

## TIPOLOGÍA DE PREGUNTAS PARA SELECTIVIDAD

I. Explicar las características, con los autores y obras más representativos, de las distintas tendencias de la narrativa, la lírica, el teatro, la novela y el cuento hispanoamericano en los periodos que se indican:

-LA LÍRICA DEL SIGLO XX HASTA 1939.

-LA LÍRICA DESDE 1940 A LOS AÑOS 70.

-LA LÍRICA DESDE LOS AÑOS 70 A NUESTROS DÍAS.

-LA NARRATIVA DEL SIGLO XX HASTA 1939.

-LA NARRATIVA DESDE 1940 A LOS AÑOS 70.

-LA NARRATIVA DESDE LOS AÑOS 70 A NUESTROS DÍAS.

-EL TEATRO DEL SIGLO XX HASTA 1939.

-EL TEATRO DESDE 1940 A NUESTROS DÍAS.

-LA NOVELA Y EL CUENTO HISPANOAMERICANOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

II. Describir las principales características de género de:

-LA POESÍA LÍRICA.

-EL TEATRO.

-LA NOVELA.

-LOS PRINCIPALES SUBGÉNEROS PERIODÍSTICOS (INFORMACIÓN, OPINIÓN Y MIXTOS).

-EL LENGUAJE PERIODÍSTICO. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES.

-EL ENSAYO.



## LA LÍRICA DEL SIGLO XX HASTA 1939

La poesía española del siglo XX hasta la guerra civil puede dividirse en dos etapas: la primera, formada por el **Modernismo** y su vertiente **noventayochista**; y la segunda, por el **Novacentismo**, las **Vanguardias** y la **Generación del 27**.

El **Modernismo** rechaza la literatura burguesa y realista de la segunda mitad del siglo XIX, persigue la búsqueda de nuevas formas y de la belleza ornamental y recupera principios como la libertad creadora y la originalidad. Surge en Hispanoamérica de la mano de **Rubén Darío** (*Azul* (1888), *Prosas Profanas* (1896) o *Cantos de vida y esperanza* (1905)) y pasa por dos etapas que permiten establecer dos tendencias: un modernismo canónico -más esteticista, exótico, sensorial e influido por el parnasianismo- y un postmodernismo -menos esteticista, más íntimo, melancólico y de cierto compromiso social y humano, e influido por el simbolismo-.

Esta última tendencia será la que llegue principalmente a nuestros escritores, bajo la forma de un **modernismo simbolista** centrado en temas metafísicos (e influido por Bécquer y Rosalía de Castro): el **Juan Ramón Jiménez** de la “etapa sensitiva” (*Arias tristes* (1903), *Baladas de Primavera* (1910)..), donde se mezclan las influencias modernistas y simbolistas con un tono intimista, en que domina la melancolía y la visión afectiva y sentimental de la naturaleza; y *Soledades, galerías y otros poemas* (1907) de **Antonio Machado**, reflexión en tono melancólico sobre el paso del tiempo, la juventud perdida, Dios o la muerte, con una simbología que representa sus estados de ánimo y sus preocupaciones más íntimas.

La **Generación del 98** presenta unas características propias: es un movimiento exclusivamente español y de carácter socio-político. Estos autores reaccionarán tras la pérdida de las últimas colonias y la crisis económica, política y social en que estaba sumida España. En *Campos de Castilla* (1917), **Machado** expone el impacto que le produce el contacto con la naturaleza, la historia y la forma de ser castellanas con una visión lírica y crítica (también hay siete composiciones de tono dolorido y elegíaco dedicadas a su mujer, Leonor, antes y después de su muerte); y **Unamuno** reivindica esa necesidad de regeneración nacional. La poesía de este grupo limaba ya algunos de los excesos modernistas y mostraba cierta depuración formal.

En torno a 1914 surge una nueva generación que, influida por las nuevas vanguardias, reacciona contra el sentimentalismo y propone un nuevo concepto de poesía intelectual. Se les conoce como **novacentistas**. A esta corriente pertenece la “poesía pura” de **Juan Ramón Jiménez**, una poesía desnuda como medio para analizar y entender la realidad y en la que se funden la naturaleza y el afán de eternidad. Esta etapa se inicia con *Diario de un poeta recién casado* (1917), su libro más importante por su estética novedosa en que domina la mezcla de verso y prosa, los tonos irracionales, etc. La “poesía pura” logra su plenitud en *Eternidades* (1918) o *Belleza* (1923). En su “etapa suficiente”, *Dios deseado y deseante* (1957) culmina su misticismo poético al producirse el encuentro con su *dios*, que está dentro del mismo poeta.

También destaca **Ramón Gómez de la Serna**, introductor de las vanguardias en España y creador de las **greguerías**. Son los primeros pasos hacia un vanguardismo, que tendrá sus primeras manifestaciones propias con el **Creacionismo**, de **Vicente Huidobro**; y el **Ultraísmo**, y que suponen la incorporación del mundo contemporáneo y urbano, eliminando del poema lo narrativo o sentimental y realzando la importancia de la metáfora, el humor y la sorpresa. Por último, *La deshumanización del arte* de **Ortega y Gasset**, da base teórica a esta nueva lírica.

Estos ideales de pureza se van abandonando debido al nuevo contexto social provocado por la llegada de la República y por la influencia del **surrealismo**. La poesía española sufre un proceso de *rehumanización* y, en los primeros años 30, se volverá a una poesía de denuncia y de contenidos sociales que se expresará mediante la escritura automática, el versículo y la libertad en la creación de imágenes. Lo onírico y lo irracional se reivindican como material poético.

Sin duda, los poetas que protagonizan este panorama son los de la **Generación del 27**, que conciben la poesía como un arte capaz de interpretar y renovar la realidad y que buscarán una poesía de rigor intelectual y gran belleza formal. Casi todos tienen obras escritas antes de 1930, en las que combinan magistralmente lo culto con lo popular y la tradición con la vanguardia. Así, hay que destacar la **poesía neopopular** de **Lorca**: *Romancero gitano* (1928), recreación de la Andalucía folklórica y legendaria en que los gitanos adquieren una aureola

mítica y *Poema del cante jondo* (1931), que exalta las formas del cante andaluz. En ambas lo tradicional y castizo se estiliza y se hace poesía, mediante la retórica vanguardista de las imágenes novedosas y sugerentes; y de **Alberti**, que sigue el modelo de los Cancioneros y Gil Vicente en *Marinero en tierra* (1925), que desarrolla el tema de la nostalgia, centrada en su tierra natal y en el mar, como símbolo de la pureza asociada a la infancia, al paraíso original. Otras obras suyas de corte neopopular son: *La amante* (1926) y *El alba del alhelí* (1927).

También destacamos la poesía pura de **Dámaso Alonso** (*Poemas puros. Poemillas de la ciudad*), de **Jorge Guillén** (*Cántico*) o de **Pedro Salinas** (*Presagios y Seguro azar*) y los poemarios creacionistas de **Gerardo Diego** (*Imagen y Manual de espumas*).

En torno a 1930 el grupo sufre, como hemos dicho, la influencia del **surrealismo** y de la **poesía social y comprometida** de Pablo Neruda. En esta línea de poesía rehumanizada se ubican los primeros libros de **Luis Cernuda**, *Los placeres prohibidos* (1931) y *Donde habite el olvido* (1934), que muestran, el primero, el conflicto entre su deseo de vivir en libertad gozando del amor y el estigma de desarraigo que se deriva de su carácter retraído y de su condición sexual, lo que le lleva al pesimismo y a la desesperación; y la confesión desengañada con que intenta enterrar las heridas del amor perdido, en el caso del segundo. Su poesía del exilio destaca por *Como quien espera el alba* (1944) y *Desolación de la quimera* (1962), donde se mezclan la angustia existencial y la evocación entre nostálgica y amarga de España.

Las obras de **Vicente Aleixandre** (*Espadas como labios* (1930), *La destrucción o el amor* (1936) o *Sombra del paraíso* (1944)), presentan una poesía surrealista con imágenes oníricas donde expresa el dolor, la soledad y la frustración del ser humano en medio de una naturaleza paradisíaca y perfecta. En su segunda etapa abandona el **surrealismo** para centrarse en el hombre, con *Historia del corazón* y *Poemas de la consumación*. Otro autor influido por el **surrealismo** es **García Lorca** con *Poeta en Nueva York* (1929), donde, con recursos surrealistas de carácter onírico y utilizando el verso libre, se rebela contra la deshumanización que lleva consigo la civilización y el progreso, con sus consecuencias de injusticia, destrucción y muerte; y con *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1935), donde expresa su dolor por el trágico fin del torero amigo. Publicados póstumamente destacan *El diván del Tamarit*, recreación del tono delicado y evanescente de la poesía arábigo-andaluza; y los *Sonetos del amor oscuro*, en que de forma bella y hermética expresa los hondos sentimientos del amante.

También de carácter surrealista es la obra de **Alberti** *Sobre los ángeles* (1929), en la que, fruto de una profunda crisis espiritual, el poeta peregrina por un mundo absurdo, acompañado de los “ángeles” de la tristeza, el desengaño o la muerte. Previamente se había acercado al **gongorismo** y al **futurismo** con *Cal y Canto* (1929) y posteriormente, con la llegada de la República y la Guerra, hará poesía más comprometida social y políticamente con obras como *Un fantasma recorre Europa* (1933). En el exilio dominará la evocación de la patria lejana (*Entre el clavel y la espada* (1941) o *Roma, peligro para caminantes* (1968)).

En un lugar aparte hay que poner la lírica amorosa de **Salinas** y sus poemarios *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936), donde exalta una relación amorosa esencial que da sentido a la vida, transfigura el entorno cotidiano y enriquece y llena de plenitud a los amantes.

También hay que destacar la figura de **Miguel Hernández**, que comenzaba a asomar en el panorama lírico de nuestro país. Inicia su producción con *Perito en Lunas* (1933), con una clara influencia gongorina y vanguardista; le sigue *El rayo que no cesa* (1936), exaltación del amor, entre el gozo y el dolor (que despierta las ideas de destrucción y muerte), sometida a los moldes rigurosos del soneto. La poesía combativa, influida por Pablo Neruda, se recoge en *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1939), libros que oscilan entre la épica optimista y el tono dolorido que augura la derrota. *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) es una dolorosa elegía escrita en la cárcel, en cuyos poemas glosa los desastres de la guerra y añora a su mujer y a su hijo, sumidos en la miseria de la posguerra.

El estallido de la Guerra Civil española truncará la evolución poética de esta generación. **Lorca** será asesinado, **Miguel Hernández** morirá en la cárcel en 1942 y el resto de poetas de la **Generación del 27** se verán obligados al exilio. **Vicente Aleixandre** y **Dámaso Alonso** se quedarán en el llamado “exilio interior” y serán los encargados de, esquivando la presión de la censura, apadrinar a los poetas de las siguientes generaciones que se habían quedado huérfanos de modelos en ese panorama de devastación cultural que la guerra dejó.

## LA LÍRICA DESDE 1940 A LOS AÑOS 70

Tras la Guerra Civil, la sociedad española queda dividida en dos bandos, el de los vencedores y el de los vencidos y la brecha que los separa afectará de forma muy particular al ámbito cultural. El exilio de buena parte de los escritores afines a la República, el asesinato de **García Lorca** y el encarcelamiento de **Miguel Hernández** (y su posterior muerte en 1942) dejarán casi sin modelos a las nuevas generaciones poéticas y la producción lírica de aquellos que se quedan en el llamado exilio interior deberá esquivar la fuerte presión de la censura.

En los años 40 convivirán diferentes generaciones: poetas vinculados a la **Generación del 27** como **Dámaso Alonso** y **Vicente Aleixandre**, y jóvenes de la **Generación del 36**, a los que debe unirse **Miguel Hernández**, que inicia su producción con *Perito en Lunas* (1933) y *El rayo que no cesa* (1936). Su poesía combativa se recoge en *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1939), que oscilan entre la épica optimista y el tono dolorido que augura la derrota. *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) es una dolorosa elegía escrita en la cárcel, en cuyos poemas glosa los desastres de la guerra y añora a su mujer y su hijo, sumidos en la miseria de la posguerra. Su influencia será clave en el evolución de la lírica comprometida.

La producción lírica de los poetas que se quedan en España girará, principalmente, en torno a las revistas literarias. Las revistas *Garcilaso* y *Escorial* agruparán a los escritores afines al régimen oficial, la llamada «juventud creadora» (**Luis Rosales** con *La casa encendida* (1949), **Leopoldo Panero** con *Escrito a cada instante*, **Luis Felipe Vivanco** con *Tiempo de dolor* (1940), **Dionisio Ridruejo**, **José García Nieto**...) que practicará lo que **Dámaso Alonso** llamó *poesía arraigada*: una lírica que presentaba un mundo coherente, ordenado y sereno, inclinada hacia temas como Dios, la patria y la familia, dejando de lado la dura realidad social; y formalmente caracterizada por una perfección de corte clásico (desechan la poesía pura de la **Generación del 27**, así como el **vanguardismo** y en especial el **surrealismo**) inspirada en *Garcilaso* y los poetas del Renacimiento. Es una poesía bella pero fría y deshumanizada.

Como contrapunto, en 1944 surge en León la revista *Espadaña*, que marca un nuevo rumbo a la lírica española de los cuarenta: una rehumanización de la poesía. Sus fundadores son **Eugenio de Nora**, **Victoriano Crémer** y **García Lama**. Defienden como principios estéticos una poesía de lenguaje más directo y tono bronco, menos preocupada por los elementos estéticos y el uso del versículo de tono prosaico, aunque el soneto perdura en algunos poetas. Pretenden instaurar una poesía comprometida con la situación existencial e histórica del hombre, invadida por la angustia que producía el mundo deshecho y caótico de la España de la posguerra. La religiosidad será tratada con un tono de desesperanza y de duda en poemas en los que se increpa a Dios sobre las causas de tanto dolor.

En el mismo año de 1944, dos libros se convertirán en la cumbre de esta **corriente desarraigada**: *Hijos de la ira*, de **Dámaso Alonso**, y *Sombra del paraíso*, de **Vicente Aleixandre**. En el primero, **Alonso** opta por el versículo para dirigir su protesta contra Dios para manifestar su inconformismo y angustia existencial ante el sufrimiento humano al tiempo que expresa ternura y compasión por el hombre. Los primeros poemarios de **Gabriel Celaya** y de **Blas de Otero** se enmarcarán dentro de esta corriente.

Por último, nos detendremos en dos grupos poéticos, preocupados por crear un lenguaje poético puro, al margen de los compromisos de uno u otro signo, como el grupo **Cántico**, que surge en 1947, como un homenaje a Jorge Guillén y a su poesía pura. Harán una poesía intimista, sensual y neobarroca y estarán influidos por el refinamiento de Luis Cernuda. **Pablo García Baena** será su principal representante; y como el **postismo**, que defiende la libertad creativa y el sentido lúdico del arte, bajo la influencia del poeta peruano César Vallejo y los movimientos de vanguardia. Su creador y mejor exponente es **Carlos Edmundo de Ory**.

A finales de los 40 surge el **realismo social** como resultado natural de una serie de ingredientes que estaban en el mundo poético precedente o en el entorno social, como la tendencia a la poesía impura que fue arraigando en los poetas del 27 desde los años treinta, la poesía existencial, que evoluciona de la angustia vital al compromiso crítico con la realidad (del yo al nosotros, de lo íntimo a lo colectivo) y la situación política de posguerra, que convierte a la literatura en un instrumento de lucha contra la injusticia y la falta de libertades del Régimen.

Se trata de una poesía de lenguaje sencillo y directo, con una deliberada tendencia al prosaísmo y sus temas girarán en torno a un humanismo desgarrado, la angustia existencial y el drama del hombre y de España. Rechazan el esteticismo de minorías, pretenden llegar a la *inmensa mayoría*, y se adhiere, además, al concepto temporalista de la poesía de Antonio Machado- "la poesía es palabra en el tiempo"-, a la poesía última de Miguel Hernández y al lema de Vicente Aleixandre, "la poesía es comunicación", con la que el poeta se erigirá en portavoz del sufrimiento colectivo y denunciará los males sociales tomando partido ante los problemas del mundo para buscar el cambio político y social.

Los dos autores más representativos de este momento son **Gabriel Celaya**, con una poesía orientada al compromiso social y político como medio para transformar el mundo (*Las cartas boca arriba* (1951) o *Cantos iberos* (1955)) y **Blas de Otero**, con una lírica desarraigada donde "monodialoga" con un Dios sordo y ciego al clamor de los seres humanos (*Ángel fieramente humano* (1950) o *Redoble de conciencia* (1951)). Finalmente, desalentado, cantará contra la injusticia y la falta de libertades en *Pido la paz y la palabra* (1955). Por estas fechas comienza también a escribir **José Hierro**, que se inicia en esta corriente con *Quinta del 42* (1952), obra con ciertas inquietudes sociales, pero que evolucionará hacia otras corrientes. Entre sus últimos libros destaca *Cuaderno de Nueva York* (1988) donde recorre con emoción la dura geografía de la gran ciudad, dulcificada por las referencias musicales y literarias.

A finales de los 50, aparecen las primeras críticas a la poesía social, por su pobreza de estilo y su esquematismo temático. En este cambio estético, junto al agotamiento de la poesía social, influyó la evolución de la sociedad española y un proceso de apertura al exterior del Régimen.

Estos poetas que se apartan de lo social (aunque no rechazan el compromiso social de la poesía anterior pero sí su intención política), los llamados "niños de la guerra", concebirán la poesía como una forma de conocimiento propio y del mundo. Será una lírica inconformista, pero con un cierto escepticismo (dudan de la capacidad de la poesía para transformar el mundo) que les permite alejarse del panfleto político y acercarse a una poesía "de la experiencia personal" centrada en lo cotidiano y en el intimismo (evocación de la infancia como paraíso, la familia y, sobre todo, la recuperación de temas como la amistad, el amor o el erotismo (con presencia de la homosexualidad). La propia poesía será tema frecuente (se indaga en el proceso de creación, se hacen guiños intertextuales...). Estilísticamente, se rechaza tanto el patetismo "desarraigado" como el prosaísmo de los poetas sociales y se busca un estilo aparentemente conversacional, con un lenguaje muy elaborado, no en vano muestran un gran interés por la obra bien hecha, pero natural y cercano al lector, no exento de ironía y sátira como medio para mostrar el inconformismo y el escepticismo.

Otro hecho relevante es su apertura a muy diversas influencias: tanto poetas extranjeros- T.S. Elliot, Ezra Pound, Cavafis o los poetas clásicos latinos- como españoles (Cernuda (por su poesía como testimonio de lo personal), Aleixandre, Guillén o Machado (por su actitud ética ante la vida); y también la aparición de elementos culturalistas, por lo que son composiciones que requieren de un lector mínimamente culto.

Dentro de este grupo poético, que alcanzará su plenitud en los años 60, destacan: **Ángel González**, con una visión autobiográfica del amor, del paso del tiempo o la búsqueda de la felicidad desde una visión escéptica y un tanto pesimista de la vida (*Tratado de urbanismo* (1967)); **José Ángel Valente**, que refleja las vivencias e inquietudes cotidianas, con un tono irónico y crítico (*La memoria y los signos* (1966)). Dentro del llamado "Grupo de Barcelona" sobresalen **Jaime Gil de Biedma**, con una poesía de tono confesional con la que se recogen sus recuerdos de infancia y juventud, la visión descarnada de la alta burguesía y el relato de sus experiencias amorosas de carácter homosexual (*Moralidades* (1966)) y **José Agustín Goytisolo**, que expresa sus inquietudes personales y la sátira de las costumbres burguesas (*Claridad*).

Otros autores destacados son **Francisco Brines**, que celebra el amor y los placeres de la vida bajo la amenaza del paso el tiempo (*Palabras a la oscuridad* (1966)), **Claudio Rodríguez**, con obras donde da cabida al dolor y a la preocupación por la muerte, con un tono simbólico y mágico (*Alianza y condena* (1965)), **José Manuel Caballero Bonald** con *Descrédito del héroe*, **Antonio Gamoneda** con *Sublevación inmóvil*, **Félix Grande**...

## LA LÍRICA DESDE LOS AÑOS 70 A NUESTROS DÍAS

Tras la revolución cultural del “mayo del 68” surge un grupo de poetas, nacidos entre 1939 y 1948 y que rompen con las generaciones previas, conocido como **Generación del 68** o **novísimos** por la publicación de la famosa antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*, considerada una especie de manifiesto de la nueva concepción poética.

Estos nuevos poetas no creen en la poesía como vehículo de comunicación ni en su poder para cambiar el mundo y abandonan el tono intimista y autobiográfico de la década anterior. Sólo sentirán admiración por algunos poetas del 27 como Cernuda o Aleixandre, algún otro de la promoción anterior, como Gil de Biedma, o bien poetas marginales como Ory o el grupo Cántico. Además poseen un vasto bagaje intelectual y admiran la poesía extranjera de simbolistas y surrealistas; de T. S. Eliot, Rilke; de poetas malditos como Sade, Rimbaud, Kavafis o Pound; o de hispanoamericanos como Lezama Lima, Paz, Borges, Vallejo o Neruda.

Tienen una concepción formalista, centrada en la reflexión metapoética sobre la esencia y los límites de la poesía y en la experimentación formal, con la ruptura de la coherencia expresiva: escritura automática, intertextualidad con el *collage* de textos y referencias de otros lenguajes (citas literarias, letras de canciones...), supresión de los signos de puntuación, palabras escritas en varios idiomas, etc. Todo esto convierte a la creación poética en un arte minoritario, en muchas ocasiones al borde del *pastiche*, de la pedantería y el amaneramiento.

Asimismo, propugnan una concepción esteticista y culturalista de la poesía mediante ingredientes diversos: a) De las culturas históricas: desde una óptica neomodernista decadente que les valió el nombre de **venecianos**, referencias a los héroes y leyendas clásicos, evocación de escenarios refinados y galantes, donde sitúan vivencias propias o anécdotas y sucesos históricos de poetas o personajes relevantes, en Venecia, París, etc.; b) De la cultura o pseudocultura contemporánea, con sus movimientos artísticos y musicales (pop, rock, jazz...), influjo de los *mass media* (radio, televisión, tebeos...), clichés de la sociedad de consumo y otras modas: se mitifican las estrellas del cine (Marylin Monroe...), de la política (el Che Guevara...), del deporte, de la novela negra o la canción española y de otras corrientes de estética *camp*.

Entre los poetas **novísimos** tenemos a **Pere Gimferrer**, culturalista, cinéfilo y de gran originalidad (*Arde el mar* o *La muerte de Beverly Hills*); **Guillermo Carnero**, que incorpora la reflexión metaliteraria y la ironía (*Dibujo de la muerte*); **Antonio Martínez Sarrión** (*Una tromba mortal para balleneros*); **Leopoldo María Panero**, que refleja su situación personal entre la locura y la lucidez suicida (*Así se fundó Carnaby Street*); **José María Álvarez** (*Museo de cera*); **Manuel Vázquez Montalbán**, que sin huir de los planteamientos novísimos, depuró su trabajo hasta conseguir un mundo poético propio, con influjos de T.S. Eliot en la forma y el compromiso machadiano en el contenido (*Praga*); **Félix de Azúa** (*El velo del rostro de Agamenón*); **Vicente Molina Foix** (*Los espías del realista*) y **Ana María Moix** (*Call me stone*).

Varias antologías de estos años dan a conocer a otros poetas que coinciden con los **novísimos** en la concepción esteticista de la poesía y en un acusado formalismo, aunque abarquen un amplio abanico de temas, desde el intimismo a la ironía, pasando por el experimentalismo vanguardista: **Juan Luis Panero** (*A través del tiempo*); **Antonio Carvajal** y su poesía barroca (*Tigres en el jardín*); **José Miguel Ullán**, con sus poemas visuales y *collages* (*Un humano poder*); **Antonio Colinas**, con una poesía muy cuidada de toques modernistas (*El sepulcro de Tarquinia*); **Miguel d’Ors** (*Del amor, del olvido*); **Jenaro Talens**, con su metapoésia (*Víspera de la destrucción*); **Luis Alberto de Cuenca** (*Los retratos*); **Luis Antonio de Villena** y su poesía clásica grecolatina (*Sublime solarium*) y **Jaime Siles** (*Canon*).

En la segunda mitad de la década empieza a publicar otro grupo de poetas que olvida el espíritu de los **novísimos** para recuperar el intimismo de tono neorromántico, la experiencia de lo cotidiano y la contención de los experimentalismos formales: **Andrés Sánchez Robayna** (*Clima*), **Eloy Sánchez Rosillo** (*Maneras de estar solo*) o **Ana Rosetti**, que trata el erotismo desde un punto de vista femenino y desenfadado (*Los devaneos de Erato*).

En 1980, con la publicación de la antología *Las voces y los ecos* se comienza a hablar de **poesía postnovísima**. Como rasgos generales, tenemos, la recuperación del realismo, el énfasis en la experiencia y la emoción, el alejamiento de la experimentación y la vuelta al concepto de poesía como comunicación. Se observa, asimismo, una mayor presencia del humor,

la ironía, de los temas íntimos, de la cotidianeidad de la vida urbana, la vuelta a los versos y estrofas tradicionales, y un estilo aparentemente prosaico que convierte a la poesía en una experiencia compartida con los lectores. Sin embargo, lo que realmente define esta década es la variedad de tendencias:

-**Neosurrealismo**: entronca con la poesía surrealista del 27. Son composiciones con imágenes innovadoras y donde destaca la fuerza del *yo poético* y la irracionalidad del lenguaje (**Blanca Andreu** (*De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*) o **Fernando Beltrán** (*Aquelarre en Madrid*)).

-**Neorromanticismo**: con temas como la noche, el misterio de la naturaleza o la muerte; representada por **Antonio Colinas**.

-**Neorruralismo**: de orientación neopopularista, tratan temas históricos y sociales en un intento de mitificación de lo popular: **Julio Llamazares** (*La lentitud de los bueyes*).

-**Sensualismo o poesía erótica**: desde el punto de vista femenino, con motivos como la noche, el cuerpo o el mar (**Ana Rosetti** y **Aurora Luque**).

-**Decadentismo y culturalismo**: poesía refinada, culta y decadente (**Luis Antonio de Villena**).

-**Poesía conceptual o poesía del silencio**: poesía abstracta y libre de artificios, que entronca con la poesía pura de los años 20 y se orienta hacia la indagación del lenguaje. Los principales autores se reúnen en torno al grupo canario (**Andrés Sánchez Robayna**).

-**Poesía de la experiencia**: surgida en Granada bajo el magisterio de Alberti. Aúna la actitud ética o crítica ante la sociedad con una “nueva sentimentalidad”. Supone una vuelta a autores como Gil de Biedma o Ángel González. Es una lírica de temas cotidianos y urbanos que refleja los afectos e inquietudes personales, sirviéndose muchas veces del humor, la ironía o la parodia de títulos o temas tópicos de la poesía tradicional. Son poemas con una cierta narratividad y una visión desencantada de la vida. El tono es coloquial y el lenguaje sencillo y conversacional. Sus principales autores son: **Luis García Montero** (*Diario cómplice*, *Habitaciones separadas* o *Completamente viernes*) y **Benjamín Prado** (*El corazón azul del alumbrado*); a los que se pueden unir el valenciano **Carlos Marzal** (*El último día de la fiesta*).

Siguiendo esta línea, nos encontramos con la **poesía irónica y paródica con intención crítica** de **Jon Juaristi** sobre la sociedad vasca o la reflexión de los fracasos personales (*Diario de un poeta recién cansado* o *Silva de varia intención*). Además, tenemos una **poesía elegíaca** que, mediante la observación de la realidad, evoca la juventud y reflexiona sobre el paso del tiempo: **José Gutiérrez** (*Ofrenda en la memoria*) y **Juan Lamillar** (*Interiores*).

Otros poetas eligen una **visión impresionista de la realidad** en que las notas descriptivas y las atmósferas sugerentes envuelven ciertos tonos sentimentales: **Andrés Trapiello** (*La vida fácil*) o **Juan Manuel Bonet** (*La patria oscura*). También destacamos a **Felipe Benítez Reyes** (*Los vanos mundos*), donde crea una serie de apócrifos que manifiestan diversos tipos de poesías (tradicional, culta, vanguardista...). En los años 90 surge un **realismo sucio** que algunos consideran una derivación de esta corriente de la experiencia.

En la década de los noventa y principios del nuevo milenio se agudiza el contraste entre la **poesía de la experiencia** y la **poesía del silencio**, aunque se puede hablar de un dominio de la primera. A finales de los 90, un grupo de poetas reaccionará contra este predominio. Se trata de la llamada **poesía de la diferencia**, que, representada por el poeta y crítico **Antonio Rodríguez Jiménez**, propugna la libertad creativa individual y acusa a los poetas de la experiencia de una relación «clientelista» con los poderes públicos. Otra alternativa la ofrecen los poetas agrupados en favor de un compromiso social del poeta frente a un mundo injusto e insolidario con el sufrimiento ajeno, una **poesía del compromiso civil** en la que se desarrollan temas como la globalización, la ecología, las guerras imperialistas, el subdesarrollo o el neoliberalismo. El poeta de referencia para muchos de ellos es **Jorge Riechmann**.

No obstante, el mapa actual es mucho más complejo que todo esto (entre otras cosas porque muchos de los poetas de generaciones previas siguen publicando) y hace falta un poco de perspectiva para poder sintetizarlo. Se puede señalar, como característica generalizada, el cambio en los canales de comunicación poética que supuso la popularización de Internet (el auge de los blogs, los encuentros en la red o revistas electrónicas) y un nuevo género que florece, la **micropoesía**.



## LA NARRATIVA DEL SIGLO XX HASTA 1939

A principios del siglo XX podemos distinguir dos grandes tendencias en la novela:

a) La continuidad de las tendencias narrativas de finales del S. XIX, con novelas realistas y naturalistas (**Galdós**, **Pardo Bazán** o **Blasco-Ibáñez**).

b) La reacción contra el **Realismo** y el **Naturalismo**, dentro del **Modernismo**, y que fundamentalmente en la novela se conoce como **Generación del 98**, donde estos autores muestran una clara voluntad de innovación en temas y forma, respecto a la novela tradicional. Posteriormente seguirá esta búsqueda de nuevas tendencias narrativas la **Generación del 14**.

La novela en la **Generación del 98** viene marcada por dos circunstancias: a) La situación de crisis general que se produce desde finales del S. XIX en España (su elemento más representativo será el “Desastre del 98” (pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas)). En este sentido conectan con el **Regeneracionismo** y las ideas de la Institución Libre de Enseñanza en lo que se refiere a la preocupación por la decadencia de España (el caciquismo, el hambre, la ignorancia...) y a la búsqueda de sus causas y soluciones. Este tema será tratado desde distintas perspectivas (reformismo y patriotismo, en **Unamuno**; escepticismo y pesimismo en **Baroja** y lirismo en **Azorín**); b) Y el influjo de tendencias europeas irracionales y existencialistas de filósofos como Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard... que se reflejará en temas como la preocupación por el sentido de la vida, el papel de la religión, las dudas sobre la existencia o no del más allá...

Asimismo, buscan redescubrir la literatura medieval o clásica (Berceo, Manrique, Góngora...), especialmente *El Quijote*, reflejo de conductas de los españoles, y la obra de Mariano José de Larra.

Además, estos autores comparten un ansia de renovación del lenguaje literario, de ahí el rechazo a la retórica, al prosaísmo y a la grandilocuencia de la literatura anterior. El estilo de cada autor, dentro de sus rasgos peculiares, busca lo sobrio y directo, la expresión natural y clara (oración breve, párrafo corto...); valorarán la precisión léxica, recogiendo palabras en desuso, arcaizantes; tendrán una visión subjetiva (emotiva o intelectual) de lo narrado y descrito (asocian el paisaje al estado de ánimo, de ahí que el símbolo de la decadencia española sea la yerma meseta castellana); articularán la trama en torno a un único personaje y la acción se centrará alrededor de la mentalidad del protagonista en lugar de los sucesos externos.

El año 1902, con la publicación de *La voluntad* de **Azorín**; *Camino de perfección* de **Pío Baroja**; *Amor y pedagogía* de **Unamuno**; y *Sonata de Otoño*, de **Valle-Inclán** suponen un nuevo concepto en la forma de narrar, frente a la novela realista vigente a comienzos de siglo.

Los autores y obras más destacados de la **Generación del 98** son los siguientes:

**Valle-Inclán**, que evoluciona desde el **modernismo** de sus *Sonatas* (1902-1905) (llenas de melancolía y evasión espacio-temporal) hasta el expresionismo degradante de sus **esperpentos**, en los que deforma grotescamente la realidad con personajes fanticos, para retratar una sociedad sin las virtudes de la nobleza, valor, justicia, generosidad, solidaridad... en su obra *Tirano Banderas* (1926) critica a un dictador hispanoamericano y en el ciclo incompleto de novelas *El ruedo ibérico* (*La corte de los milagros*, *Baza de espadas* y *Viva mi dueño*) satiriza la corte de Isabel II: los personajes, incluida la Reina, acaban convertidos en muñecos de guiñol. Entre medias, publica su trilogía *La guerra carlista* donde inserta historia y tono legendario, mitigando así el **modernismo** radical de las *Sonatas*.

Los protagonistas de las novelas de **Azorín** son idealistas y meditabundos, sumergidos en la monotonía y el hastío de una sociedad que no pueden cambiar. Sus novelas tienen mucho de ensayo, con una estructura fragmentada donde predomina lo descriptivo y con tramas argumentales mínimas en las que abundan lo autobiográfico (*La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904)). Es el que más atención presta al paisaje (*Castilla*, *Los pueblos*), y a la reinención de personajes conocidos (*Don Juan* (1922), *Doña Inés* (1925)). Sus temas preferidos son la nostalgia y la angustia por el paso del tiempo.

**Miguel de Unamuno** trata temas como la intrahistoria y el concepto de España, la conciencia trágica de la existencia y la sed de eternidad. Estos temas se plasman en sus **novelas**, caracterizadas por la desnudez narrativa, una máxima presencia del diálogo y el monólogo,

ausencia de descripciones y sin apenas referencias espaciales ni temporales. Entre sus obras destacan *Amor y pedagogía*; *Niebla* (1914), donde el protagonista se niega a aceptar la muerte que el novelista le tiene preparada (representa el conflicto del hombre contra Dios) y *San Manuel Bueno, mártir* (1933), que refleja las inquietudes religiosas de **Unamuno** mediante un cura que, aun sin tener fe, sigue ejerciendo como tal para que sus feligreses crean y vivan felices.

**Pío Baroja** es el gran novelista de la **Generación del 98**. Sus novelas son fragmentarias, donde se mezcla la acción y la reflexión, las digresiones e historias secundarias y los fragmentos líricos, en una estructura abierta, formada por una suma de impresiones, a veces deshilvanadas y caóticas, como la vida misma. Están protagonizadas por personajes inquietos, curiosos, muchas veces inadaptados, movidos por su condición de hombres de acción y por una angustia vital que les hace huir de su vida anodina y del pesimismo que les invade. En todos estos personajes priva un individualismo pesimista que les lleva a la incompreensión y al fracaso. Suele agrupar sus novelas en trilogías (*La lucha por la vida*, donde retrata el Madrid de la miseria y la marginación para componer un retrato muy crudo de la España de comienzos de siglo; *La raza*, en la que destaca *El árbol de la ciencia* (1911), cuyo protagonista es un ser reflexivo, lo que le conduce a la angustia y a la toma de conciencia del sinsentido de la vida; *La tierra vasca...*); y otras veces en muchos volúmenes, como los de *Memorias de un hombre de acción*, historia novelada del siglo XIX a través de la vida de un antepasado suyo, Eugenio de Aviraneta. Igualmente, destacan: *Zalacaín el aventurero* (1909) y *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911).

La **Generación del 14** también mostrará interés por el problema de España pero con una actitud más intelectual, racionalista, cosmopolita y europeizante, y una mayor preocupación por la forma (la reducción del argumento y de los elementos sentimentales, novedades en la estructura, abundancia de metáforas y juegos literarios, perspectivismo...) porque pretenden configurar un arte selectivo y minoritario. Se decantan por una novela deshumanizada, alejada del sentimiento; pretenden reflexionar sobre la inteligencia creadora del hombre.

Los autores y tendencias más importantes en esta narrativa son:

a) En la **novela intelectual** destaca **Ramón Pérez de Ayala**, que se caracteriza por su intelectualismo, lirismo, reflexión crítica y estilo retórico y academicista. Este autor evoluciona desde obras cercanas en su estilo y temas a las del 98, como *Troteras y danzaderas*, hasta sus obras más características y novedosas: *Belarmino y Apolonio* (1921), donde trata el problema de la incomunicación de los seres humanos aun estando próximos o *Tigre Juan* (1923), el del honor del hombre vinculado a la fidelidad o no de la mujer.

b) En la **novela lírica** destaca **Gabriel Miró** por la sensibilidad y sensorialidad hacia la luz, color, aromas, sonidos, olores...; y por la musicalidad y el lirismo, hasta el punto de hacer de la acción algo secundario ofreciendo una visión poemática de la realidad: *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926).

c) En la **novela de humor** sobresalen **Ramón Gómez de la Serna**, que escribió varias obras en las que destaca su carácter humorístico, la reducción de lo narrativo y la acumulación de digresiones y reflexiones de todo tipo para romper los moldes tradicionales de la novela (*El torero Caracho* (1926)); y **Wenceslao Fernández Flores**, que irá evolucionando hacia un tono cada vez más agrio y escéptico, desde *Volvoreta* (1917) hasta *El malvado Carabel* (1930). A su última etapa corresponde su obra más conocida, *El bosque animado* (1944).

Otras tendencias, estrechamente relacionadas con la **novela novecentista** pero quizá más aún con la **Generación del 27** son las que encarnan **Benjamín Jarnés** y sus **novelas deshumanizadas**. Son novelas que siguen las ideas de Ortega y Gasset y que suponen una renovación en aspectos ya citados en novelistas anteriores: reducción del argumento, de lo narrativo a favor de la reflexión y las originalidades formales. Su obra más destacada quizás sea *Locura y muerte de nadie* (1929). Además, podemos incluir en esta tendencia las primeras obras de **Francisco Ayala**.

Y, por otra parte, en un proceso similar al vivido por la lírica del 27, en los años 30 (influida por la I Guerra Mundial, la Guerra de Marruecos o el ambiente prebélico de la II República), la novela gira hacia posturas más humanas y comprometidas con los asuntos sociales y la realidad. En esta línea de **novela social** o **rehumanizada** se incluyen las primeras obras de autores como **Ramón J. Sender** (*Imán, Mr. Witt en el cantón*), **Arconada** o **Arderius**.

## LA NARRATIVA DESDE 1940 A LOS AÑOS 70

La Guerra Civil supuso un profundo corte en la evolución literaria española por una serie de razones: a) La muerte de algunos de los grandes modelos de la novela española (**Unamuno**, **Valle-Inclán**); b) El exilio de autores que comienzan a destacar en los años treinta: **Max Aub**, **Francisco Ayala**, **Ramón J. Sender**...; c) Las nuevas circunstancias políticas y la censura impiden que se siga con la *novela social* y con la *deshumanizada y vanguardista*.

En los cuarenta surgen novelas sin interés temático ni novedades formales: a) *Novela falangista*: defensora de los valores tradicionales, que culpa de la guerra y sus consecuencias al bando perdedor (**Agustín de Foxá** (*Madrid, de corte a cheka* (1938)) o **Rafael García Serrano** (*La fiel infantería* (1943))); b) *Novela psicológica*: que analiza el carácter y el comportamiento de los personajes: **Ignacio Agustí** (*Mariona Rebull* (1943)); c) *Novela simbólica*: con personajes que plasman ideas o conflictos: **José Antonio Zuzunegui** (*El Chiplichandle* (1940)); d) *Novela de humor*: **Wenceslao Fernández Flórez** (*El bosque animado* (1943)).

Asimismo, tenemos obras inclasificables: **José María Gironella** (*Los cipreses creen en Dios*) o **Darío Fernández Flores** (*Lola, espejo oscuro*).

Algunos autores ven su obra marcada por el exilio: **Ramón J. Sender**, que recoge datos autobiográficos (*Crónica del alba* (1942)) y refleja la escisión de la sociedad española en dos bandos (*Réquiem por un campesino español* (1953)); **Max Aub**, que novela el periodo entre los orígenes y las dolorosas consecuencias del conflicto (*Campo cerrado* (1943), *Campo de sangre* (1945)...); **Francisco Ayala**, con novelas sobre la dictadura hispanoamericana (*Muertes de perro* (1958), *El fondo del vaso* (1962)); **Manuel Andújar** y su trilogía *Vísperas* (1947-1959); y **Arturo Barea**, con su obra autobiográfica y comprometida, *La forja de un rebelde* (1951).

En esta misma década surgen obras sobre la *angustia existencial* y la frustración por el desajuste entre sus protagonistas y la realidad en que viven, pero sin una denuncia clara para evitar la censura. Hay una preferencia por la primera persona y el monólogo. Muy novedosa es *La familia de Pascual Duarte* (1942), que inicia el tremendismo, de **Camilo José Cela**, cuyo protagonista, marcado por el determinismo, narra su vida desgraciada llena de escenas sórdidas y truculentas; **Carmen Laforet**, (*Nada* (1945)), sobre el choque de la ilusión juvenil de la protagonista con una familia y una sociedad gobernadas por la *nada* y la hipocresía; **Miguel Delibes**, con *La sombra del ciprés es alargada* (1948), sobre el conflicto entre las ilusiones de la infancia y el miedo a la muerte; y **Gonzalo Torrente Ballester**, con *Javier Mariño* (1943).

En los cincuenta nace la *novela social*, condicionada por el influjo de la *Generación perdida* (Steinbeck, Dos Passos, Faulkner...), del neorrealismo italiano y del *Nouveau roman* francés; y por la propia dictadura, ya que la novela pasa a ser un arma de resistencia y denuncia, al plantear situaciones de miseria, marginación o injusticia, achacables a la falta de libertades.

Hay dos tendencias: el *objetivismo* y el *realismo crítico*. En ambas hay compromiso social, pero en la primera, la crítica está implícita, y en la segunda, explícita.

En estas novelas prima el personaje colectivo; el lenguaje será claro y sencillo, con diálogos en estilo directo llenos de coloquialismos y vulgarismos (propios del grupo social retratado); el narrador usa la tercera persona omnisciente; hay narración lineal de situaciones cotidianas y la localización espacio-temporal está restringida a un ambiente único o limitado.

Para algunos críticos, *La colmena* (1951) de **Cela**, inicia la *novela social* por su visión objetivista de la clase media madrileña sumida en la penuria económica y la mediocridad moral.

Los principales autores son: **Rafael Sánchez Ferlosio**, con *El Jarama* (1956), la obra más destacada de la técnica objetivista, que retrata fielmente la conducta y diálogos triviales de unos jóvenes disfrutando de un día de ocio a orillas del río; **Juan García Hortelano**, que plasma la vida sin sentido de ciertos sectores burgueses (*Nuevas amistades* (1959) y *Tormenta de verano* (1961)); **Ignacio Aldecoa**, que narra la vida vulgar interrumpida por algún episodio trágico (*Con el viento solano* (1956)...); **Jesús Fernández Santos**, con *Los bravos* (1954), sobre la vida penosa de un pueblo sometido a un cacique; **Carmen Martín Gaité**, que retrata en *Entre visillos* (1956) su experiencia sobre la frustración y la esterilidad de la vida provinciana; **Alfonso Grosso**, con *La zanja* (1961), dura visión de la vida de los jornaleros andaluces; **José Manuel Caballero Bonald**, con *Dos días de septiembre* (1962), sobre el conflicto de unos

vendimiadores; luego cultivó la *novela experimental* con *Ágata, ojo de gato* (1974); y **Ana María Matute**, con obras realistas y de tono lírico (*Fiesta al noroeste* (1953)).

Otros autores tienen un fuerte contenido ideológico: **Armando López Salinas** (*La mina* (1960)) y **Jesús López Pacheco** (*Central eléctrica*); y también los hay que, tras pasar por el *realismo social*, giran a vertientes más significativas: **Juan Goytisolo**: *Juegos de manos* (1954); **Luis Goytisolo**: *Las afueras* (1959) y **Juan Marsé**: *Encerrados con un solo juguete* (1960).

Mención aparte merece **Camilo José Cela**, con una obra dominada por la innovación: *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953); *San Camilo 1936* (1969), con el monólogo interior del protagonista, con el que cuenta los hechos del primer día de la guerra civil, *Oficio de tinieblas 5* (1973), acumulación fragmentaria de reflexiones, anécdotas y aforismos de índole surrealista, sin signos de puntuación. Innovadoras, pero agotadas temáticamente, son sus últimas obras (*Mazurca para dos muertos* (1983), *Cristo versus Arizona* (1994) y *Madera de boj* (1999)).

También destaca **Miguel Delibes**, que compadece a los desposeídos y critica la deshumanización y el consumismo, con *El camino* (1950), delicada evocación de la infancia. De temática campesina y personajes humildes son: *Diario de un cazador* (1955), *Las ratas* (1962) y *Los santos inocentes* (1981); de temas urbanos tenemos *La hoja roja* (1959) y *El príncipe destronado* (1973). Su novela más famosa es *Cinco horas con Mario* (1966), donde utiliza innovaciones técnicas (monólogo interior en segunda persona con la mezcla y la repetición caótica de los temas, tal como fluyen del subconsciente). *Parábola de un naufrago* (1969) insiste en la experimentación. Sus últimas obras abordan diversos temas: el dolor por la muerte de su mujer (*Señora de rojo sobre fondo gris* (1991)), la novela histórica (*El hereje* (1999))... .

En los años sesenta el *realismo social* muestra signos de agotamiento. Se comienza a llevar a la novela la experimentación de las grandes figuras europeas (Proust, Kafka, Joyce...); norteamericanas (Faulkner, Dos Passos, Steinbeck); y del *boom* de la novela hispanoamericana (Cortázar, García Márquez...). No podemos olvidar las razones socio-políticas para este cambio: mayor desarrollo económico, la ley de prensa de 1966, que relaja el autoritarismo... .

La *nueva novela* se presenta como una estructura fragmentaria e inacabada que requiere la interpretación del lector. Se rompe la linealidad de la historia, con saltos atrás, anticipaciones e historias alternadas en contrapunto. Aparece una pluralidad de enfoques narrativos, que dan una visión subjetiva y fragmentada de la realidad. Se produce la mezcla de géneros y formas de expresión: narración y digresión o diálogo teatral, anuncios publicitarios, parodias del lenguaje administrativo...; innovaciones ortográficas (supresión del punto y aparte, empleo sólo de comas o dos puntos...) y tipográficas (distintos tipos y cuerpos de letra, páginas en blanco, etc.)

Entre los renovadores destacan **Luis Martín Santos** y su obra clave, *Tiempo de silencio* (1962), sobre la bajeza y la miseria moral de una sociedad anestesiada, con técnicas innovadoras (abundancia de digresiones, monólogos interiores, utilización paródica del lenguaje para establecer un contraste degradador entre el tono elevado y la realidad miserable y vulgar...); **Juan Goytisolo** y su desarraigo de la sociedad española (*Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y *Juan sin Tierra* (1975)), narradas con técnicas novedosas, en un continuo proceso de degradación de la lengua española. En obras posteriores continúa con su admiración por el mundo árabe (*Makbara* (1980), *Los reinos de Taifas* (1986), *Las semanas del jardín* (1997)); **Juan Marsé**, que refleja los tipos y ambientes de los barrios marginales de Barcelona: *Últimas tardes con Teresa* (1966), sátira de la burguesía catalana progre, donde usa el narrador omnisciente o los monólogos interiores, *Si te dicen que caí* (1973), reflejo de la sociedad sórdida e injusta de la posguerra. La temática suburbial continúa con *El embrujo de Shanghay* (1993) o *Rabos de lagartija* (2000); **Juan Benet**, con *Volverás a Región* (1967), símbolo de una España degradada, todo ello contado con un lenguaje complejo, lleno de digresiones, monólogos y reflexiones eruditas. Otras novelas suyas son *Saúl ante Samuel* (1980) y *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986); **Luis Goytisolo**, con su tetralogía *Antagonía*, mezcla de autobiografismo y de referencias culturales y literarias; y **Gonzalo Torrente Ballester**, que, tras *Los Gozos y las sombras* (1957-1962), triunfa con *La saga/fuga de J.B.* (1972), donde juega con todas las técnicas de la nueva narrativa para parodiar y ridiculizar el exceso de experimentación. Siguen esta línea *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1980), aunque luego recurre a una estructura más convencional (*Filomeno a mi pesar* (1989) y *Crónica del rey pasmado* (1989)).

## LA NARRATIVA DESDE LOS AÑOS 70 A NUESTROS DÍAS

A partir de 1975, con la llegada de la democracia, se abre un nuevo periodo para la narrativa. Desaparece la censura, se recuperan los autores exiliados y se produce una apertura hacia la literatura extranjera; además, hay un auge de los grupos de comunicación de masas y una generalización de la cultura, que convierten a la novela en un producto de consumo.

Los excesos experimentales comenzaron a mitigarse ya antes de 1975 con autores como **Torrente Ballester**, que parodia y ridiculiza el exceso de experimentación en *La saga/fuga de J.B.* (1972); y **Eduardo Mendoza**, cuya novela *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) supone un punto de inflexión porque aún el experimentalismo (mezcla de puntos de vista múltiples y lenguajes textuales: textos periodísticos, judiciales, etc.), con el placer por narrar, recuperando la intriga y el relato tradicional y provocando un giro hacia una concepción realista de la novela.

Las novelas de esta época vuelven al relato con un argumento trabado y lógico, centrado en la narración lineal de los hechos. La acción se suele situar en ambientes realistas, no con intención de denuncia sino con el fin de divertir y distraer al lector. Los temas se centran sobre todo en los problemas individuales (la soledad, las relaciones personales, la realización como individuo, el amor, la infancia) de personajes problemáticos y agobiados por dudas existenciales. Aunque no se descarta el uso de técnicas heredadas de la *novela experimental*, como el monólogo interior, la segunda persona moralizante o el relato retrospectivo.

Los autores más destacados de esta etapa pertenecen a distintas generaciones. Narradores de posguerra renovados (**Camilo José Cela**, **Miguel Delibes**, **Gonzalo Torrente Ballester**), que conviven con autores de los años 60 (**Juan Marsé**, **Carmen Martín Gaité**), de los 70 (**Juan Benet**, **Juan Goytisolo**) y con nuevos narradores como **Eduardo Mendoza**, y su ya mencionada *La verdad sobre el caso Savolta*, que refleja con realismo el clima de crispación social de la Barcelona de la segunda década del siglo. Otras novelas suyas muestran su excepcional capacidad irónica: *El misterio de la cripta embrujada* (1978), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *Sin noticias de Gurb* (1992) subvierten de forma irónica los tópicos de tres géneros consagrados: la *novela de misterio*, la *novela negra o policíaca* y la *novela de ciencia ficción*; *La ciudad de los prodigios* (1986) recrea la evolución histórica y social de Barcelona entre las exposiciones universales de 1888 y 1929. Entre sus obras más recientes podemos citar *El año del diluvio* (1992), *La aventura del tocador de señoras* (2001) o *Riña de gatos. Madrid 1936* (2010); y **Francisco Umbral**, autor de numerosas novelas de contenido diverso, entre las que destacan: *Memorias de un niño de derechas* (1972), *Mortal y rosa* (1975), que contiene una honda reflexión sobre la muerte, expresada con un intenso tono lírico, *Trilogía de Madrid* (1984) y *Las señoritas de Avignon* (1995), todas ellas escritas con un lenguaje cuidado y lleno de virtuosismo barroco donde caben diversos registros lingüísticos pero sin obviar el sarcasmo.

El rasgo dominante en esta novelística, y que llega a la actualidad, es la gran libertad y diversidad de tendencias. Incluso se dan interferencias entre los distintos géneros. Sobresalen:

a) *La novela histórica*, enmarcada dentro de una tendencia que recupera a maestros como Robert Graves o M. Yourcenar o nuevas formas como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. Se trata de un tipo de novela de gran precisión histórica que obliga al novelista a documentarse exhaustivamente. En esta tendencia, tenemos: *El manuscrito carmesí* (1990) de **Antonio Gala**; *Galíndez* (1990), reconstrucción del oscuro suceso de la muerte de un exiliado vasco a manos del dictador dominicano Trujillo, de **Manuel Vázquez Montalbán**; *El hereje* (1998), sobre los luteranos españoles del siglo XV, de **Miguel Delibes**; *El capitán Alatríste* (1996) de **Arturo Pérez Reverte**; *Soldados de Salamina* (2001) de **Javier Cercas**; de intención paródica: **Torrente Ballester** en *Crónica del rey pasmado* (1989) o de recreación del pasado: *No digas que fue un sueño* (1986) de **Terenci Moix**, inspirada en Cleopatra y Marco Antonio; *Urraca* (1981) de **Lourdes Ortiz** y *En busca del unicornio* (1987) de **Juan Eslava Galán** recrean la Edad Media; y **José Luis Sampedro**, en *Octubre, octubre* (1981), la Guerra Civil.

Podemos incluir aquí un grupo de novelas que recrean la mediocridad de la vida provinciana en el franquismo: **Muñoz Molina** con *El jinete polaco* (1991) o **J. Armas Marcelo** con *Los dioses de sí mismos* (1989).

b) *La metanovela*, que incluye la narración misma como centro de atención del relato y reflexiona sobre la creación novelística: *Beatus ille* (1986) de **Antonio Muñoz Molina**, donde

el lector descubre que lo que está leyendo (la búsqueda de un apócrifo de la Generación del 27 hallado por el protagonista) es obra del propio apócrifo; *La orilla oscura* (1985) de **José María Merino**; *Juegos de la edad tardía* (1995) de **Luis Landero**, donde se narran las aspiraciones frustradas de un modesto empleado de comercio que se hace pasar por un famoso escritor; *El vano ayer* (2004), de **Isaac Rosa** o *Papel mojado* (1983), de **Juan José Millás**.

c) *La novela intimista* vuelve a lo privado con el análisis psicológico de los personajes femeninos como los de **Rosa Montero**: *Te trataré como a una reina* (1983) o propone historias amorosas como en *El desorden de tu nombre* (1987), de **Millás**, con mezcla de humor y novela negra; se puede recrear la infancia o juventud: *Malena es un nombre de tango* (1994) de **Almudena Grandes** o *La soledad era esto* (1990) de **Millás**; los sentimientos republicanos: **Manuel Rivas** en *El lápiz del carpintero* (1998) o los espacios rurales, legendarios: *Obabakoak* (1988) de **Bernardo Atxaga**, en donde también hay *metanovela*.

d) *La novela lírica*, que destaca por su calidad técnica y su perfección formal. Tenemos: *La lluvia amarilla* (1988) de **Julio Llamazares** (monólogo del último superviviente de un pueblo abandonado leonés con crítica social), *La fuente de la edad* (1986) de **Luis Mateo Díez** o las obras de **Javier Marías**, donde domina el tono intelectual centrado en el misterio de la identidad personal, la reflexión sobre el paso del tiempo y un gran cuidado en el análisis de los personajes: *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) o *Tu rostro mañana* (2002).

e) *Novela de intriga y policíaca*, influida por la novela y el cine negro americano. Son las obras de **Manuel Vázquez Montalbán** y su detective Carvalho, crónica mordaz e irónica de la transición democrática: *Los mares del sur* (1979) o *Asesinato en el Comité Central* (1981); **Antonio Muñoz Molina**: *El invierno en Lisboa* (1987), que mezcla el gusto por el jazz y la trama policíaca; *Beltenebros* (1989), sobre las actividades clandestinas de militantes antifranquistas; o *Plenilunio* (1997); **Arturo Pérez-Reverte**: *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990) o *El Club Dumas* (1993); *El alquimista impaciente* (2000) de **Lorenzo Silva** o *La sombra del viento* (2001) de **Carlos Ruiz Zafón**.

f) *Novela neorrealista* o *de la generación X*, que refleja la conducta de los jóvenes adolescentes, el uso y abuso de drogas, del sexo, del alcohol y de la música rock. Destacan: *Historias del Kronen* (1994), de **José Ángel Mañas**; **Ray Loriga** con *Héroes* (1993) o *Caidos del cielo* (1995); o **Lucía Etxebarria** en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997).

g) *Novela culturalista*, que analiza aspectos de la cultura occidental desde posturas eruditas: **Juan Manuel de Prada** con *Las máscaras del héroe* (1997) o *La tempestad* (1997).

h) *Novela de crítica política*, que refleja la desilusión de los años 80 y 90: **Juan Madrid** con *Días contados* (1993).

i) *Novela de autoficción*, que usa la vida del autor como materia novelable (se difumina la frontera entre realidad y ficción): *Negra espalda del tiempo* (1998), de **Javier Marías** o *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005), de **Enrique Vila-Matas**.

En la primera década del siglo XXI siguen las tendencias anteriores pero se observa un auge del *cuento* y de la *novela corta*. Destacan **Manuel Rivas** y **Alberto Méndez**, que en *Los girasoles ciegos* (2004) engarza cuatro historias marcadas por la derrota, el miedo y el sufrimiento y que muestran la sinrazón de la Guerra Civil. Los *microrrelatos* de **Luis Mateo Díez** o **José María Merino** también han tenido mucho éxito. Además, hay eclecticismo en la narrativa: se escriben memorias, autobiografías, y por supuesto novelas de todas las tendencias (añadimos a las de arriba: la *fantástica*, de *ciencia ficción*, la *infantil*...). Si acaso, una tendencia sobresale: la *histórica*, tanto del pasado remoto como reciente: **Pérez-Reverte** con *Cabo Trafalgar* (2004), *Un día de cólera* (2007) o *El asedio* (2010); o **Ignacio Martínez de Pisón**, que recupera la memoria histórica en *Enterrar a los muertos* (2005).

Una nueva generación de narradores, bajo el nombre de *Afterpop* o *Generación Nocilla*, parece encabezar un giro novelístico. En la trilogía *Nocilla Project* (2006), de su principal representante, **Agustín Fernández Mallo**, se percibe el influjo de las nuevas tecnologías (blogs, wikis, youtube, facebook, chats).

También destacan autores de gran éxito como **Ildefonso Falcones** (*La catedral del mar* (2007)), **Matilde Asensi** (*El último catón* (2001)) o **María Dueñas** (*El tiempo entre costuras* (2009)), entre otros.

## EL TEATRO DEL SIGLO XX HASTA 1939

A finales del S. XIX e inicios del XX el teatro español, sometido a los condicionamientos del público en lo comercial, lo ideológico y lo estético, se caracteriza por su pobreza e inmovilismo. Ni los empresarios ni los actores ni los críticos ni el público burgués apostaban por las novedades. Por ello nuestro teatro ignora en general la renovación del teatro europeo (con autores como Ibsen, Chejov, Brecht...). Así pues había mucho teatro, y de éxito, pero de escasa calidad y nada original. Pero también encontramos algunos autores, en general con poco éxito popular, que buscan un cambio. Por ello hablaremos de dos tendencias en este periodo: un **teatro comercial**, continuista, que triunfa; y un **teatro renovador**.

Dentro del **teatro comercial** en España podemos distinguir varias líneas:

A) La **comedia burguesa**, seguidora del Realismo decimonónico. Su principal representante es **Jacinto Benavente**. Su primera obra (*El nido ajeno*) fue bien recibida por los jóvenes intelectuales, pero mal por la burguesía. Ante este dilema optó por amoldarse a los gustos mayoritarios, y se limita en sus obras a censurar pequeños vicios de la burguesía, sin hacer críticas totales. Sus mejores obras son *Los intereses creados* y *La Malquerida*.

B) **Teatro poético en verso**. Ideológicamente conservador y tradicional, con constantes alusiones a las perdidas glorias del Imperio español. Destacan **Francisco Villaespesa**, (*Aben Humeya*), **Eduardo Marquina** (*En Flandes se ha puesto el sol*) y los hermanos **Machado**, pero sin el enfoque patriótico (*La Lola se va a los puertos*).

C) **Teatro cómico o costumbrista**. Heredero de los entremeses y del costumbrismo, refleja el ambiente pintoresco, tópico y superficial de distintas regiones españolas. Destacamos a los hermanos **Álvarez Quintero** (presentan en sus obras una Andalucía superficial, tónica): *El genio alegre* o *La Puebla de las mujeres*; **Carlos Arniches**, pintor de las costumbres madrileñas y creador de la **tragedia grotesca**, en que se aúna el sainete con la tragedia para denunciar injusticias sociales (*La señorita de Trevélez*) y el gaditano **Pedro Muñoz Seca**, inventor del **astracán**, una parodia, en verso, del teatro posromántico: *La venganza de don Mendo*.

Frente a la tendencia anterior, se suceden los intentos de crear un **teatro renovador**, de mayor calidad, en general condenado al fracaso, y que culminará con las grandes figuras de **Valle-Inclán** y **García Lorca**. Podemos establecer las siguientes aportaciones o corrientes:

A) Los autores de la **Generación del 98** harán un teatro intelectual y complejo que enlazará con las tendencias filosóficas y teatrales más renovadoras. **Unamuno** crea un teatro de ideas, donde hay, por lo general, poca acción y casi total ausencia de elementos escénicos pero con densos diálogos para desvelar los mismos conflictos que en sus novelas, en obras como *Fedra* (1910) o *El otro* (1926). **Azorín** luchó por un teatro que incluyera lo subconsciente, lo onírico y lo fantástico. Es famosa su trilogía *Lo invisible* (1928). Un coetáneo es **Jacinto Grau**, que plantea experiencias renovadoras en *El señor de Pigmalión* (1921). Pero la renovación realmente significativa estará representada por **Valle-Inclán**.

El teatro innovador de **Ramón María del Valle-Inclán** lo emparenta con dramaturgos europeos como Alfred Jarry, autor de farsas de estética disparatada y guiñolesca y Bertold Brecht, quien propugna un teatro frío y distanciado, con personajes simbólicos y ambientes esquemáticos. Aunque adscrito al 98, su evolución ideológica y estética es mucho más radical y crítica. En su obra podemos señalar las siguientes tendencias: a) Sus primeras obras son **dramas decadentes próximos al Modernismo** (*Cenizas*, 1899). Continúa por nuevos caminos, en el llamado **teatro en libertad**, concebido más para ser leído que representado y caracterizado por las acotaciones tan literarias; b) El **ciclo mítico** agrupa obras ambientadas en un “espacio galaico” atemporal y regido por fuerzas primarias (poder, sexo, avaricia, miedo). En la trilogía de las *Comedias bárbaras* y en *Divinas palabras*, 1920, los episodios sórdidos y crueles se suceden con un ritmo vertiginoso, abundantes escenarios y numerosos personajes; c) En las **farsas**, conviven elementos del teatro infantil, de las marionetas, con la caricatura grotesca de los personajes. En ellas encontramos desde la crítica de las convenciones modernistas, *Farsa infantil de la cabeza del dragón* o *La marquesa Rosalinda*, a la crítica demoledora y terrible de la monarquía, de la clase política y de la sociedad tradicional española, en la *Farsa italiana de la enamorada del rey* y en *Farsa y licencia de la reina castiza*, 1920, sobre la corte de Isabel I;

d) El siguiente paso es *el esperpento*, técnica que consiste en una deformación sistemática de la realidad y de los personajes y con la que se realiza una feroz y ácida crítica de la sociedad española, que comprende cuatro obras: su obra maestra *Luces de bohemia*, 1920, donde se cuenta el dantesco viaje de Max Estrella a través de la noche madrileña y que sirve de parábola trágica y grotesca de la imposibilidad de vivir en una España deformada, injusta, opresiva y absurda; y la trilogía *Martes de carnaval* (*Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927)).

B) Los autores del 27 buscan una renovación mediante una depuración del teatro poético, de una incorporación de las vanguardias y del acercamiento del teatro al pueblo. Destacan **Alberti**, con obras que van desde lo alegórico y surrealista (*El hombre deshabitado*), a obras de carácter social y político (*Noche de guerra en el museo del Prado*); **Pedro Salinas** (*El dictador*) y **Miguel Hernández**, autor de teatro social y de combate (*El labrador de más aire*).

En los años treinta se producen intentos renovadores de la mano del **teatro cómico**, con autores como **Enrique Jardiel Poncela** (*Usted tiene ojos de mujer fatal* o *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*), creador de un teatro basado en lo inverosímil, con situaciones absurdas y fantásticas y **Miguel Mihura**, con *Tres sombreros de copa*, obra que anticipa el teatro del absurdo y en la que se pone en práctica una concepción irracional del humor, basado en asociaciones disparatadas y en comportamientos ilógicos.

Otros autores importantes son **Alejandro Casona**, con obras de tono lírico y fuerte simbolismo, donde se enfrentan la realidad y el mundo ideal de la belleza, la libertad y el amor (*La sirena varada* (1934) y *Nuestra Natacha* (1936)) y **Max Aub**, con obras sobre el nazismo y la guerra mundial (*San Juan*, 1943).

Con todo, el autor más destacado es **Federico García Lorca**, que impulsa el teatro total en el que importa tanto la poetización del lenguaje como los recursos escénicos visuales, acústicos y escenográficos. **Lorca** pretendía popularizar el espectáculo teatral; de hecho creó una compañía, *La Barraca*, con la que viajó por toda España.

Su teatro está presidido por la lucha entre el principio de autoridad y el de libertad, de la que resulta el tema dominante en su obra, la represión, la frustración, bien metafísica (el tiempo, la muerte), bien social (los prejuicios, los yugos sociales), y que casi siempre encarna en mujeres, cuyos deseos, preferentemente amorosos y sexuales, son irrealizables.

Dejando aparte sus comienzos modernistas, su obra se puede dividir en varios bloques:

a) Las **farsas**, hay dos para teatro de guiñol (*Tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita*, 1922 y *Retablillo de don Cristóbal*, 1931) y otras dos trágicas sobre amores imposibles (*La zapatera prodigiosa*, 1930 y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, 1931), donde aparecen problemas derivados de los matrimonios de conveniencia entre un viejo y una joven.

b) Al **teatro surrealista** pertenecen *Así que pasen cinco años*, 1931, y *El público*, 1933. El surrealismo le vale para explorar en los instintos ocultos del hombre. La más “subversiva” es *El público*, donde defiende la realización del deseo homosexual y critica a una sociedad que condena a todo el que es diferente.

c) **Piezas granadinas**: *Mariana Pineda* (1923), drama de la heroína granadina que murió ajusticiada por bordar una bandera liberal, con elementos modernistas y del teatro romántico del XIX y *Doña Rosita la soltera*, 1935, drama sobre la frustración amorosa por el paso del tiempo.

d) El bloque de las **tragedias de ambiente rural** está formado por *Bodas de sangre*, 1933, *Yerma*, 1934, y *La casa de Bernarda Alba*, 1936. Presentan rasgos comunes, como la temática, basada en la represión del amor y la sexualidad por imposición de la sociedad, mujeres como protagonistas, su ambientación en el mundo rural andaluz y su final trágico.

En *Bodas de sangre* la pasión frustra una boda y trae la muerte de los dos amantes en liza; en *Yerma*, se presenta el drama de la mujer estéril y en *La casa de Bernarda Alba*, la sexualidad y la libertad negadas por el luto y los convencionalismos conducen a la locura de la abuela, al suicidio de Adela, a los celos y rencillas entre las hermanas y a la tiranía materna.

Tras la Guerra Civil, esta tendencia renovadora queda en suspenso. Autores decisivos han muerto (**Valle-Inclán** y **Lorca**), otros autores huyen al exilio y los que se quedan sufren la censura y el llamado exilio interior, con lo que las expectativas de cambio no resurgirán hasta mediada la posguerra, en que se inicia una corriente existencial y social.



## EL TEATRO DESDE 1940 A NUESTROS DÍAS

La situación del teatro tras la contienda es de crisis general: autores fallecidos durante la guerra (**Valle-Inclán, Lorca, Unamuno**), otros parten al exilio (**Alberti, Casona, Max Aub**) y los que se quedan en España, o abandonan su carrera o apenas estrenarán. Además, el teatro estará sometido a una fuerte censura, el público y los empresarios no están dispuestos a la innovación y aparecerá un competidor feroz: el cine.

Hasta los años 50 predomina un *teatro conservador*, que busca entretener y moralizar. Se cultiva la *alta comedia benaventina*, el *sainete costumbrista* y el *drama burgués*. La crítica es muy superficial y nunca hiere al espectador. Obras como *¿Dónde vas, Alfonso XII?* de **Luca de Tena** es fiel a los ambientes aristocráticos y monárquicos; si se abordan temas escabrosos se hace desde fuera, y así **Pemán** habla del adulterio (*La verdad*) o **Calvo Sotelo**, que refleja, sin criticar, los abusos de poder y el catolicismo superficial en *La muralla*. En esta línea están los autores de la *comedia de la felicidad*, que convierten la realidad en un mundo donde el amor y las buenas costumbres llevan a los protagonistas a lograr sus sueños: **Edgar Neville, Víctor Ruiz de Iriarte** y el exiliado **Alejandro Casona**, con un teatro de tinte poético donde se armonizan fantasía y realidad (*La dama del alba* (1944) o *Los árboles mueren en pie* (1949)).

Mayor innovación supone el *teatro de humor*, dotado de un carácter intelectual, y con situaciones absurdas, vistas entre el desenfado y la crítica: **Enrique Jardiel Poncela**, con *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) o *Los ladrones somos gente honrada* (1941), teatro no entendido por el público; y **Miguel Mihura**, con *Tres sombreros de copa*, que se anticipa al teatro del absurdo, con diálogos ilógicos que satirizan la rutina y mediocridad de la vida de provincias. Después se adapta a los gustos del público y dota a los caracteres de mayor realismo y ternura (*Maribel y la extraña familia* (1959) o *Ninette y un señor de Murcia* (1964)).

A finales de los cincuenta y en los sesenta, estas tendencias del *teatro burgués* confluyen en un *teatro comercial*, que añade resortes que suscitan el interés de los espectadores, con una buena construcción dramática y calidad en los diálogos. Destacan: **Alfonso Paso**, con obras de lenguaje ágil y trama entre ingeniosa y melodramática (*Vamos a contar mentiras* (1961) o *Las que tienen que servir* (1962)); **Juan José Alonso Millán**, que encadena situaciones disparatadas (*El cianuro, ¿solo o con leche?* (1963) y **Antonio Gala**, con un lenguaje vigorosamente poético (*Los verdes campos del Edén* (1966) o *Anillos para una dama* (1973)).

El estreno de *Historia de una escalera* (1949) de **Antonio Buero Vallejo**, supuso un giro radical en el teatro de posguerra porque inaugura el *drama social*, con unos protagonistas víctimas de la opresión de la sociedad en que viven y que muestran su angustia existencial o se comprometen, intentando cambiarla con actitudes críticas o abiertamente revolucionarias.

El teatro de **Buero Vallejo** defiende la libertad, la verdad, la justicia y la solidaridad, frente a la opresión, la mentira, la injusticia o el individualismo. Sus obras más destacadas, aparte de *Historia de una escalera*, drama existencial donde la escalera simboliza la inmovilidad, que acaba con los deseos de los personajes, son: *En la ardiente oscuridad* (1950), crítica de la ceguera moral de los que no quieren ver la miseria en que viven o *El tragaluz* (1967), situada en un sótano, que apenas se relaciona con el exterior a través de la abertura que da nombre a la obra. Asimismo, escribió varios *dramas históricos*, con los que expresa sus preocupaciones esenciales sobre su realidad inmediata (*Un soñador para un pueblo* (1958), *Las meninas* (1960) o *El concierto de San Ovidio* (1962)). También destaca **Alfonso Sastre**, defensor de un teatro de agitación y compromiso revolucionario, que investiga la condición del ser humano y examina sus relaciones con la sociedad para invitar a reflexionar sobre la necesidad de un cambio social. El drama antibelicista *Escuadra hacia la muerte* (1953) y *La sangre y la ceniza* (1965) son sus principales obras.

Los autores de los sesenta recogen la herencia del *realismo social* en obras donde se denuncia la injusticia, las condiciones precarias de los trabajadores, la vida en los barrios marginales y la explotación de los patronos, expresadas con un lenguaje directo y a veces desgarrado y violento. Destacan: **Lauro Olmo**, con *La camisa* (1962), retrato de la vida en un barrio miserable, que obliga a sus habitantes a emigrar; **José María Rodríguez Méndez**, con *Los inocentes de la Moncloa* (1960), sobre la vida sórdida y gris de unos opositores al Régimen; **José Martín Recuerda** y sus obras *Las salvajes de Puente San Gil* (1961), sobre el puritanismo

y la hipocresía social o *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* (1970); y **Carlos Muñiz**, con *El tintero* (1960), crítica de una sociedad deshumanizada que conduce al suicidio.

En los últimos años de la Dictadura se desarrolla un **teatro innovador** donde la crítica social se viste de recursos vanguardistas y experimentales (teatro de la crueldad, Living Theatre...), de formas alegóricas y simbólicas y se potencian los demás lenguajes escénicos (luces, decorados, tramoyas...) para componer un espectáculo total y colectivo.

Tenemos dos tendencias: una **alegórica**, con personajes que encarnan una idea, acciones alegóricas y presencia de símbolos en la escena, lo que requiere la interpretación del espectador, representada por autores como **José Ruibal**: *El asno* (1962), sátira de la explotación colonialista de un país o *Su majestad la sota* (1965), cuyos protagonistas son símbolos de distintas formas perversas de ejercer el poder; **Manuel Martínez Mediero**, que aúna el alegorismo y la experimentación formal (*El regreso de los escorpiones* (1971)); y otra **experimental**, que busca nuevas fórmulas, con un lenguaje y unos elementos escénicos diferentes: algunas obras de **Buero Vallejo** donde desarrolla el *efecto de inmersión*, que introduce en el drama al espectador (se apagan las luces en obras de ciegos (*El concierto de San Ovidio*); se va la voz cuando hay sordos (*El sueño de la razón*) o vemos una celda (*La fundación* (1974)); **Francisco Nieva**, con obras de acción disparatada, personajes de conducta ilógica, espacios escénicos fantásticos y un especial cuidado del vestuario, maquillaje... Destaca su **teatro furioso**, donde el texto se fragmenta y el escenario se convierte en una ceremonia poblada de máscaras como medio de liberar el subconsciente (*Pelo de tormenta* (1972), *Nosferatu* (1975)...); y **Fernando Arrabal**, con su **teatro pánico**, un teatro total presidido por la libertad creadora, la temática sexual, política y religiosa, el tono provocador e iconoclasta y la mezcla de lo absurdo con lo cruel e irónico (*Los hombres del triciclo* (1958), *Pic-Nic* (1959), *El cementerio de automóviles* (1961), *El Arquitecto y el emperador de Asiria* (1966)...).

No podemos olvidar tampoco la labor de los **grupos de teatro independientes** en esta renovación, que, sin dejar de ser críticos, buscan nuevas formas de expresión a partir del experimentalismo europeo (Stanislavski, Grotowski o el teatro del absurdo de Ionesco o Beckett), crean el texto en grupo, usan todos los recursos escénicos posibles (luz, sonido, formas del circo, etc.) y rompen la barrera entre escenario y patio de butacas. Con el tiempo, algunos de estos grupos se profesionalizan y proliferan hasta nuestros días: **Teatro Universitario de Murcia**; **Los Goliardos** y **Tábano** en Madrid; **Teatro Estudio Lebrijano** y **La Cuadra** en Sevilla; **Els Joglars**, **Dagoll Dagon**, **Els Comediants**, **La Fura dels Baus** y **La Cubana** en Cataluña (estos tres últimos especializados desde los años 80 en el **teatro de calle**, con escenificaciones espectaculares); **Teatro Circo** en Galicia... .

La restauración de las libertades democráticas a partir de 1975 posibilitó la llegada a los escenarios de buena parte del teatro que había permanecido soterrado, invisible (**Lorca**, **Valle-Inclán**, **Alberti**...). Nos encontramos con una gran diversidad de tendencias: a) **Obras de técnica vanguardista** que siguen las experimentaciones del periodo anterior (**Nieva**, **Arrabal** y **Grupos de Teatro Independientes**); b) **Obras de técnica y orientación realista**, como *Las bicicletas son para el verano* (1982) de **Fernando Fernán Gómez**; de tema histórico y contenido crítico, como *Lope de Aguirre, traidor* (1986) o *¡Ay, Carmela!* (1987), de **José Sanchís Sinisterra**, frente a obras de corte más comercial que siguen las formas de la comedia de salón (**Fermín Cabal** (*Caballito del diablo* (1985), **Ignacio Amestoy** (*De Jerusalem a Jericó* (2004)...)). También tenemos que incluir a **José Luis Alonso de Santos**, maestro de la **comedia de costumbres**, ambientada en la ciudad moderna con problemas como el paro, la delincuencia o la droga (*La estanquera de Vallecas* (1981) o *Bajarse al moro* (1985)); c) Y las nuevas obras de autores ya consagrados (**Buero Vallejo**, **Sastre** o **Antonio Gala**) que se han adaptado a las nuevas tendencias y a los nuevos problemas de nuestra sociedad.

Las últimas promociones recrean el pasado: **Ernesto Caballero**, en *En la roca* (2009); hablan de la “guerra de los sexos”: **Paloma Pedrero** (*La llamada de Lauren* (1984) o **Carmen Resino** (*Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1992)); y expresan el fracaso y el desencanto: **Juan Mayorga** (*La paz perpetua*, 2008) o **Antonio Álamo** (*Cantando bajo las balas*, 2007).

Además, en nuestros días, se da un **boom** inusitado del **género del musical** (*Mamma Mía*, *Hoy no me puedo levantar*...).

## NOVELA Y CUENTO HISPANOAMERICANOS EN LA 2ª MITAD DEL SIGLO XX

En los años 40 y 50 la literatura hispanoamericana da las primeras muestras de superación de la narrativa anterior. Por influjo del surrealismo y del psicoanálisis nace una nueva concepción de la realidad que cuestiona la capacidad del hombre para entender el mundo mediante la observación y la razón. Además, los cambios en la vida social hispanoamericana y la influencia de los renovadores de la literatura europea y norteamericana (Faulkner, Joyce, Proust, Kafka...) favorecerán el nacimiento de la llamada nueva novela.

La incorporación de elementos fantásticos y maravillosos (lo mítico, lo legendario, lo mágico) en las historias mediante la poetización de la realidad (ver lo extraordinario que se oculta tras lo cotidiano) y la naturalización de lo maravilloso (tratar los hechos maravillosos como si fueran normales) es lo que define a la nueva tendencia.

En estas obras destacan el compromiso con el ser humano y sus problemas y con la historia convulsa de Hispanoamérica. Del primero derivan las *novelas existenciales*, donde predominan la soledad, la pérdida del sentido de la vida...; en esta línea, sobresalen **Onetti** y **Sábato**. Del segundo, derivan las *novelas sociales*, donde destacan las *novelas de dictador*, tendencia iniciada por **Miguel Ángel Asturias** en *El señor presidente* y seguida por *El otoño del patriarca* (**Gabriel García Márquez**) o *Yo, el supremo*, de **Roa Bastos** (últimamente *La fiesta del chivo*, de **Vargas Llosa**). Otros autores reflexionan sobre la historia del continente: *El siglo de las luces*, de **Carpentier** o *La guerra del fin del mundo*, de **Vargas Llosa**.

Otro tema será la reflexión sobre el proceso creativo de la obra (*Rayuela* de **Cortázar**).

Las innovaciones afectarán al discurso y a las técnicas narrativas. Destacaremos la ruptura de la linealidad temporal (prospecciones, historias intercaladas...), la introducción de un tiempo subjetivo (el de la memoria, el de los sueños...) y la combinación de voces narrativas y puntos de vista diferentes. Sobresale la preocupación por el lenguaje, los autores experimentan con el idioma (neologismos, juegos tipográficos...), mezclan estilos, rescatan lo coloquial para vivificar el relato y, a veces, como **Carpentier**, desembocan en un barroquismo descriptivo.

Inician esta nueva narrativa: **Miguel Ángel Asturias** (*El señor presidente* (1946)), retrato de la dictadura hispanoamericana con técnica expresionista y alucinante; **Alejo Carpentier** (*El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953)), sobre los conflictos entre la cultura indígena y las culturas europeas; y **Jorge Luis Borges**, cuyas obras *Historia universal de la infamia* (1935), *El Aleph* (1949), *El informe de Brodie* (1970) o *El libro de arena* (1975) cuestionan los límites de la realidad e indagan, a través de lo extraordinario y lo ilógico, en los enigmas de la existencia. Aunque hay que destacar que antes del *boom*, **Juan Carlos Onetti** ya había publicado *El pozo* (1939), considerado el relato que marca el cambio de rumbo. Su obra más destacada es *Juntacadáveres* (1964); **Ernesto Sábato**, *El túnel* (1948) y **Juan Rulfo**, con su colección excepcional de cuentos *El llano en llamas* (1953) y su magistral novela *Pedro Páramo* (1955), donde se mezclan la vida y la muerte, lo real y lo sobrenatural y que influirá decisivamente sobre los autores más jóvenes.

La obra de estos autores revela dos tendencias: el *realismo mágico* de **Asturias**, **Carpentier** o **Rulfo** (que seguirá **García Márquez**) y el *realismo fantástico* de **Borges** (y luego **Cortázar**). Lo que distingue a ambas corrientes es el modo en que integran los elementos fantásticos y reales. En la primera, conviven en el discurso narrativo sin extrañeza; mientras en la segunda, son irreconciliables y la realidad se vuelve incomprensible y caótica.

En los 60 se produce el fenómeno llamado *boom* de la novela hispanoamericana. Estos novelistas continuaban las innovaciones emprendidas por sus predecesores, llevándolas más lejos y aportando nuevos recursos, ampliando el universo temático, ahondando en el *realismo mágico* y experimentando con las estructuras, el lenguaje y el estilo.

Destacan los siguientes autores: **Gabriel García Márquez**, con novelas como *El relato de un naufrago* (1955); *El coronel no tiene quien le escriba* (1961); *Cien años de soledad* (1967), novela total y obra culmen del *realismo mágico* e interpretada como metáfora de la condición humana y, por el paralelismo de la historia de Macondo con la de Hispanoamérica, como novela de denuncia social. Otras obras suyas son *Crónica de una muerte anunciada* (1981); reflexión sobre el tema del destino, personificado en la historia trágica de un personaje al que todo el mundo sabía que lo iban a matar pero nadie pudo impedirlo; *El amor en los*

*tiempos del cólera* (1985) y libros de cuentos (*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* o *Doce cuentos peregrinos*); **Mario Vargas Llosa**, que asombra con *La ciudad y los perros* (1962), aunque quizá su obra cumbre sea *Conversación en la catedral* (1969), retrato descarnado del Perú dominado por la dictadura. En los ochenta regresa a los caminos de la narratividad y el humor con *Pantaleón y las visitadoras* o *Lituma en los Andes*. También es autor de cuentos (*Los jefes*); **Julio Cortázar**, que es uno de los principales renovadores del cuento, donde el elemento fantástico surge con absoluta naturalidad. Destacan los recogidos en *Bestiario*, *Todos los fuegos el fuego* o *Historias de Cronopios y de Famas*. Como novelista sobresale *Rayuela* (1963), alarde de maestría estilística y estructural para describir el absurdo de la realidad que percibimos; **Carlos Fuentes**, que aúna virtuosismo técnico, carga crítica y renovación del lenguaje narrativo: *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), su mejor obra; **Ernesto Sábato**, con novelas que muestran una visión desalentada y apocalíptica de un mundo en que reina la injusticia y la maldad humana (*El túnel*; *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974)).

Otros autores son **Alejo Carpentier**, *El siglo de las luces* (1962), **Guillermo Cabrera Infante**, *Tres tristes tigres* (1967), **José Lezama Lima**, *Paradiso* (1966)...

A mediados de los 70, se da un cambio de rumbo que predominará en los 80. Junto a los llamados autores *novísimos*, participarán en este cambio los autores del *boom* que siguen publicando. En líneas generales se observa la presencia de vivencias cotidianas, la recuperación del realismo, el auge de la literatura testimonial y de la narrativa femenina (**Ángeles Mastretta**, **Laura Esquivel**, con su éxito *Como agua para chocolate* (1989), **Zoe Valdés**...).

En las técnicas narrativas conviven dos tendencias principales: la primera, representada por *novelas realistas*, con predominio de la trama, la linealidad temporal y ausencia de discursos metaficcionales; y la segunda, caracterizada, contrariamente, por la exacerbación de la *experimentación*, la ausencia de trama argumental, la presencia de metaficción y una gran preocupación por la elaboración del lenguaje; lo que la convierte en una literatura para minorías. Representan esta tendencia **Severo Sarduy** y **Salvador Elizondo**.

Destaca la *temática de denuncia social, ideológica o política*, como en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), de la guatemalteca **Rigoberta Menchú**, o la narrativa de **Elena Poniatowska**. El *exilio interior y exterior* fue también motivo inspirador, como es el caso del cubano **Reinaldo Arenas** o de algunas obras de **Mario Benedetti**, *Gracias por el fuego* (1965) o *Primavera con una esquina rota* (1982), que también destaca por sus cuentos *Montevideanos*; *La muerta y otras sorpresas* o *Con y sin nostalgia*.

Sobresale, asimismo, el aumento de las *novelas de tema histórico* que buscan construir un discurso distanciador con respecto a la historiografía oficial: *Gringo viejo* (1985), de **Carlos Fuentes**, *Noticias del Imperio* (1987), del mexicano **Fernando del Paso** o la trilogía *Memoria del fuego* (1982), del uruguayo **Eduardo Galeano**, que destaca por sus cuentos *Las bocas del tiempo*. Otra temática novedosa es la *incorporación de la cultura popular* (el cine, el cómic, el pop, la televisión, de cuyos lenguajes y técnicas el escritor se aprovecha), y *las drogas y el sexo*; el argentino **Manuel Puig** será pionero de esta tendencia con *La traición de Rita Hayworth* (1968) o *El beso de la mujer araña* (1976). La *recuperación del tema del amor*, el mundo de los sentimientos y el erotismo es representativo de **Isabel Allende**, destacando su obra *La casa de los espíritus* (1982); además de ser la autora de cuentos como *Los cuentos de Eva Luna*. Por último, señalaremos la presencia del *humor*: el humor subversivo y paródico de **Severo Sarduy**, el humor negro y satírico de **Fernando del Paso** en *Palinuro de México* (1977), o la caricatura de la sociedad peruana de **Bryce Echenique**, en *Un mundo para Julius* (1970) o *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981)

También debemos mencionar a **Augusto Monterroso**, con cuentos que tienden a la máxima condensación (*La oveja negra y demás fábulas* (1969), *Lo demás es silencio* (1978)...), a **Álvaro Mutis** (*La nieve del almirante* (1986)) y a **Luis Sepúlveda** (*Un viejo que leía novelas de amor* (1989)).

El panorama actual es muy difícil de sintetizar por la cantidad de países, autores y tendencias. Algunos autores del *boom* siguen escribiendo y casi todos los del *postboom*; además comienzan a asomarse al panorama narrativo nuevas voces entre las que destacan el argentino **Andrés Neuman**, el mexicano **Jorge Volpi** o la cubana **Karla Suárez**.

## LA POESÍA LÍRICA

Los textos líricos presentan una visión subjetiva de la realidad desde la perspectiva íntima del emisor, que expresa sus vivencias, sus experiencias, sentimientos, emociones, estados de ánimo o ideas a través del “yo” **poético** (predominan las **funciones expresiva y poética**). El poeta no narra acontecimientos ni describe objetivamente la realidad; además los textos líricos apenas tienen acción, pues la expresión subjetiva e intimista es casi siempre estática y no suele haber sucesión espacial ni temporal. Normalmente se emplea el **verso** como forma de expresión, aunque también es frecuente el uso de la prosa, entonces hablaremos de **poema en prosa**.

El poema lírico puede adoptar tres puntos de vista:

A) **El “yo” poético** (primera persona), perspectiva por excelencia de la lírica, en la que el hablante se hace presente en el discurso de forma explícita, ya sea hablando de él mismo, o bien ocultándose en la figura de un personaje (como los pastores en las églogas).

B) **El “tú” poético** (segunda persona), que se suele combinar con el “yo” de varias formas: interrumpiendo el discurso para dirigirse directamente a alguien, como la amada (apóstrofe); desdoblándose en un “tú” impersonal con el fin de reflexionar sobre un tema; o bien mediante un **diálogo escénico** o conversación entre dos personajes, uno de los cuales puede identificarse con el poeta.

C) **La tercera persona**, que se convierte en protagonista cuando predomina la **función representativa** en el poema. A veces es un desdoblamiento del “yo” poético, que quiere distanciarse del tema para ser más objetivo.

Los textos líricos presentan un triple carácter que los diferencia de los demás textos: un **mayor carácter ornamental**, principalmente porque contiene más **figuras retóricas** que en el discurso normal, lo que hace que se **desvíe del lenguaje cotidiano**. Estas figuras se dividen en recursos fónicos (aliteración, paronomasia, exclamación e interrogación retórica...), recursos semánticos (metáfora, metonimia, antítesis, hipérbole, símil...) y recursos morfosintácticos (polisíndeton, anáfora, paralelismo, hipérbaton...); **carácter sentimental**, ya mencionado anteriormente; y su **carácter lúdico, gratuito**: se pretende crear una obra de arte con el lenguaje, de ahí el predominio de la **función poética**, ya que se usa el lenguaje con **intención estética** para que el lector pueda descubrir en lo dicho nuevos y más ricos significados.

Además, presenta otros rasgos propios como **mayor brevedad** en relación con los demás géneros literarios, lo que le lleva a una mayor **condensación expresiva**, ya que son producto de la interiorización de experiencias que se despojan de elementos accesorios o anecdóticos; y **polisemia o plurisignificación** (el texto literario admite más de una lectura): cada palabra queda potenciada al máximo de su expresividad porque su significado se ve acompañado de distintas sugerencias y sentidos que sólo puede apreciarse en su contexto.

La **finalidad estética y la voluntad de forma**, común a todos los textos literarios, se manifiesta en la lírica, frecuentemente a través del **verso**, elemento esencial para crear el **ritmo** y la **musicalidad**, lo que favorece la expresividad del texto. La **rima**, que puede ser asonante o consonante, y el **verso** (de arte menor, si tiene de una a ocho sílabas métricas (pentasílabo, heptasílabo, octosílabo...); o de arte mayor (de nueve o más sílabas: endecasílabo, alejandrino...)) pueden aparecer o no en el texto lírico (en muchas ocasiones el autor decide, conscientemente, escribir poemas sin **rima (versos blancos)** o poemas en **verso libre** o **versículos**, o incluso en **prosa**), pero los textos líricos siempre tienen **ritmo**. Al conjunto organizado de versos con un estructura rítmica regular se le denomina **estrofa** y, los **versos** y las **estrofas** formarán el **poema**, que puede ser estrófico (soneto, villancico...), no estrófico (romance...) o articulado en **versos libres**, sin rima. En este último caso, el **ritmo** del poema viene dado por la repetición de sonidos, palabras o estructuras sintácticas, que dotan de coherencia al texto.

Los principales **subgéneros líricos** a lo largo de la historia, que se pueden definir en función de su temática o de estructura formal, son:

A) **Oda**: poema de cierta extensión y tono elevado, que sirve al poeta para expresar sentimientos o ideas de forma refrenada y racional.

B) **Himno**: composición poética de tono solemne destinada al canto que expresa sentimientos patrióticos, religiosos, guerreros, etc.

C) **Elegía**: poema que expresa el dolor ante una desgracia, principalmente por la muerte de un ser querido.

D) **Canción**: composición de extensión variable y de tema principalmente amoroso aunque puede tener otros temas.

E) **Égloga**: poema donde el poeta expresa sus sentimientos amorosos puestos en boca de pastores, en un paisaje natural idealizado que se puso de moda durante el Renacimiento.

F) **Epístola**: composición que aborda, en forma de carta, temas filosóficos o morales, que a veces tienen carácter confidencial y familiar.

G) **Sátira**: poema habitualmente breve de tono burlesco, en el que el autor censura vicios individuales o colectivos.

H) **Epitalamio**: composición lírica con motivo de una boda.

Los **subgéneros líricos** menores son: **epigrama**: composición breve que expresa un pensamiento agudo e ingenioso y, con frecuencia, satírico; **letrilla**: poema breve de tipo amoroso, festivo o satírico, organizado en estrofas y con un estribillo; **romance**: poema breve no estrófico de carácter lírico o amoroso; **cantiga**: poema de tema amoroso perteneciente a la tradición popular o culta galaicoportuguesa; **villancico**: composición poética, popular o culta, con temática variada (amorosa, religiosa, etc.); y **madrigal**: poema lírico breve que, en sus últimos versos, refuerza el tema central, generalmente amoroso.

Los temas líricos son muy variados y pueden ir desde asuntos serios a asuntos más o menos intrascendentes. Sin embargo, hay una serie de temas que han sido constantes a lo largo de la historia del género: la inquietud por los problemas sociales y políticos, el amor (a un ser humano, a la naturaleza, a los dioses...), la vida y la muerte, el paso del tiempo, la contemplación del paisaje, la soledad del poeta y el mundo de los recuerdos, la religión... .

Algunos de estos temas han sufrido un tratamiento concreto que se ha repetido a lo largo de los tiempos. Se trata de los llamados **tópicos literarios**. Destacamos, entre ellos:

-**Carpe diem** (“goza el momento”): tópico de origen clásico que invita a disfrutar de los años de juventud y al aprovechamiento del momento, antes de que el inevitable paso del tiempo nos conduzca a la vejez y a la muerte.

-**Collige, virgo, rosas** (“coge, muchacha, las rosas”): identifica juventud y belleza con la hermosura fugaz de la rosa, exhortando a gozarlas antes de que se marchiten.

-**Tempus fugit** (“el tiempo huye”): se trata de la conciencia de la fugacidad de la vida, el paso rápido del tiempo y la angustia que provoca la inexorable llegada de la muerte.

-**Homo viator** (“hombre caminante”): la vida terrenal no tiene valor en sí misma; es sólo un camino hacia la muerte y hacia la vida eterna.

-**El poder igualatorio de la muerte**: la muerte aguarda a todos los seres humanos sin distinción de edad o condición.

-**Ubi sunt** (“¿dónde están?”): tópico que señala la desaparición de los bienes poseídos a causa de la destrucción que provoca la muerte.

-**La Fortuna** (la suerte, el destino): tema de origen clásico que ejerció gran atracción entre los hombres del siglo XV. Se trata de una señora que, con su caprichosa rueda, rige el destino de los hombres.

-**Vanitas vanitatis** (“vanidad de vanidades”): tópico de origen bíblico que trata del desprecio hacia los bienes terrenales. Nada en este mundo posee auténtico valor.

-**La vida es sueño**: inconsistencia de la vida: es como un sueño, un teatro, donde se confunden realidad y ficción.

-**Locus amoenus** (“lugar ameno”): descripción de un paisaje natural idealizado y perfecto.

-**Beatus ille**: elogio de la vida sencilla y retirada en el campo apartada de las pasiones como la vanidad o el poder.

-**La Edad Dorada**: expresa el carácter irrecuperable de una época ya pasada: evocación de un tiempo anterior considerado mejor que el actual, causa de descontento.

-**Memento mori** (“recuerda que has de morir”): que refleja el carácter cierto de la muerte como fin de la vida; es una advertencia aleccionadora.

-**Quotidie morimur** (“morimos casa día”): cada momento de nuestra existencia es un paso hacia la muerte.

## EL TEATRO

La obra teatral se puede estudiar en dos dimensiones: como *texto teatral* y como *representación dramática*, ya que es un texto literario concebido para ser representado en público, en un escenario. La vinculación entre *texto* y *representación* implica el uso de un código verbal y un código no verbal (decorado, vestuario, maquillaje, gestos, iluminación...). Por tanto, aunque puede ser leído, su emisión y recepción es colectiva. Esto es lo que le diferencia de otros géneros. Como texto literario que es, desarrolla una historia que se presenta directamente a través de las palabras y las acciones de los personajes (no a través de un narrador, como en la *novela*) y debe ser contada en el breve tiempo de una representación. Puede estar escrita en prosa o en verso.

El público participa con frecuencia en el desarrollo de la obra a través de sus reacciones (risa, silencio, sorpresa, miedo, etc.). Sobre todo en el siglo XX, el *teatro experimental* incluye indicaciones para provocar o interactuar con el público.

En el *texto dramático* o *teatral* se distingue el *texto principal* y el *texto secundario*.

El *texto principal*, el contenido propiamente de la obra, está formado por una serie de elementos:

A) *Diálogo*: verdadero soporte de la *acción*. Corresponde a las conversaciones que mantienen entre sí los personajes, que actúan alternativamente como emisores y receptores. Es una recreación literaria de las conversaciones directas que se producen en la comunicación oral. La disposición tipográfica es característica y evita cualquier ambigüedad: cada intervención aparece precedida por el nombre del personaje correspondiente.

Aunque suele ser directo y vivo, a veces adopta fórmulas de *diálogo narrativo* cuando un personaje relata a otro (y, en ocasiones, directamente al público) hechos que han sucedido fuera de escena, antecedentes de una situación, reacciones de los implicados en un suceso, etc. Este tipo de *diálogo* era más frecuente en el teatro clásico, pues la falta de medios técnicos obligaba a relatar hechos y circunstancias. Otras veces, el *diálogo* sirve para que unos personajes hablen de otros que no están presentes, permitiendo de esta forma que el lector o el espectador conozca mejor tanto a los que intervienen como a los aludidos. Pero el más propiamente considerado *diálogo teatral* es el que se produce entre los personajes que con sus réplicas y contrarréplicas hacen que el conflicto dramático alcance momentos sucesivos de tensión y distensión. Además, a través del *diálogo*, los personajes se describen a sí mismos al manifestar sus sentimientos, estados anímicos, etc. La norma que los clásicos llamaban *del decoro*, por el cual había coherencia entre manera de hablar y caracterización personal o social, se rompió en el siglo XX con la aparición del *teatro del absurdo*.

B) *Monólogo*: es el parlamento en el que un personaje expresa en voz alta sus pensamientos y sentimientos. El discurso no se dirige a ningún interlocutor, sino a sí mismo y se utiliza en momentos en que la acción se concentra y gana intimidad. La meditación del personaje, solo en escena y en la que reflexiona en voz alta, se llama *soliloquio*. Si esta se dirige directamente a los espectadores, *monólogo apelativo*. El *monólogo narrativo* se utiliza para informar a otros personajes y al lector-espectador de hechos ocurridos fuera del escenario; y el *monólogo aparente*, es aquel donde el personaje habla por teléfono, radio u otro medio con otro personaje que se halla fuera de la escena y del que el espectador no recibe respuesta explícita.

C) *Aparte*: intervención breve relacionada con el *monólogo*, muchas veces cómica, que un personaje formula de forma que parezca que los personajes no lo oyen, aunque sí el público (y a veces algún personaje).

D) *Acción dramática*: elemento que permite avanzar lógica y temporalmente en la historia. Hay que distinguir entre la *acción representada* (la que ocurre en escena) y la *narrada* (expresada a través del *diálogo* y el *monólogo*). Su *estructura externa* depende mucho de la tradición literaria de cada época. Es habitual la separación en *actos*, unidades temporales y narrativas, normalmente tres, que se establecen en función del tiempo y del desarrollo de la acción, marcadas por la subida y bajada del telón, cambios de luces... La *acción* puede organizarse también en *cuadros*, en función de las variaciones de espacio, ambiente, época,...; o en *escenas*, determinadas por las entradas y salidas de algún personaje. En el caso de los

*fragmentos teatrales*, estos pueden dividirse en *intercambios*, que están compuestos por una serie de *intervenciones*. La *estructura interna* de la *acción* (*planteamiento*, *nudo* y *desenlace*) está definida siempre por un **conflicto** producido por el choque de fuerzas contrarias, del que nace la mayor o menor *tensión dramática*.

E) **Personajes**: desempeñan siempre una función dentro de la *acción*, determinada por lo que hacen, lo que dicen, lo que dicen de él y lo que se especifica en las *acotaciones*. En ocasiones su nombre es significativo de su carácter (*nombre parlante*). A lo largo de la obra puede variar su comportamiento (*personajes redondos*) o mostrarse siempre igual (*personajes planos* o *tipos*). Podemos dividirlos en: 1) **Principales**: aquellos sobre los que recae el peso de la *acción*. Pueden ser: **protagonistas**: actúan de una forma decisiva y fundamental en la obra y han de enfrentarse a un conflicto; o **antagonistas**: personaje *individual* o *colectivo* que se enfrenta al héroe; 2) **Secundarios**: aquellos que desempeñan un papel auxiliar. Pueden ser: **personajes tipo** o **estereotipados**: personaje convencional con rasgos prefijados (el marido celoso, el cornudo, el soldado fanfarrón, el criado holgazán...) o **figurantes**: personaje que crea ambiente. Además, los personajes también pueden ser **alegóricos**, cuando encarnan ideas abstractas (la justicia, la libertad, la muerte...); o religiosas (el pecado, el demonio...).

F) **Espacio** y **tiempo**: que pueden *dramáticos* propiamente dichos, si analizamos el espectáculo total (lugares y tiempo -externo e interno- del desarrollo de la acción), y *escénicos* (escenografía y duración de la representación).

El *texto secundario* está formado por las *acotaciones*, que son indicaciones sobre aspectos de la puesta en escena de la obra. No son pronunciadas por ningún personaje y suelen aparecer en letra cursiva y entre paréntesis. Sus funciones son varias: completar la configuración física y psicológica de los personajes, precisar el significado de los diálogos y monólogos, contextualizar el espacio y el tiempo, señalar la entrada y salida de los personajes en el escenario... Pueden ser: visuales (movimientos, maquillaje, peinado, vestuario, escenografía, iluminación) y auditivos (parlamentos, tono, sonidos, música, ruidos). Pueden aparecer al principio del drama (acotación inicial); al comienzo de los actos (indicando los cambios de decorado, por ejemplo) e intercaladas entre las palabras de los personajes. En el teatro de **Valle-Inclán** y **Lorca**, pueden llegar a adquirir carácter literario -poético incluso- y convertirse en parte fundamental del texto.

El texto dramático presenta rasgos propios del texto literario como las *funciones expresiva* y *poética*; además, es frecuente el empleo de la *apelativa* y la *fática*, puesto que pretende captar la atención del espectador y mantener la comunicación activa. Asimismo, se caracteriza por rasgos lingüísticos como la abundancia de pronombres personales, la presencia de deícticos pronominales y adverbiales que sirven para nombrar y designar elementos de la escena; la abundancia de vocativos y apelativos que concretan a cuál de los interlocutores se dirige cada intervención; la variedad de entonaciones, ajustada a la intención del diálogo; el uso de diferentes registros, que pueden abarcar desde el vulgar hasta el culto, en función del tipo de personaje y del efecto que se pretenda crear con su modo de hablar y la presencia de marcadores conversacionales que indican la actitud del hablante respecto a lo que dice.

Los *géneros teatrales* se dividen en *géneros mayores*: A) **Tragedia**: de tono elevado y organizada en torno a un héroe que se enfrenta a una fuerza superior a él (un destino inevitable, la sociedad, la tiranía, el tiempo o la muerte). Este destino lo lleva a la catástrofe, aunque la lucha lo engrandece y dignifica; B) **Comedia**: que presenta conflictos o costumbres de la vida cotidiana desde una perspectiva humorística. A veces puede plantear problemas humanos serios, pero el conflicto siempre se resuelve de una manera feliz; C) **Drama**: de acción grave y conflictiva, a menudo con final desdichado. A diferencia de la *tragedia*, la lucha de los personajes no tiene carácter heroico. Suele mezclar momentos de tensión con otros de distensión e incluso comicidad. En el siglo XVII, recibió el nombre de *tragicomedia*; y *géneros menores* como el *auto sacramental* (de tema religioso y personajes alegóricos), el *entremés* (pequeña pieza de carácter cómico y personajes populares), la *farsa* (obra que exagera la acción o los caracteres para lograr un fin cómico); o el *sainete* (obra cómica de ambiente y personajes populares que, en uno o más actos, se representa en una función independiente).

Para concluir, también tenemos que hacer referencia al *teatro musical*: *ópera*, *zarzuela*, *opereta* y *revista*.



## LA NOVELA

La novela es la manifestación más extensa y perfecta del discurso narrativo. Presenta un argumento complejo que puede incluir historias secundarias y su mayor extensión permite al autor profundizar en la caracterización de los personajes y recrearse en la presentación espacio-temporal; por ello, puede contener abundantes diálogos y descripciones pormenorizadas.

Hoy en día es difícil ofrecer una definición precisa del género, ya que este se caracteriza por la versatilidad y la libertad más absolutas. Prácticamente todo tiene cabida en la novela; de ahí la ausencia de una clasificación cerrada de los *subgéneros novelescos* por su enorme variedad. Según el tema predominante que se trate encontramos: *novela histórica, de aventuras, policíaca, de acción, psicológica, negra, fantástica, de ciencia ficción, sentimental, de terror...*; según su intencionalidad: *didáctica, satírica, burlesca*, etc.; según su forma: *epistolar, dialogada*, etc. Todo lo anterior da idea de la extraordinaria vitalidad y alcance del género.

La novela como texto narrativo presenta los siguientes elementos:

El *narrador* es un elemento fundamental y no necesariamente coincide con el autor real. Es la voz que cuenta la historia y es tan imaginario como cualquiera de los personajes. El receptor de la obra literaria no siempre coincide con el lector. A veces, encontramos en la narración un receptor interno al que el *narrador* dirige su discurso y que se llama narratario, pero el discurso general de la novela, el mensaje, lo recibe el lector. El *narrador* puede enfocar la historia desde diferentes puntos de vista:

A) *Narrador interno*: que participa en la historia que narra, bien viviéndola como *protagonista* o como *personaje secundario*. La historia es contada en primera persona. Como *protagonista*, suele ser un *narrador* subjetivo que comenta y valora lo que narra (Pascual Duarte, en *La familia de Pascual Duarte*). A veces, es un *personaje secundario*, que participa más o menos en la historia; se le llama también *narrador testigo* (Ángela Carballino en *San Manuel Bueno, mártir*). También hay narraciones en segunda persona en las que el *narrador* parece dirigirse a sí mismo (*La fiesta del chivo* de Vargas Llosa) o a otro personaje, como la viuda a su marido fallecido en *Cinco horas con Mario* de Delibes.

B) *Narrador externo*: no participa en la historia que narra, el relato es contado desde fuera, en tercera persona. Suele ser un *narrador omnisciente*, ya que lo sabe todo sobre los personajes, sus pensamientos, sus sentimientos más íntimos e incluso lo que sueñan, y *subjetivo*, ya que valora y comenta lo que narra y describe. En muchas menos ocasiones, el *narrador* es un simple espectador de lo que ve y oye y describe el comportamiento de los personajes sin saber lo que pasa por sus mentes; es un *narrador imparcial* u *objetivo*, que actúa como lo haría una cámara cinematográfica (*El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio).

También se suelen distinguir diferentes niveles narrativos, como:

*Narración enmarcada*: es una historia enmarcada en otra historia. Se produce cuando un personaje relata a su vez una historia (*Obabakoak* de Bernardo Atxaga).

*Narrador-editor*: el narrador finge que no ha creado la historia, sino que la ha encontrado escrita y se limita a editarla (en la "Segunda derrota (1942) o Manuscrito encontrado en el olvido" de *Los Girasoles ciegos*, el narrador transcribe los diarios del protagonista).

Los *personajes* constituyen un componente fundamental de la narración novelística. Son los elementos que llevan a cabo las acciones contadas por el *narrador* y se pueden clasificar según su función y su nivel de caracterización y complejidad:

Según su función: A) *Principales*: aquellos en torno a los que se desarrolla la acción. Son dos: *protagonista*: personaje sobre el que recae la acción principal y que determina la organización de la misma. Suele estar bien definido, física y psicológicamente. Si aparecen varios personajes sin destacar ninguno en particular, hablamos de *personaje colectivo* (Valverde de Lucerna en *San Manuel Bueno, mártir*); y *antagonista*: personaje que se opone al *protagonista* o está en conflicto con él. Como el *protagonista*, puede ser *individual* o *colectivo*. B) *Secundarios*: acompañan a los protagonistas, dialogan con ellos y son necesarios para que el relato adquiera su forma final. Suelen estar descritos con pocos rasgos y adquieren cierta relevancia en episodios puntuales. También pueden ser *individuales* o *colectivos*.

Según su caracterización: A) *Planos*: descritos a grandes rasgos y de una vez. No presentan conflictos psicológicos ni evolucionan a lo largo del texto y pueden ser de dos clases:

**estereotipos**, que encarnan un modelo de conducta previamente establecido (el héroe, el enamorado...). Una variante es el **personaje alegórico**, que encarna ideas o principios abstractos: la muerte, la libertad...; y **tipos**, que encarnan a un colectivo social que el público reconoce: el mendigo, la prostituta, el criado...; B) **Redondos**: representan los cambios y conflictos psicológicos de los seres humanos. No se pueden describir en pocas palabras, ya que su mundo interno es complejo y contradictorio. Van evolucionando a lo largo de la historia.

Otro elemento de la novela es el **espacio narrativo**, el espacio físico en que se desarrolla la acción. Las descripciones del **espacio** son fundamentales para crear un determinado ambiente, es decir, un conjunto de circunstancias espaciales, sociales, psicológicas... que condicionan a los personajes. Así se puede hablar de espacios **abiertos** o **cerrados**; **rurales** o **urbanos**; **reales** o **ficticios**; **verosímiles** o **inverosímiles**; **fantásticos**, **misteriosos**, **lúgubres**, **exóticos**, etc. El **espacio** puede presentarse de forma **objetiva** o **subjativa**, **detallada** o **difusa**.

La **acción** es uno de los elementos principales de la novela. Es la recreación que hace el narrador de la secuencia de hechos que se cuentan.

El **tiempo narrativo** es el momento en el que se sitúa la **acción** y puede entenderse en un doble sentido: **tiempo externo**: época histórica en la que tienen lugar los hechos relatados (Edad Media, actualidad, futuro) y **tiempo interno**, que se divide en dos, el **tiempo de la historia**, el que pasa desde el planteamiento hasta el desenlace; y el **tiempo de la narración**, el que tarda el narrador en contar la historia.

Lo más frecuente en la novela es el orden **cronológico** o **lineal**: los acontecimientos ordenados tal como suceden en la realidad (de principio a final). Pero no siempre es así y puede tener un **orden no lineal**, siguiendo otras pautas como el orden **in media res** ("en mitad del asunto"), la narración comienza con el nudo, luego pasa al comienzo de la historia, vuelve al sitio donde ha comenzado y prosigue hasta acabar con el desenlace; el orden **in extrema res** ("al final del asunto"), la narración comienza por el final, luego retorna a la situación inicial y el cuerpo de la historia para llegar al desenlace; o el **contrapunto**: yuxtaposición de diversas situaciones narrativas que se desarrollan en secuencias que se van sucediendo alternativamente.

Independientemente del orden general elegido, en la novela se mezclan libremente tiempos distintos. Así podemos encontrarnos el **tiempo de la historia** alterado mediante la analepsis o **flash-back**, que interrumpe la narración para referir hechos anteriores; y la prolepsis o **flash-forward**, mediante la cual el narrador hace referencia a acontecimientos futuros.

En cuanto al **ritmo** o **movimientos de la narración**, se pueden distinguir las **pausas descriptivas** -en las que la historia no avanza-, dentro de las cuales diversos autores incluyen la **digresión reflexiva**; la **escena** -donde coinciden el **tiempo de la historia** y el **tiempo del discurso**, normalmente a través de los diálogos; el **resumen** -la acción avanza rápido sintetizando acontecimientos de la historia- o la **elipsis** -omisión de partes de la historia.

Otro rasgo característico de la novela es la combinación de formas de elocución. En la **narración** propiamente dicha predomina el estilo verbal: los verbos sitúan las acciones en el tiempo pasado con las formas del pretérito perfecto simple y compuesto de indicativo, aunque a veces se emplea el presente de indicativo para actualizar los sucesos. La **descripción** se combina con la **narración** para expresar la realidad de la acción narrativa: personas, paisajes, sensaciones. En ella predomina el estilo nominal: abundancia de sustantivos y adjetivos, de oraciones copulativas, de verbos descriptivos y de recursos estilísticos (comparaciones, metáforas...). Además, mediante el **diálogo** o el **monólogo** se reproduce lo que dicen o piensan los personajes, haciendo el relato más vivo y verosímil. Las formas principales de presentación son: A) **Estilo directo**: con el que el narrador introduce el diálogo de los personajes, dejando que ellos mismos se expresen (*Ana le dijo a Adrián: -No quiero verte más*); B) **Estilo indirecto**: con el que el narrador incorpora el diálogo de los personajes a la narración (*Ana le dijo a Adrián que no quería verlo más*); C) **Estilo directo libre**: que reproduce la conversación dentro de una narración sin el verbo introductor y sin las marcas propias del estilo directo (*Ana y Adrián bailaban en la pista, no quiero verte más*); D) **Estilo indirecto libre**: que se emplea para reflejar pensamientos del personaje. Es similar al estilo indirecto, pero sin verbo introductor (*Adrián caminaba hacia su casa. ¿Cómo podría vivir sin ella?*); E) **Monólogo interior**: que reproduce los pensamientos del personaje, que fluyen de un modo irreflexivo y, en ocasiones, sin sentido lógico (*No podré vivir sin ella qué calor hacía en la discoteca no sé por qué me deja*).

## LOS PRINCIPALES SUBGÉNEROS PERIODÍSTICOS (INFORMACIÓN, OPINIÓN Y MIXTOS)

Los textos periodísticos se suelen clasificar en *subgéneros informativos, de opinión y mixtos*, según predomine en ellos la función de informar, la de opinar o ambas mezcladas.

Los *subgéneros informativos* transmiten información de manera objetiva, ya que lo importante son los hechos, y están presididos por el tono narrativo y la urgencia de la actualidad. Tenemos varios *subgéneros*:

**LA NOTICIA:** relato periodístico breve y conciso de acontecimientos importantes y generalmente recientes considerados de interés general. La veracidad, la objetividad y la impersonalidad son requisitos esenciales de la *noticia*, que ha de basarse en la comunicación neutral de hechos ciertos, sin interpretaciones ni valoraciones subjetivas. Su contenido es variado: carácter político, económico, social, cultural, deportivo, etc.

Es el principal *subgénero informativo* y en él se suelen distinguir las siguientes partes:

-**Titular:** expresa el tema o hecho principal de que trata la *noticia*. Se destaca con letra negrita de mayor tamaño. Consta de **título** (parte que refiere lo más importante) que a veces va acompañado de un **antetítulo** y un **subtítulo** (desarrollan, explican o complementan el **título**).

-**Entradilla:** es el primer párrafo de la *noticia* y contiene la información más relevante porque es la síntesis del contenido. Suele responder a las llamadas 6 W, que son los elementos informativos imprescindibles para construir una buena *noticia*: ¿qué? (*el hecho*), ¿quién/es? (*el/los protagonista/s*), ¿cómo? (*las circunstancias*), ¿cuándo? (*el momento*), ¿dónde? (*el lugar*), ¿por qué? (*las causas*). A veces se destaca en negrita, cursiva, letra algo mayor, etc.

-**Cuerpo de la noticia:** aparece en letra de menor tamaño sin destacarse de ninguna manera y suele presentarse dividido en párrafos. En él se desarrolla con más detalle la información que suele incluir los antecedentes de los hechos narrados, las consecuencias de lo ocurrido y las reacciones verbales que suscitan los sucesos. Los comentarios de los implicados o de otros personajes relevantes aparecen en estilo indirecto o en estilo directo entrecomillado.

La información se organiza por orden decreciente de importancia (modelo de pirámide invertida). Con esta estructura se consigue que el lector pueda conocer los hechos esenciales tan solo leyendo el **titular** y la **entradilla**, y que los editores tengan la posibilidad de cortar los párrafos finales en caso de existir problemas de espacio sin que afecte a la coherencia del texto.

**EL REPORTAJE:** relato periodístico descriptivo y narrativo extenso donde un reportero profundiza sobre algún personaje, suceso o tema relevante para la sociedad, aunque no necesariamente reciente, recogiendo sobre el terreno datos, testimonios, declaraciones de expertos e impresiones. Aborda temas muy variados y suele ir acompañado de fotografías, gráficos, etc., que facilitan la comprensión y amplían la información. Se caracteriza por aportar una información rigurosa, completa y profunda sobre el tema tratado. Suele llevar la firma del reportero, que imprime su sello personal a la información; aunque sin abandonar los requisitos de veracidad y objetividad propios de los *subgéneros informativos*.

La estructura y el estilo del reportaje admiten mayor libertad expresiva que la *noticia*. En la estructura destaca la “entrada”, que suele incluir algún aspecto llamativo para captar la atención del lector (una anécdota, datos significativos, un testimonio...) y el párrafo final, que recoge las conclusiones del tema tratado o comentarios que inviten a la reflexión.

**LA ENTREVISTA:** hay dos tipos fundamentales: la *informativa* (o *de declaraciones*), realizada a una persona especialista en un tema de interés o actualidad y cuyo objetivo es informar sobre ese tema. Y la *de personalidad* (o *de perfil*) cuyo interés se centra en el personaje mismo. En éstas las declaraciones del entrevistado se alternan con su descripción, sus datos biográficos y con los comentarios o explicaciones del periodista.

Suelen estar estructuradas en dos partes: *presentación y desarrollo*. En la *presentación* de las *informativas* se indica la importancia o actualidad del tema y se resalta la autoridad del entrevistado; en las de *personalidad* se hace una primera aproximación al personaje y a veces se hace referencia al lugar, al ambiente o al momento del encuentro. El *desarrollo* está formado por un diálogo organizado en preguntas y respuestas. A veces el redactor intercala observaciones en el diálogo (referencias a gestos del entrevistado, reflexiones propias...).

Los *subgéneros de opinión* son aquellos que tienen carácter subjetivo (incluyen juicios y valoraciones) y están presididos por un enfoque expositivo-argumentativo. Destacan:

**EL EDITORIAL:** expresa la línea ideológica del periódico sobre un tema de candente actualidad, por lo que aparece en un lugar destacado, fijo y sin firma (aunque generalmente suele redactarlo el director). Se trata de un texto expositivo-argumentativo con el que el periódico pretende ofrecer una visión y valoración propias sobre la actualidad que condicione lo que se llama la opinión pública. Por un lado, la trascendencia de esta función hace que el tono que en él se adopte sea ponderado y, hasta en cierto punto, se busque alguna apariencia de objetividad. La seriedad de la presentación invita al lector, además, a adoptar una actitud reflexiva. Pero, por otro lado, dado que se puede mostrar en él abiertamente la línea ideológica del periódico, su lenguaje suele caracterizarse por las marcas de subjetividad propias de los textos argumentativos, aunque nunca se usa la primera persona del singular, ni los giros desenfadados o humorísticos propios de los *artículos de opinión*.

En cuanto a su estructura, obedece también a las características de este tipo de textos: se suele informar sobre el hecho o noticia que da lugar al editorial (datos y circunstancias); reflexionar sobre esos hechos y conectarlos con los planteamientos ideológicos del periódico y, por último, concluir haciendo propuestas y sugerencias para resolver el problema tratado.

**ARTÍCULO DE OPINIÓN:** refleja el punto de vista de un autor sobre un tema determinado. A diferencia del *editorial*, aparece firmado por un autor que se hace responsable de sus valoraciones, las cuales no tienen por qué coincidir plenamente con las del periódico (aunque lo frecuente es que el articulista esté cercano a la línea editorial del diario). El autor no pertenece al equipo de redacción, suele ser una persona de relevancia intelectual, normalmente experto en la materia (política nacional o internacional, economía, etc.), a la que el periódico ofrece un espacio para que transmita al público su opinión sobre algún tema importante. El hecho de estar firmado le confiere su característica fundamental: la libertad.

El *artículo de opinión* tiene también, en general, carácter expositivo-argumentativo, pues el autor defiende su opinión por medio de razones o argumentos, y pretende con ello influir en los lectores, de ahí que sean muy frecuentes en este tipo de textos las marcas de subjetividad: formas verbales de primera persona, léxico valorativo, etc. Responde a las estructuras y al lenguaje subjetivo y literario del ensayo.

**COLUMNA:** mantiene los mismos rasgos generales del *artículo* del que se distingue por su brevedad y por su carácter periódico (casi siempre semanal). Recibe este nombre por su forma de presentación alargada. Se trata de un comentario personal que dispone de una sección fija firmada por un colaborador habitual sobre un asunto de actualidad. Los columnistas son casi siempre escritores o gente vinculada al mundo cultural que opinan de cualquier cosa sobre la que no tienen por qué ser expertos. Su libertad formal es total, tanto en el tema elegido como en la forma, de manera que los columnistas acaban ofreciendo un estilo propio casi literario.

**CARTA AL DIRECTOR:** recoge la opinión de los lectores particulares. Es breve y puede tratar diferentes temas: experiencias personales, denuncias, reflexiones sobre hechos de la actualidad, etc. Su inclusión depende de la voluntad del director del periódico.

Los *subgéneros mixtos* son aquellos en los que la información se mezcla con la opinión. Los más destacados son la *crónica* y la *crítica cultural*.

**CRÓNICA:** es la narración subjetiva de unos hechos ocurridos en un día (aunque se suelen buscar antecedentes y consecuencias). El hecho noticioso es contado desde el lugar en el que se produce y desde un enfoque cronológico. En muchas ocasiones aparece un lenguaje connotativo y unos recursos estilísticos que dotan al discurso de amenidad y pretensiones literarias. La presencia del periodista y la secuencia temporal la separan del *reportaje*; la valoración la separa de la simple *noticia* y la función informativa sobre un hecho la separa del *artículo de opinión*. Puede estar elaborada por un corresponsal destacado en un país extranjero, o por los enviados especiales a acontecimientos sociales o políticos (las Olimpiadas, una catástrofe...). Destacan las *crónicas* bélicas, taurinas, deportivas y cinematográficas.

**CRÍTICA CULTURAL:** tiene como finalidad ofrecer una semblanza, divulgación y valoración de cualquier evento (obras teatrales, publicaciones, estrenos, espectáculos, etc.) mediante una serie de juicios u opiniones que emite su autor, por lo general un periodista especializado en cultura, con el ánimo de prestar un “servicio público” a los lectores.

## EL LENGUAJE PERIODÍSTICO. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

Los rasgos generales del lenguaje periodístico son:

**a) Corrección:** usa un lenguaje próximo a la lengua coloquial culta atendiendo a las normas gramaticales y ortográficas (está sujeto además a los libros de estilo de cada periódico) ya que ejerce una gran influencia sobre los lectores.

**b) Concisión:** mediante el uso sólo de aquellas palabras que sean precisas para expresar lo que se quiere, evitando la imprecisión y el retoricismo, dado el espacio reducido del que se dispone y la búsqueda de la brevedad.

**c) Claridad:** con el empleo de oraciones cortas y de un léxico asequible. La sintaxis debe ser sencilla por la heterogeneidad del lector y variada. Los diversos elementos de la oración deben estar dispuestos siguiendo el orden lógico: sujeto, verbo, complementos. Este orden sólo debería verse alterado para destacar alguno de los componentes de la oración.

**d) Precisión:** la información debe ser precisa (vinculada a la **concisión**) para buscar la eficacia comunicativa.

**e) Vivacidad:** con un estilo rápido y ágil que evita la monotonía y la reiteración. Se consigue con la alternancia entre frases cortas y largas; cambiando la forma, el orden y los elementos de las frases; evitando los gerundios y los adjetivos; introduciendo citas, frases textuales de los protagonistas, imágenes...; todo ello para, en cierto modo, entretener.

**f) Plasticidad y atractivo:** que se consigue contando las cosas de modo que sean visibles para la imaginación del lector.

Aunque se buscan estos rasgos, la propia urgencia con que se redactan estos textos, junto con la búsqueda de la **concisión**, fomenta la creación de un lenguaje con cierta tendencia al cliché, al uso de frases hechas, metáforas manidas y tópicos, incluso incorrecciones. Algunos ejemplos de incorrecciones o defectos en la redacción del lenguaje periodístico son:

**1. Incorrecciones:** a) Utilización del infinitivo fático, es decir, del infinitivo que se usa como verbo principal para encabezar o terminar una comunicación: “*Por último, decir que...*”; b) Utilización del condicional de “rumor” (galicismo): “*El presidente renovaría...*”; c) Abuso de eufemismos: “*tercera edad* en vez de *viejo*”...; d) Empleo de anglicismos: *ancestros* por *antepasados*...; e) Neologismos no admitidos, *aparcar* por *retrasar*: “*El proyecto de Ley ha quedado aparcado...*” .

**2. Redacción que contradice la concisión:** a) Locuciones verbales en lugar de los verbos simples: *tomar el acuerdo* por *acordar*, *mantener una reunión* por *reunirse*...; b) Sustituir la preposición por una locución prepositiva: *a través* en vez de *por*, *con objeto de* por *para*...; c) Uso de palabras derivadas largas cuando existe la palabra simple: *problemática* por *problema*, *concretizar* por *concretar*...; d) Abundancia de perífrasis y circunloquios: *estar en condiciones de afirmar* por *afirmamos*... .

### CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO INFORMATIVO

Los textos periodísticos informativos se caracterizan por:

**A) Objetividad:** lo importante son los sucesos que se relatan, no el autor, de ahí el predominio de la **función referencial**. Algunos recursos para reflejar la objetividad son: a) La entonación enunciativa; b) El estilo nominal, con sustantivos concretos o abstractos, según el contenido; c) Poca adjetivación (predominio de especificativos y descriptivos); d) Abundancia de complementos del nombre (construcciones preposicionales, aposiciones y subordinadas adjetivas); e) Predominio del modo indicativo (pretérito perfecto simple y presente histórico actualizador de los hechos), en tercera persona, dada la utilización de la narración como forma de elocución predominante; f) Predominio de oraciones simples, cortas y con un orden lógico, y de coordinadas; g) Uso de oraciones pasivas e impersonales, que ocultan el sujeto; h) La precisión terminológica, con frecuente uso de fechas, datos numéricos o estadísticos; i) Elección de un léxico denotativo; j) Y escaso uso de recursos expresivos.

**B) La precisión:** dada la acumulación de información, se exige **concisión** y ausencia de retoricismo innecesario para presentar lo más significativo de los sucesos. Para ello se emplean las construcciones nominales y términos precisos.

C) **Claridad**: la información se transmite con un lenguaje sencillo, divulgativo y variado, con recursos de conexión textual que permitan aclarar la progresión informativa, sin perder unidad temática. Es fundamental el uso de sinónimos y antónimos, de palabras pertenecientes a un mismo campo semántico, de organizadores textuales y conectores oracionales. Todo ello para llegar a unos receptores de carácter diverso y heterogéneo.

D) **Captación de la atención**: es fundamental porque el receptor suele leer las noticias que le resultan atractivas. Por ello, junto a un contenido interesante (por su trascendencia, proximidad, rareza, utilidad...), su lenguaje debe ser atractivo, ágil, dinámico... Esta captación de la atención del lector también se consigue con el lenguaje y la organización de los contenidos.

### CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO DE OPINIÓN

El estilo de opinión es muy personal, si bien suele presentar una serie de características generales:

A) **Subjetividad**: lo importante es la interpretación que el autor hace de los sucesos, expresada, a partir de una ideología o de un modo de pensamiento particular. Algunos recursos para expresarla son: a) Uso de la argumentación (combinada con la exposición), ya que se pretende influir en el receptor; b) Léxico connotativo, con abundantes adjetivos valorativos; c) Utilización de pronombres personales, determinantes y posesivos de primera persona para reforzar la presencia del autor; d) Uso de subordinadas, más extensas y complejas, al servicio de la argumentación; e) Uso de recursos literarios (metáforas, comparaciones, ironía...); f) Formulación de ideas mediante interrogaciones retóricas; g) Marcadores textuales para expresar la actitud del emisor; h) Y empleo de la repetición léxica: sinónimos, campos semánticos y asociativos.

B) **Intención analítica**: se analiza la información, sus causas y consecuencias, para formular opiniones válidas para el lector, de ahí el uso de términos abstractos para transmitir las ideas sobre los hechos. Por esto, la argumentación es la forma de elocución empleada en el estilo de opinión. El periodista, para el desarrollo de sus ideas utiliza, sobre todo, los recursos de repetición léxicos y semánticos, las construcciones oracionales subordinadas y los operadores oracionales, que dejan entrever su actitud ante los acontecimientos (*efectivamente, sin duda, por supuesto*).

C) **Presión ideológica**: la opinión del receptor se forma a menudo por el influjo que ejercen en él las opiniones de periodistas y articulistas. Por ello, el autor de estos textos debe expresar frecuentemente lo que sus lectores esperan. Hay que tener en cuenta además, que todo periódico tiene una línea ideológica, la cual es compartida por la mayoría de sus colaboradores. Esta presión ideológica, en ocasiones, falsea y empobrece el lenguaje dando una visión tendenciosa del contenido. Esto se logra usando un lenguaje connotativo y figurado (metáforas, hipérboles, juegos de palabras, eufemismos...) y un tono exclamativo o interrogativo, además de comillas, subrayados innecesarios, colores llamativos, letras deformadas...

Para terminar, trataremos dos aspectos relevantes en el lenguaje periodístico y que están presentes en los distintos **subgéneros periodísticos**:

1. **Combinación de códigos**: en el periodismo actual, la información gráfica ocupa un lugar cada vez más importante. Además de completar la información, se convierte en un procedimiento para captar la atención y reforzar el atractivo de los contenidos y del propio periódico. Esta información gráfica podría relacionarse con el uso del código icónico (fotografías, dibujos, gráficos, infografías...), código tipográfico (tipos y tamaño de las letras), código cromático (colores) y código espacial (página (las impares son más atractivas que las pares), lugar de la página en que se inserta el texto (llama más la atención arriba que abajo, en el centro que en los lados), número de columnas que ocupa...).

2. **Los titulares**: buscan fijar la atención del lector e informarlo rápidamente de su contenido. Deben ser inequívocos, escuetos y asequibles para todo tipo de lectores.

Algunos de sus rasgos lingüísticos son: a) Verbos en presente, para procurar sensación de viveza e inmediatez; b) Omisión de ser, estar, haber y otros verbos para lograr la concisión; c) Elisión del verbo mediante el uso de la coma; d) Y el estilo nominal.

## EL ENSAYO

El *ensayo* es uno de los géneros literarios más cultivados en la actualidad y sus características principales son:

A) ***La variedad temática***: el *ensayo* posee un carácter abierto, trata ideas de todo tipo pero actuales (filosóficas, sociales, estéticas, morales, científicas, literarias...) para cumplir su propósito comunicativo.

B) ***La extensión variable***: se puede presentar de muy diversas maneras: en artículos periodísticos de opinión y columnas periodísticas, en estudios monográficos, en libros.

C) ***La estructura libre***: no posee una estructura definida ni sistematizada por lo que se considera un *género abierto*. Aunque es cierto que el autor goza de gran libertad en la ordenación y estructuración de un *texto ensayístico*, es posible distinguir ciertos rasgos de organización. En un *ensayo* suele dominar la *exposición* y la *argumentación*, ya que el autor dedica una parte de su texto a exponer o presentar un tema y, en la otra parte, el autor aportará argumentos de diferente tipo a favor de una *tesis* relativa al asunto expuesto para convencer al destinatario. Por ello, los *ensayos* suelen incorporar elementos muy variados, como ejemplos que ilustran los conceptos y amenizan la lectura, desarrollo de temas secundarios, referencias a ideas de otros autores, o narración de anécdotas propias o ajenas, entre otros. Las formas básicas en que se estructuran los ensayos son: 1) ***Estructura inductiva***: se parte de los hechos concretos para establecer una tesis final; 2) ***Estructura repetitiva***: se repite la misma tesis a lo largo del texto; 3) ***Estructura deductiva***: se parte de una idea general (tesis inicial) para llegar a una conclusión concreta; 4) ***Estructura en paralelo***: se presentan diferentes tesis y se van argumentando al mismo tiempo; 5) ***Estructura encuadrada***: se parte de una idea general, con argumentos que generan, como conclusión, otra tesis final.

D) ***La diversidad de tonos***: depende de la manera particular con que el autor interpreta la realidad. Puede ser un tono profundo, didáctico, poético, irónico, humorístico...

E) Los *ensayos* normalmente utilizan *recursos retóricos*, ya que en muchos de ellos hay una *intencionalidad estética* (predominio de la *función poética*). Así, lo que lo caracteriza como género literario es su *voluntad de estilo*. Además, con frecuencia utiliza recursos estéticos propios del *lenguaje coloquial* para acercarse al lector.

F) ***El carácter divulgador***: el texto ensayístico tiene un carácter esencialmente comunicativo y se dirige, generalmente, a cualquier tipo de público, no a un público necesariamente especializado, aunque es obvio que algunos tipos de ensayo *están* dirigidos a especialistas en esa materia. Ligado a este *carácter divulgativo* está su *propósito didáctico* porque busca hacer reflexionar al lector, cambiar sus ideas o modificar su conducta (*función apelativa*). Por este *carácter divulgador* no puede ser riguroso ni exhaustivo ni llegar a conclusiones definitivas y universales.

G) ***La subjetividad***: el principal rasgo del *ensayo* es la *visión personal del autor* sobre alguna cuestión. El valor del mensaje viene dado por la perspectiva del autor, de forma que lo verdaderamente interesante no es el tema en sí, sino el enfoque que se le da. Es decir, más que analizar rigurosamente el tema, lo interpreta y juzga desde su propia perspectiva. Como consecuencia de esta *subjetividad*, el *ensayo* es un *género abierto a la polémica*, ya que las personales impresiones y opiniones del autor están sujetas a discusión. La *subjetividad*, también le da al *ensayo* un *carácter confesional* y por lo tanto un *aire de sinceridad* característico.

H) ***Uso frecuente de citas*** (proverbios, máximas y aforismos), que ponen de relieve la conexión con una tradición legitimada.

Los *ensayos*, además presentan una serie de *rasgos lingüísticos* y *pragmáticos* que los caracterizan.

Entre los *rasgos lingüísticos* sobresalen:

A) ***El papel del verbo***: predominan los relacionados con la causalidad y la consecuencia para reflejar argumentos y contraargumentos (ocasionar, causar, provocar..); para transmitir las conclusiones y relaciones lógicas se usan verbos como *resultar* o *concluir*; y los verbos dicendi (admitir, afirmar, asentir...).

**B) Los tiempos verbales:** el pasado se usa para los hechos anteriores al momento de la enunciación; el presente, con matiz atemporal, por su valor universal con validez general.

**C)** Se dota al texto de una **apariencia objetiva** (construcciones impersonales con se, pasivas reflejas y verbos en formas no personales), para presentar los argumentos como irrefutables racionalmente.

**D) La sintaxis es compleja,** con predominio de la subordinación que refleja las relaciones lógico-semánticas (subordinadas consecutivas, causales, finales...).

**E) Predomina la modalidad oracional enunciativa,** con interrogaciones retóricas para implicar al receptor en el razonamiento.

**F)** El léxico se caracteriza por presentar **tecnicismos** propios de la materia a tratar, en función del carácter divulgativo o especializado que posea.

**G)** Se suelen usar **figuras retóricas** como la comparación para resaltar el contraste entre dos elementos, la metáfora, perífrasis, paralelismos sintácticos o semánticos como refuerzo de la progresión temática o para resaltar una oposición.

**H)** Los **conectores** y **conectivos** marcan la línea u orientación del texto según su intención comunicativa: los aditivos indican una misma orientación en la argumentación; los de oposición tienen carácter contraargumentativo; los causativos, explicativos y ejemplificadores se usan para apoyar las conclusiones.

Hay tres **rasgos pragmáticos** con los que se debe cumplir:

**A) Coherencia:** por la intención persuasiva del **ensayo**, tiene que haber una buena trabazón entre las ideas principales para que conduzca a la coherencia global.

**B) Cohesión:** los elementos de cohesión más frecuentes son la anáfora (los sustantivos suelen ser sustituidos por pronombres demostrativos, posesivos, etc. con los que se retoma lo dicho anteriormente) y la repetición léxica (debido al carácter monosémico de los tecnicismos y a la precisión en general de los términos empleados la repetición no puede evitarse).

**C) Adecuación:** el texto ha de adaptarse, no sólo a las intenciones del emisor sino también a las capacidades del receptor, teniendo en cuenta el contexto.

Podemos establecer una clasificación de los diferentes tipos de **ensayo** según la intención del autor respecto al asunto desarrollado y al estilo que presenta pero siempre considerando la dificultad que entraña hacer una clasificación por la rica y compleja naturaleza de este género, máxime si se tiene en cuenta que puede ir de la mano de otros géneros literarios:

**a) Ensayo personal:** en él, el ensayista habla de sí mismo y de sus opiniones sobre hechos y cosas con un tono ligero y conversacional.

**b) Ensayo crítico:** expone, más objetivamente y con apoyatura científica temas que son del dominio del autor en los diversos campos de la Ciencia y de las Artes.

**c) Ensayo poético:** esta clase de **ensayo** es la más literaria de todas, ya que se presenta la realidad a través de la sensibilidad y visión poética del autor, lo que implica una mayor intención estética en la forma.

**d) Ensayo expositivo:** el escritor comunica al lector unas ideas de cualquier tipo de un modo aparentemente objetivo. Sin embargo, no importan tanto los hechos como las opiniones o valoraciones realizadas por el autor.

En los últimos años es frecuente el uso de términos como **ensayo periodístico**, lo que evidencia las relaciones del género con la prensa. Las publicaciones periódicas impresas o digitales se han convertido en espacios de reflexión sobre temas muy variados vinculados a la actualidad, aunque los temas que siempre interesaron al ser humano (el amor, la muerte, la religión...) siguen encontrando su espacio.