asocial y demoníaco. Es juerguista y le gustan toda clase de apuestas, incluidas las que exigen las artes de seductor cínico e irresistible, pero en esta obra el amor acaba con el don Juan tradicional. El individualismo es otro de sus rasgos y se interpreta como rebeldía. Presente en todos los actos, el resto del reparto tiene como misión capital caracterizarlo por paralelismo o contraste.

● **Don Luis Mejía.** Joven alocado que se apresta, como el mismo don Juan, para ingresar en el orden social mediante su matrimonio con doña Ana de Ulloa.

● **Doña Inés.** Es el símbolo del amor que redime al burlador. Representa la figura virginal capaz de despertar el amor de un libertino, morir de pena por él y rogar a Dios por su salvación.

● **Don Diego Tenorio y don Gonzalo de Ulloa.** Los padres encarnan la intransigencia, acatada y respetada por Zorrilla.

● **Ciutti y Brígida.** Son dos personajes desdibujados, calcados del gracioso de la comedia y de la vieja alcahueta Celestina, respectivamente.

■ **Versificación.** Hay polimetría. En el diálogo emplea la redondilla o el romance; la décima se reserva para los momentos más líricos; la quintilla se emplea en las relaciones de don Juan y don Luis; la octavilla, en la carta a doña Inés; también se utilizan el ovillo y los serventesios endecasílabos.

■ **Códigos no verbales.** Las escenas finales son muy llamativas. El fantasma del padre de Inés atraviesa paredes, salen y vuelven esqueletos a sus tumbas, la pareja muere y de sus bocas salen *sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música*.

■ **Sentido e interpretación.** Zorrilla tuvo la idea de salvar al burlador. Recuérdese que hasta ese momento don Juan se había condenado. Hay críticos que han visto un grave deterioro de la justicia divina en ese mágico final. Por otro lado, el satanismo de don Juan resulta superficial. Sus actos, no su espíritu, están caracterizados por lo diabólico. De ahí que pueda concebir un amor puro y, al final, consiga la salvación. El vincular la salvación del libertino a la de la cándida Inés es una forma poética de plasmar la unión de los amantes, tras la muerte de uno de ellos.

Opción B

A) Comentario de texto

1 Al autor le preocupa que ante la continua invasión de mensajes y actuaciones manipuladoras el ciudadano sea incapaz de reaccionar en consecuencia. En este sentido, realiza una revisión por los diferentes ámbitos sometidos a la manipulación (propaganda comercial, política, religión, etc.) y se plantea la falta de conocimiento preciso que los ciudadanos tenemos sobre este concepto y las consecuencias de nuestra ignorancia. Se lamenta de que el desconocimiento sea la causa de que los que quieren dominar puedan seguir haciéndolo. Ejemplifica con el concepto de *libertad* acuñado en los regímenes democráticos y las falsedades realizadas en su nombre. Concluye animándonos a que seamos ciudadanos críticos y conciencados para evitar la manipulación.

2 Teniendo en cuenta la riqueza temática del texto, se ofrecen los siguientes títulos: *Reflexiones sobre la manipulación: conocimiento de la misma para mantener la libertad; Necesidad de precaución ante la constante manipulación social.*

3 El análisis del texto es el siguiente:

Tipología

a) y b) Se trata de un texto **humanístico**; concretamente el fragmento forma parte de una obra de **ensayo**. El tema capital se centra en las reflexiones del autor sobre la manipulación: causas y consecuencias de la misma, y necesidad de reaccionar ante este peligro camuflado y constante. El asunto se aborda de forma subjetiva y su objetivo es convencer al receptor de la opinión vertida. La modalidad textual corresponde a la expositivo-argumentativa, si bien la predominante es la **argumentativa**. Se esgrimen argumentos racionales lógicos: en el primer párrafo se aprecia una verdad compartida, en el segundo párrafo se observa un argumento de consecuencia y en el tercero se distingue una argumentación de ejemplificación. El tema se muestra de forma **expositiva**, pues se van ofreciendo ideas y datos del tema tratado.

Registro lingüístico

El nivel de lengua es **culto**, si bien se trata de un nivel culto accesible; pero hay que hacer hincapié en que aunque la naturaleza de esta obra ensayística busca la reflexión compartida, es decir, se dirige a un amplio espectro de receptores, no es un texto de naturaleza divulgativa. El léxico ofrece términos cultos (*doblegar, difusa, se consagran...*) y la sintaxis resulta compleja en su afán de explicar relaciones mediante subordinadas. Tal vez en el intento de ser más expresivo y claro, el autor ofrece dos expresiones que lindan con un registro más informal y aligeran el tono serio y exhortativo del texto: el modismo *poner las cartas en manos de...* y la locución *caer de bruces*.

Funciones comunicativas

Predomina la función **apelativa**, ya que el autor trata de convencer al receptor de su tesis. En ese sentido destaca

especialmente el uso de las personas gramaticales de carácter inclusivo en tercera persona (*nos sentimos, debemos meditar, perdamos...*) en las que el autor se funde con el receptor, para así animarnos a reflexionar y actuar conjuntamente. Esta función no la podemos desvincular de la **expresiva**: en todo momento el ensayista exterioriza parte de sus emociones o sentimientos de contrariedad y hastío ante la manipulación de la que somos objeto (*pocas poseen la idea precisa de qué es manipular, quién manipula, por qué...*). La función **metalingüística** se recoge de tres maneras: el propio autor define un concepto de forma explícita (*Tirano es...*), utiliza el entrecomillado (*«talismán», «libertad»*) o recurre al uso de las cursivas (*independencia, autonomía...*). La función **referencial** recorre todo el texto, puesto que transmite información sobre la realidad que conforma la reflexión.

Estructura textual y temas

La división del fragmento es **tripartita**, si bien no responde a la clásica organización de un texto ensayístico. Esta división se podría esquematizar del siguiente modo:

- **Contextualización de la reflexión.** Se plantea un problema.
- **Datos concretos.** Se ejemplifica el problema.
- **Invitación a la defensa.** Se ofrece una solución.

La **primera parte** abarca los párrafos 1 y 2. En el inicial el autor nos introduce en el tema y nos invita a reflexionar sobre la invasión de la manipulación, resalta nuestro desconocimiento sobre el asunto y nos desvela sus consecuencias; en el segundo párrafo, justifica este desconocimiento como la causa de que los poderosos manipuladores sigan consiguiendo sus fines. En la **segunda parte** (párrafo 3 hasta *poder económico*), destaca el argumento de ejemplificación cuyo objetivo radica en aclararnos conceptos y actuaciones de las personas que sin escrúpulos nos manipulan, pero en nombre de la libertad, concepto que nos llega a su vez «manipulado» por los que se benefician de las consecuencias del mismo. Finalmente, en la **tercera parte** (resto del tercer párrafo desde *Tropezamos...* hasta el final del texto), el autor expone una solución para evitar estas tropelías de manejo político y social, y es que debemos tener claros los conceptos para poder ser críticos con los mismos y de esta forma tener capacidad de iniciativa.

En cuanto a los **temas**, el **fundamental** ya ha sido expuesto y versa sobre el poder manipulativo de la sociedad y la necesidad de defendernos ante el mismo. Como **temas secundarios**, citamos los siguientes: el peligro manipulador de la propaganda comercial; la falta de reflexión ante esta circunstancia manipuladora generalizada en la sociedad; el ansia de poder sin escrúpulos; la manipulación de conceptos en aras del interés de los poderosos; la paradoja de la «libertad» en los países democráticos; la necesidad de despertar el afán crítico para defendernos de la manipulación soterrada y aceptada; la urgencia de realizar acciones o reflexiones para evitar que se trastoque la sociedad y

nuestra capacidad crítica; la consecuente falta de libertad del individuo.

Elementos lingüísticos y estilísticos relevantes

Puesto que estamos ante un texto en el que el receptor trata de convencernos de su opinión, es notable el uso de la primera persona del plural (*nos sentimos bombardeados, perdamos...*) con el cual se logra incluir a emisor y receptores en el mismo grupo de opinión, y permite una cercanía y una complicidad que resultan agradables al lector. También se aprecia el uso de la tercera persona para referirse a la sociedad de forma general (*las personas* y frente a ellas *los tiranos*), y quizás para no resultar reiterativo se recurre con frecuencia a la pasiva refleja (*se practican toda suerte de manipulaciones, se reclama...*). En cuanto a los tiempos verbales, predomina el uso del presente con valor atemporal (*nos sentimos, tienen, es, implica...*), ya que la acción se circunscribe en un período temporal amplio, impreciso. Además, es destacable el uso de pasivas perifrásticas (*nos sentimos bombardeados...*), de formas impersonales (*orientar, doblegar, evitar...*) y de perífrasis verbales (*debemos meditar...*) que invitan a la acción reflexiva.

Los sustantivos son principalmente abstractos, pues el tema del ensayo gira en torno a conceptos de carácter reflexivo (*impresiones, sensación...*). La adjetivación es básicamente descriptiva (*propaganda comercial, idea precisa...*). Se indican circunstancias propias del adverbio mediante diferentes construcciones sintagmáticas: *con astucia, a diario...* En cuanto a la semántica verbal, destacan los verbos de entendimiento (*orientar, implica, meditar...*), que se hallan en la esfera del pensamiento humano.

La sintaxis ofrece predominio de estructuras oracionales complejas que responden al objetivo explicativo y descriptivo del autor: la coordinación incluye relaciones de subordinación que alarga los períodos oracionales a la vez que matiza la realidad expuesta. Se aprecian marcadores propios del género oratorio (*He aquí*) que sirven para hilar la idea con el párrafo anterior, enlazando el discurso argumentativo.

Como recursos estilísticos, destacan la derivación (*manipulación, manipular, manipuladora...*), la metáfora (*maniaten* con el sentido de «impedir una acción», «quitar libertad»), el contraste (*preciso-difuso; numerosas-pocas*), el paralelismo (*nos maniaten, nos despojen*), las parejas coordinadas (*personas y grupos; emprenderse y realizarse*) y la enumeración (*moral, política, religiosa*).

4 Nos hallamos insertos en una sociedad caracterizada por la rápida comunicación, recibimos diariamente múltiples mensajes publicitarios, políticos, económicos... de grupos o de personas que dominan las estrategias manipuladoras, pero no somos conscientes de esta penosa circunstancia. No nos damos cuenta de que nos hallamos al servicio de los intereses de muchos grupos que se encuentran en el poder o que intentan beneficiarse o lucrarse de los resultados de su persuasión oculta. Nos manipularán hasta la saciedad, puesto que nos convencerán de que lo que dicen es lo que debemos hacer.

El problema está en la falta de actitud crítica que ofrecemos ante estos mensajes subliminales. Aceptamos como normales comportamientos y situaciones que no lo son. No olvidemos que las estrategias de manipulación estudian concienzudamente a qué grupos de la sociedad es más fácil persuadir o convencer de que deben pensar o actuar de un modo determinado. Un grupo especialmente expuesto al riesgo es el de los jóvenes, inmersos en un mundo que trastoca valores inalienables (respeto, interés, esfuerzo...). La televisión y cualquier medio de información puede ofrecer ideas tergiversadas de la realidad y, además, no se observan modelos ejemplarizantes. Así, hay series televisivas cuyos protagonistas utilizan un lenguaje soez con absoluta normalidad; se aprecian escenas eróticas, incluso de sexo; la violencia o la denigración aparecen como si fueran actos comunes de la vida cotidiana.

La juventud también debe tener especial cuidado con las sectas violentas y las diferentes formas de adicción, como la droga, el alcoholismo, los juegos de azar, Internet... ¿Hasta qué punto estamos preparados para vencer tanta manipulación? Si buscamos valores, caminos adecuados que rijan el comportamiento humano, modelos que puedan ser referentes reales (nuestros padres, educadores...), tal vez podamos ir soslayando el obstáculo. Pero se hace necesario reflexionar continuamente sobre la información que nos llega con el fin de fomentar nuestra capacidad crítica, pues si nos manipulan y lo permitimos, conseguiremos poner en peligro la libertad humana (recuérdese que la libertad de la humanidad es la suma de la libertad interior de cada uno).

B) Cuestiones de lengua

1 El análisis sintáctico se ofrece en la última página en el Cuadro 2.

2 a) En el texto el significado de *inalienable* es: «que no se puede enajenar o desposeer a alguien de algo o de un derecho»; mientras que el de *baladí* es: «de poco valor, de poco interés o importancia».

b) Sinónimos de *inalienable* pueden ser: *irrenunciable, inajenable*. Y de *baladí*: *fútil, superficial*.

C) Pregunta de literatura

La narrativa hispanoamericana en el siglo xx

Introducción

Respecto a la poesía, la novela muestra cierto retraso, puesto que cuando ya el modernismo había renovado profundamente la expresión poética, la narrativa continuaba por cauces heredados del siglo xix. Pero cuando se produce su eclosión, a mediados del xx, reviste tal fuerza creadora que se situará en la primera línea de la narrativa mundial.

La novela anterior a 1940

El **realismo** narrativo de los primeros decenios del siglo xx presenta rasgos de tipo naturalista y resabios de lenguaje romántico, si bien lo más característico es su **temática**:

● **La naturaleza.** Se presenta en toda su grandiosidad, incapaz de ser dominada por el ser humano y se convierte en metáfora de un mundo en el cual no rigen las leyes racionales o la cultura europea. Frente a ello, el hombre ha de huir o integrarse, si no quiere resultar vencido. Esto dará lugar a la **novela telúrica o novela de la tierra**.

● **Los problemas políticos.** La novela halla temas en la inestabilidad política del continente, en los dictadores, en la incesante sucesión de revoluciones. En este período destacan las **novelas de la Revolución mexicana**.

● **Los problemas sociales.** La novela denunciará las desigualdades sociales, la miseria e ignorancia de los indígenas, el poder de una oligarquía que explota, junto a las grandes potencias extranjeras, los recursos naturales. En las obras se observa la búsqueda de las raíces indígenas; se habla así de una **novela indigenista**.

De entre las numerosas novelas que surgen dentro de la novela realista, sobresalen: *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos; *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; y *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera.

La superación del realismo (décadas de 1940 y 1950)

A partir de 1940 se observa un cansancio de la novela realista. No desaparecen los temas cultivados hasta entonces, pero se tratarán con procedimientos distintos y surgirán nuevos temas. Algunos aspectos de esta **renovación** son los siguientes:

● Se abandona el interés mayoritario por los espacios geográficos rurales y naturales; su lugar lo ocupa el **paisaje urbano**.

● Se mantienen los **temas sociales**, pero aparecen también problemas existenciales.

● Irrumpe la imaginación, lo fantástico. Pronto se hablará de **realismo mágico**, concepto que define la íntima convivencia en la novela de la realidad y la fantasía. El realismo mágico busca descubrir que la apariencia es una envoltura de otras presencias más profundas y asombrosas. Por su parte, el escritor cubano Alejo Carpentier acuña el concepto de lo **real maravilloso**: es la propia realidad latinoamericana (su naturaleza, su historia) la que contiene una fuente inagotable de sorpresas. América se convierte en un territorio mágico que debe ser novelado.

● **La condición humana.** Se plantean los grandes problemas del ser humano en la sociedad contemporánea, enraizados en la situación de Hispanoamérica. La visión, en general, es bastante pesimista.

● **El erotismo.** Se aprecia interés por el tema erótico.

● En el terreno estético, se notará un mayor **cuidado constructivo y estilístico**. Los autores atienden a las **innovaciones formales** aportadas por los grandes novelistas europeos y norteamericanos (Kafka, Faulkner...). También asimilan los **elementos irracionales y oníricos** procedentes del surrealismo.

■ Rasgos formales

Entre los rasgos formales de la narrativa hispanoamericana de ese período se encuentran los siguientes:

● **El narrador.** El narrador omnisciente deja paso al narrador protagonista, personaje o testigo.

● **El tiempo.** Se rompe la linealidad temporal por medio de recursos como la inversión temporal, las historias paralelas o intercaladas o el caos temporal.

● **El lenguaje.** Entre los nuevos narradores existe una gran preocupación por la elaboración lingüística, por el ritmo de la prosa y por el empleo de imágenes, hasta tal punto que se ha hablado de una tendencia barroca en el estilo de estas novelas.

Estos rasgos iniciados en los años cuarenta, se prolongarán durante los decenios siguientes en la obra de **nuevos novelistas**, de entre los que sobresalen:

● **Miguel Ángel Asturias.** Destaca su novela *El señor presidente* (1946), inspirada en la vida del dictador guatemalteco Estrada Cabrera, inscrita en la tradición de la novela sobre dictadores y narrada con una técnica expresionista y hasta onírica que debe mucho a las vanguardias europeas.

● **Alejo Carpentier.** Uno de los máximos maestros de la prosa castellana, por la riqueza y perfección de su estilo. En su producción destacan dos obras: *Los pasos perdidos* (1953) y *El siglo de las luces* (1962). La primera cuenta la huida de una civilización vacía hacia la autenticidad del mundo primitivo; la segunda encierra un compleja y profunda reflexión sobre la revolución.

● **Juan Rulfo.** Se observan en su obra *Pedro Páramo* (1955) novedades que la convierten en punto de referencia de la nueva narrativa: estructura fragmentaria, desorden temporal, complejidad de planos narrativos e interrelación de historias. No obstante, lo más novedoso de *Pedro Páramo* reside en el tratamiento del tiempo, con el que se logra crear un mundo en el que se confunden lo real y lo imaginario. Las atmósferas densas, las tensiones atávicas y el destino trágico se muestran en su libro de relatos *El llano en llamas* (1953).

● **Jorge Luis Borges.** Destaca por sus libros de cuentos, especialmente los recogidos en *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Los relatos nos proponen juegos mentales, ejercicios de imaginación y nos colocan ante problemas metafísicos. Sus temas son el tiempo, la identidad humana, la eternidad y lo infinito, el destino del hombre o el mundo como laberinto.

El boom de la novela hispanoamericana

En 1962 se publica en España *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. En 1967, *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Por esas fechas, aparecen asimismo novelas como *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato; *El astillero*, de Juan Carlos Onetti; *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier; *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *Paradiso*, de José Lezama Lima, etc. Era el **boom** de la novela hispanoamericana, es decir, su definitivo reconocimiento internacional. Este hecho fue el resultado de dos tipos de factores: **literarios** —la coincidencia en esta década de narradores y obras de extraordinaria calidad— y **extraliterarios** —la promoción publicitaria que le granjeó la industria editorial española—.

Los nuevos autores llevan las innovaciones señaladas en el apartado anterior a sus últimas consecuencias y enriquecen la novela con **recursos** novedosos, como los siguientes:

- El arraigo de la **integración de lo fantástico y lo real**.
- El rechazo frecuente de la moral burguesa dominante y de ciertos hábitos de comportamiento social.
- La **ampliación temática** y, en especial, la preferencia por la «novela urbana» (Cortázar, Fuentes, etc.). Cuando aparece el ambiente rural (por ejemplo, en García Márquez) recibe un tratamiento muy novedoso (aunque ya preludiado por Rulfo).
- La experimentación en las formas de estructurar el relato.
- La renovación de las **técnicas narrativas**, de las que cuenta con espléndidas muestras la nueva novela hispanoamericana: ruptura de la línea argumental, cambios del punto de vista, rompecabezas temporal, contrapunto, caleidoscopio, combinación de las personas narrativas, estilo indirecto libre, monólogo interior, etcétera.
- La experimentación (o el enriquecimiento) en el **lenguaje** mismo.

Por debajo de todo ello —y como en la España de los mismos años— late el **convencimiento de la insuficiencia práctica y estética del realismo**. Pero esa evidente preocupación estética tampoco impide que el escritor proclame ideas sociales y políticas revolucionarias.

Algunos de los **novelistas** más destacados del *boom* son los siguientes:

- **Ernesto Sábato**. Novelista intelectual, tanto por el rigor de construcción de sus textos como por la densidad de problemas que suscitan. Su obra *El túnel* (1948) es una novela breve de amor y locura, que pone al descubierto el problema de la incomunicación y la angustia vital. Otra novela suya, *Sobre héroes y tumbas* (1961), constituye una apocalíptica visión del mundo.
- **Julio Cortázar**. Se reveló como un inteligente cultivador del cuento fantástico: *Bestiario* (1951); *Las armas secretas* (1959)... Pero es con su novela *Rayuela* (1961) donde sorprende por su complejidad estilística y su singular composición que permite al lector varias maneras de seguir la lectura.
- **Carlos Fuentes**. Es un escritor de sólida formación intelectual y un crítico implacable de la burguesía. Su novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962) reconstruye la vida de un hombre poderoso que está agonizando. Para ello, recurre a saltos en el tiempo, a la combinación de puntos de vista y al uso de distintas personas narrativas.
- **Mario Vargas Llosa** (se explicará en el siguiente apartado).
- **Gabriel García Márquez**. Premio Nobel en 1982, caracterizado por su desbordante fantasía, escribió *Cien años de soledad* (1967), una de las novelas más importantes de la literatura universal del siglo xx, que es considerada un referente del realismo mágico. Otras obras son *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de la Mamá Grande*, *Relato de un naufrago*, *Crónica de una muerte anunciada*, etcétera.

- **Augusto Roa Bastos**. Autor de dos novelas imprescindibles: *Yo, el supremo* (1984), que novela el delirio del dictador «perpetuo» paraguayo José Gaspar Rodríguez de Francia, e *Hijo de hombre* (1969), epopeya sobre la dignidad indígena ambientada en la terrible Guerra del Chaco (1932-1935) que enfrentó a Paraguay con Bolivia por la delimitación de fronteras.

El auge de la novela hispanoamericana: Mario Vargas Llosa

■ Vida y obra

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa (Arequipa, Perú, 1936) es uno de los más importantes novelistas y ensayistas de Latinoamérica, así como uno de los principales autores de su generación. Ha obtenido el premio Príncipe de Asturias y el premio Cervantes, entre otros. En 1996 fue elegido miembro de la Real Academia Española. Fue investido *doctor honoris causa* por la Universidad de La Rioja en el año 2007. Su producción literaria es abundante, y en ella se incluyen **cuentos**: *Los jefes* (1959); **relatos**: *Los cachorros* (1967); **novelas**: *La casa verde* (1965), *Conversación en la catedral* (1969), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La guerra del fin del mundo* (1981), *El hablador* (1987), *Elogio de la madrastra* (1988), *Historia de Mayta* (1989), *El pez en el agua* (1993), *Los cuadermos de don Rigoberto* (1997), *La fiesta del chivo* (2000)...

■ La ciudad y los perros

La aparición de *La ciudad y los perros* (1962) se considera la **fecha clave** del **boom** de la narrativa hispanoamericana. Esta obra compendia muchos de los diferentes hallazgos técnico-formales de las generaciones anteriores: las de los autores norteamericanos (Faulkner, Dos Passos, Hemingway), las de sus precursores latinoamericanos (Asturias, Carpentier, Borges, Rulfo) y las de los autores europeos (Proust, Joyce, Kafka).

La estancia de Vargas Llosa en el colegio militar peruano durante una temporada le sirvió como fuente de documentación para escribir la novela. El **argumento** de la obra se resume a continuación: tras el robo de un examen en el colegio militar Leoncio Prado, se inflige un castigo colectivo: quedan suspendidos los permisos de fin de semana a todos los cadetes de la sección en la que tuvo lugar el robo hasta que el ladrón sea descubierto. Se produce la denuncia del ladrón por parte de un cadete de la sección ante las autoridades militares del colegio. El delator muere de forma violenta durante unas maniobras militares. Se conoce una nueva denuncia del presunto asesino por parte de otros cadetes ante esas mismas autoridades militares. Entonces comienza la investigación pertinente, pero esta se suspende y las autoridades militares determinan que la muerte del cadete delator fue un mero accidente.

a) Temática y sentido de la obra. En el título el autor alude con el vocablo *perros* a los cachorros de la sociedad peruana. Y en él se condensa la dualidad que describe la sociedad adulta peruana y los mecanismos de transmisión de valores (éticos, morales e ideológicos) para la perpetuación de los esquemas sociales en las nuevas generaciones. La novela es una crítica feroz a la sociedad peruana.

b) Estructuras narrativas

● **Estructura externa.** El texto está dividido en dos partes y un epílogo, organizados a su vez en capítulos; cada parte consta de ocho capítulos, y el epílogo, de tres. La primera parte versa sobre la vida en el colegio, en la que se intercalan los recuerdos del pasado de los tres principales cadetes (Alberto, Boa y Jaguar). Termina con el accidente del Esclavo. La segunda parte se centra en la muerte de este y las subsiguientes investigaciones. El epílogo relata la salida del colegio de Jaguar y de Alberto y su integración en el mundo civil.

● **Estructura interna.** El análisis de la organización lógica de los acontecimientos centrales (la historia o fábula) revela coherencia y puede estructurarse en dos bloques lógicos:

	Infracción	Delación	Sanción al infractor
Primer bloque	Robo del examen	Arana delata a Cava	Expulsión
Segundo bloque	Asesinato de un cadete	Alberto delata a Jaguar	Impunidad

El escenario en el que suceden los hechos es una fábrica de perversión de valores éticos, y los responsables en tal perversión son las jerarquías de ese microcosmos social llamado Leoncio Prado (en clara sintonía con la sociedad a la que pertenece), quienes, para perpetuar y mejorar su condición privilegiada, no tienen escrúpulo alguno en que prevalezca la mentira sobre la verdad, ni en que se castigue a la gente honesta, en tanto que se deja impunes a los criminales.

Con respecto a la **lógica de la trama** (presentación de los hechos), hay un constante ir y venir entre el pasado y el presente, entre el interior del colegio y su exterior (normalmente la ciudad de Lima). El continuo cambio de perspectiva no es un juego caprichoso, sino que tiene el mismo efecto de los vasos comunicantes, donde las historias se «iluminan» mutuamente, se «contagian» una a la otra y se corrigen. Esto se aprecia en cada una de las partes.

En la **parte I**, en los capítulos impares se alterna el pasado en la ciudad con el presente en el colegio, y la tendencia es situar el pasado en las secuencias impares y el presente en las pares. Mientras que las secuencias de los capítulos pares desarrollan una acción continua, que se narra en presente. En la **parte II**, cobra más importancia el presente, en el colegio, y se reducen notablemente las secuencias referidas al pasado. El Esclavo y Alberto, por ejemplo, solo evocan en dos ocasiones su pasado; Boa recuerda el suyo en cuatro ocasiones, son evocaciones del pasado inmediato. En cambio, abundan las evocaciones de Jaguar, cuya vida nos va siendo ofrecida en dosis sucesivas.

c) **Técnicas narrativas.** El responsable de todo relato es el autor, pero se sirve de numerosas estrategias para ocultarse, para enriquecer la perspectiva, para acercar más la historia al lector, suprimiendo todo mediador, o para exigir al lector una actitud activa y participativa. Todos estos artificios

alcanzan grandes dimensiones, y no en vano se ha considerado esta obra como el punto de arranque de la **revolución formal** de la narrativa hispana en el siglo xx. Esta complejidad, básicamente es el resultado de la hábil manipulación por el autor de tres **aspectos técnicos**: saltos en el tiempo y espacio, cambios de punto de vista y multiplicidad de narradores y de puntos de vista. Estos tres aspectos se manifiestan lingüísticamente en diferentes **tipos de elocución**: diálogos, narración en estilo directo, narración en estilo indirecto, narración en estilo indirecto libre, en monólogo interior y en soliloquios.

d) **Personajes.** Son muchos los críticos que refiriéndose a los protagonistas de este relato hablan de **personaje colectivo** que representaría la sociedad peruana.

Los personajes que destacan son los siguientes:

● **Ricardo Arana, el Esclavo.** El más débil física y psicológicamente, es incapaz de defenderse. Es la víctima del más fuerte, el Jaguar.

● **Jaguar.** Es el personaje opuesto al Esclavo: el jefe de la jauría, el macho violento.

● **Alberto Fernández Temple, el Poeta.** Es el personaje principal de la novela y presenta evidentes muestras de ser un *alter ego* del autor: es un «poeta» e intelectual, procede de una familia desestructurada, etcétera.

● **Boa.** Sorprende por la escasez de datos acerca de su vida anterior al colegio militar. Ello obedece a que su papel es fundamentalmente técnico: es una figura creada por el autor para dar salida a experiencias y pensamientos en toda su brutalidad, sin asearlos racionalmente.

● **El teniente Gamboa.** El único personaje que destaca entre los militares. Los cadetes le admiran por su resistencia física, pero también por su integridad. Es el «oficial modelo», porque cree en el Ejército y en la disciplina.

● **Teresa.** Cortejada por los tres cadetes más importantes, es la única figura femenina con cierta relevancia. Viene de una familia pobre; al morir el padre, la madre la abandona y la envía a casa de una tía costurera, que se queja de la nueva carga y que busca entregarla al mejor postor cuanto antes.

● **El padre de Arana.** El personaje más interesante de entre los adultos civiles (que funcionan como un personaje coral), que sigue, comenta y dirige la trayectoria de los jóvenes. Es un tipo violento (apalea a su mujer y al hijo), que ha interiorizado las normas de su sociedad (la ley del más fuerte) y ejerce el dominio en su parcela: su familia.

La novela hispanoamericana a partir de los años setenta (Opcional)

Continúan publicando las figuras consagradas y también aquellos autores que no llegaron a tener el reconocimiento del que disfrutaron los escritores del *boom*. Por otra parte, asistimos también al fenómeno del exilio de bastantes creadores por motivos políticos y económicos. Aunque son numerosas las tendencias que surgen en estas últimas décadas, casi todos los temas y aspectos formales de los años anteriores continúan vigentes. Es posible que uno de los rasgos más destacados sea el abandono de las

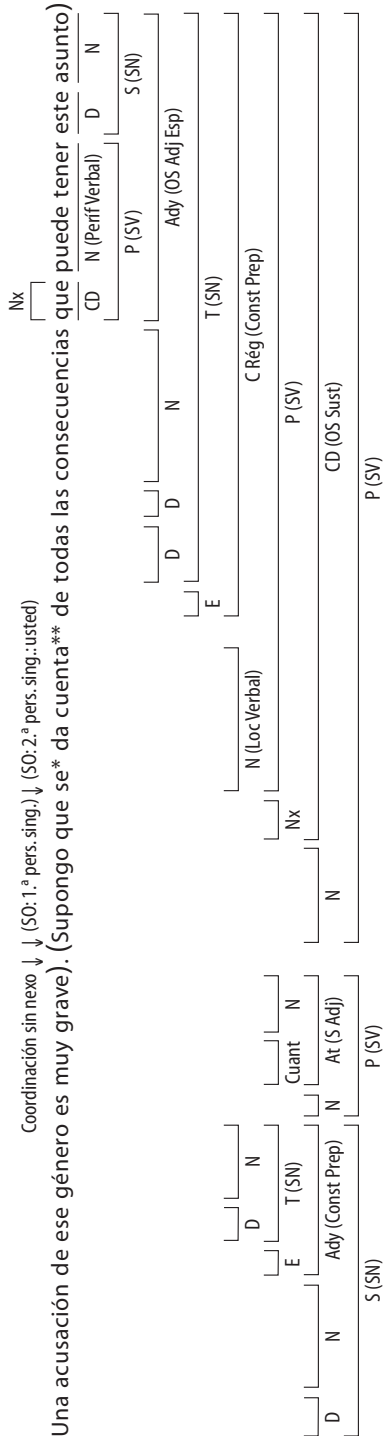
complicadas estructuras narrativas para dar lugar a una novela más sencilla, menos exigente con el lector. También se incorpora masivamente el habla coloquial y el interés por dejar constancia de las vicisitudes de una experiencia próxima, familiar, grupal, nacional o personal. Algunos autores y obras destacados son los siguientes:

- Argentina: Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, *Plata quemada*; Juan José Saer, *El entenado*.
- Colombia: Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*.
- Chile: Isabel Allende, *La casa de los espíritus*; Antonio Skármeta, *El cartero de Neruda*; Luis Sepúlveda, *El viejo que leía novelas de amor*; Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*.
- Ecuador: Leonardo Valencia, *Kazbek*.
- México: Sergio Pitol, *El viaje*; Laura Esquivel, *Como agua para el chocolate*.
- Nicaragua: Sergio Ramírez, *Margarita, está linda la mar*.
- Perú: Alfredo Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña*; Santiago Rocangliolo, *Abril rojo*.

Cuadro 1 (Opción A)

Coordinación sin nexos ↓ ↓ (SO: 1.^a pers. sing.) ↓ ↓ (SO: 2.^a pers. sing.:usted)

(Una acusación de ese género es muy grave). (Supongo que se* da cuenta** de todas las consecuencias que puede tener este asunto).

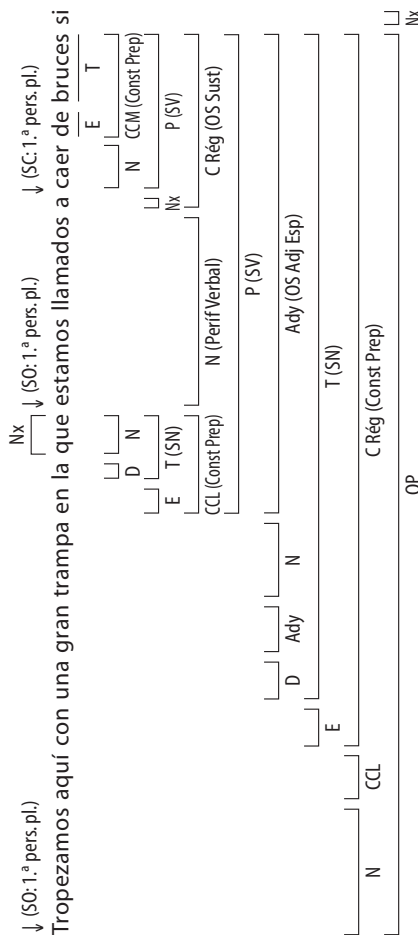


*se: pseudorreflejo.

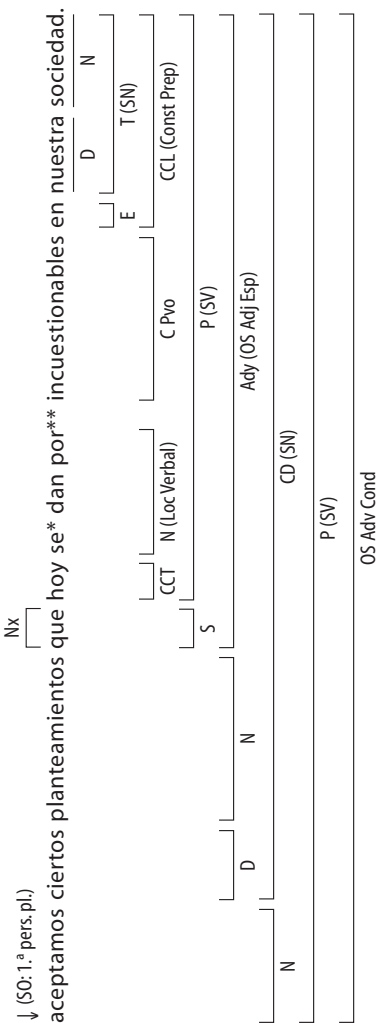
****darse cuenta:** locución verbal que equivale a «considerar».

Cuadro 2 (Opción B)

Nx
└───┘
↓ (SO: 1.^a pers. pl.) ↓ (SO: 1.^a pers. pl.) ↓ (SC: 1.^a pers. pl.)



Nx
↓ (50: 1.^a pers. pl.)
[aceptamos ciertos planteamientos que hoy se* dan por** incuestionables en nuestra sociedad.



*se: marca de pasiva refleja.

****dar por:** locución verbal que equivale a «considerar».