

## LITERATURA 2.º BACHILLERATO

### VALLE-INCLÁN: LUCES DE BOHEMIA

#### 1. VALLE-INCLÁN EN EL CONTEXTO LITERARIO ENTRE EL FIN DE SIGLO Y LA GUERRA CIVIL.

1.1 *Luces de bohemia* en el contexto histórico y literario de su época.

1.2 Modernismo y 98 en *Luces de bohemia*.

#### 2. LA OBRA DE VALLE-INCLÁN Y SU APORTACIÓN AL PANORAMA TEATRAL. EL ESPERPENTO.

2.1 Evolución de la obra de Valle-Inclán. Justifica la inclusión de *Luces de bohemia* en la etapa que le corresponde.

2.2 Características del esperpento y su reflejo en *Luces de bohemia*.

#### 3. LUCES DE BOHEMIA. ESTÉTICA Y TEMAS.

3.1 *Luces de bohemia* y la realidad política y social.

3.2 Los personajes de Max Estrella y Don Latino en *Luces de bohemia*.

### MIGUEL HERNÁNDEZ

#### 1. MIGUEL HERNÁNDEZ EN SU CONTEXTO LITERARIO.

1.1 Tradición y vanguardia en la poesía de Miguel Hernández.

1.2 Trayectoria poética de Miguel Hernández: la evolución de su poesía.

#### 2. LA TEMÁTICA DE LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ.

2.1 Temas poéticos de Miguel Hernández.

2.2 El compromiso social y político en la poesía de Miguel Hernández.

2.3 La vida y la muerte en la poesía de Miguel Hernández.

#### 3. ASPECTOS DE ESTILO DE LA POESÍA HERNANDIANA.

3.1 El lenguaje poético de Miguel Hernández: símbolos y figuras retóricas más destacadas.

- Estilo y métrica.

### ISABEL ALLENDE: LA CASA DE LOS ESPÍRITUS

#### 1. ISABEL ALLENDE EN EL MARCO DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE FINES DEL SIGLO XX.

1.1 Rasgos temáticos y formales de la nueva narrativa hispanoamericana y su reflejo en *La casa de los espíritus*.

#### 2. EL REALISMO MÁGICO EN RELACIÓN CON LA CASA DE LOS ESPÍRITUS.

2.1 El "realismo mágico" y *La casa de los espíritus*.

#### 3. LOS PERSONAJES Y EL AMBIENTE SOCIAL EN LA CASA DE LOS ESPÍRITUS.

3.1 Análisis de los protagonistas de *La casa de los espíritus*.

3.2 Aspectos políticos y sociales reflejados en *La casa de los espíritus*.

# *Luces de bohemia,* de Ramón del Valle-Inclán

## 1. VALLE-INCLÁN EN EL CONTEXTO LITERARIO ENTRE EL FIN DE SIGLO Y LA GUERRA CIVIL.

Se trata de introducir la obra y la figura de Valle-Inclán, comentar sus relaciones con el 98 y con el modernismo y resaltar la importancia del autor en su contexto literario.

*Ejemplos de preguntas:*

**1.1 *Luces de bohemia* en el contexto histórico y literario de su época.**

**1.2 Modernismo y 98 en *Luces de bohemia*.**

## 2. LA OBRA DE VALLE-INCLÁN Y SU APORTACIÓN AL PANORAMA TEATRAL. EL ESPERPENTO.

El objetivo es hacer un repaso de la obra de Valle-Inclán, centrarse en la caracterización del esperpento y analizar cómo se plasma el esperpento en *Luces de bohemia*.

*Ejemplos de preguntas:*

**2.1 Evolución de la obra de Valle-Inclán. Justifica la inclusión de *Luces de bohemia* en la etapa que le corresponde.**

**2.2 Características del esperpento y su reflejo en *Luces de bohemia*.**

## 3. LUCES DE BOHEMIA. ESTÉTICA Y TEMAS.

Por lo que concierne a los temas, se tratarán brevemente aspectos de la obra que se relacionan con la situación de España y los españoles a comienzos de siglo así como con la vida bohemia; en lo que atañe a aspectos internos, el análisis se puede centrar en los personajes y en aspectos como la degradación de la muerte y la ceguera. En cuanto a la estética, cabe centrarse en las acotaciones, el lenguaje jergal y en la caracterización de los dos personajes principales (Max y Don Latino) fundamentalmente a través de sus diálogos.

*Ejemplos de preguntas:*

**3.1 *Luces de bohemia* y la realidad política y social.**

**3.2 Los personajes de Max Estrella y Don Latino en *Luces de bohemia*.**

## 1. VALLE-INCLÁN EN EL CONTEXTO LITERARIO ENTRE EL FIN DE SIGLO Y LA GUERRA CIVIL.

### **1.1 *Luces de bohemia* en el contexto histórico y literario de su época.**

*Luces de bohemia*, primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán, apareció por vez primera en la revista *España*, en 1920. El libro, con muy significativas variantes, apareció en 1924.

#### 1. MARCO HISTÓRICO

Graves crisis y hondos enfrentamientos ideológicos –en parte heredados del siglo XIX– componen el marco de las primeras décadas del siglo XX. Hagamos un repaso de los hechos históricos más destacados de estos años.

- La *crisis de fin de siglo*, con el «Desastre del 98», es la consumación de la *decadencia* española. Sin embargo, durante los primeros años de la centuria (Alfonso XIII alcanza la mayoría de edad en 1902) nada cambia en el sistema político: «turno» de gobiernos conservadores y liberales, parlamentarismo poco representativo, etc.

- Tal sistema corresponde a una sociedad dominada por una oligarquía de grandes terratenientes y de financieros, netamente conservadora, que controla las elecciones (recuérdese el *caciquismo*). Por debajo está la pequeña burguesía, que suele ser reformista; de ella surgen intelectuales y escritores disconformes. En último término, la clase obrera: proletariado en las zonas industriales y, sobre todo, masas de campesinos, todos en muy duras condiciones de vida y en los que prenden las ideologías revolucionarias (el socialismo y la UGT, fundada en 1888; el anarquismo y la CNT, 1911).

- Dos grandes convulsiones sociales jalonan este período: la *Semana trágica* de Barcelona (1909) y la *huelga general* de 1917. Las consecuencias de esta última son decisivas: acaba el régimen de partidos turnantes y acceden nuevas fuerzas al primer término de la escena política.

- Mientras tanto, la guerra europea de 1914-1918 ahonda el foso ideológico entre los españoles: los progresistas son «aliadófilos» y los conservadores, «germanófilos». Además, la *neutralidad* aumenta, curiosamente, las desigualdades sociales: enriquece a los industriales (proveedores de los contendientes) y empeora la condición de las clases bajas, víctimas de un gran aumento de los precios.

- Tras la guerra europea, la situación española se agrava: recesión económica, agitación campesina y obrera...; la crisis llega a ser total. Y a ello se añaden los reveses de la guerra de Marruecos (Desastre de Annual, 1921), nuevo motivo de malestar, especialmente en los militares.

- Ante la gravedad de la situación, el general Primo de Rivera implanta la **Dictadura** (1923-1930), por concesión del rey. Pero, aparte victorias en

Marruecos y el restablecimiento del orden público, poco pudo resolver. Los problemas de fondo siguieron pendientes.

► En *Luces de bohemia*, las alusiones a la Historia contemporánea, aunque con ciertos anacronismos, sirven de marco a una acerba crítica a la situación social en España, una España dramática y convulsa. El período de tiempo que refleja la obra es el primer tercio del siglo XX. Constituye un fresco en el que se integran hechos que van desde las citas a la *Semana trágica* de Barcelona, pasando por la Revolución rusa (1917), las protestas obreras y la violencia social de 1917 (huelga general revolucionaria), hasta las alusiones a personajes políticos de diverso signo. Hay críticas políticas al mal gobierno, mejor dicho al 'desgobierno' de los Romanones, Castelar, Maura, Alfonso XIII, etc. Con su prisma deformante, Valle-Inclán habla del 'Ministerio de la desgobernanación' y, especialmente a través de Max Estrella, denuncia la corrupción del capitalismo y el conformismo burgués, el amiguismo y el compadreo.

## 2. CONTEXTO LITERARIO: EL TEATRO DE LA ÉPOCA

En la dramaturgia española se da una clara división entre el teatro de signo conservador, que triunfa comercialmente, pero que no está a la altura de otros países occidentales, y el teatro innovador o de vanguardia, con atisbos precursores de las grandes corrientes del siglo y con dos figuras que sobresalen claramente del resto: Valle-Inclán y Lorca.

■ En el **teatro convencional** se rechaza la innovación formal y se continúa la línea melodramática de José Echegaray (*El gran galeoto*), la línea del género costumbrista o la de la "alta comedia". Pueden señalarse tres corrientes en el teatro que triunfa en la etapa anterior a 1936:

- La **comedia burguesa** de Jacinto Benavente (1866-1954). Azorín llega a incluirlo en la Generación del 98 por sus inicios críticos en *El nido ajeno* (1894), pero pronto deriva hacia la "comedia de salón", teatro de clases altas. En cambio, *Los intereses creados* (1907) es una farsa que utiliza elementos de la "commedia dell'arte" para hacer una crítica a la burguesía.

- El **teatro en verso**, pretendidamente heredero del Siglo de Oro, neorromántico o con rasgos formales del modernismo, pero con orientación tradicionalista, tiene como representantes a Eduardo Marquina (1879-1946), cuya mejor obra es *En Flandes se ha puesto el sol* (1911), a Francisco Villaespesa (1877-1936), con obras historicistas y exaltadoras de la tradición, como *La leona de Castilla* (1916), y a los hermanos Machado –Manuel y Antonio–, con obras como *La Lola se va a los puertos*.

- El **teatro cómico** es continuación de los sainetes de don Ramón de la Cruz (siglo XVIII) o del "género chico" de finales del siglo XIX. Este teatro en sus dos géneros, comedia costumbrista y sainete, tiene como representantes a los hermanos Álvarez Quintero –Serafín y Joaquín– (*Las de Caín*) y a Carlos Arniches, con sainetes de ambiente castizo madrileño (*El santo de la Isidra*) y con sus "tragedias grotescas" (*La señorita de Trevélez* y *Los caciques*). Otro representante de esta corriente es Pedro Muñoz Seca (1881-1936), con el género

del “astracán”, como *La venganza de Don Mendo* (1918), conocida parodia de los dramas románticos en verso.

■ En el **teatro innovador** pueden encontrarse a autores como Miguel de Unamuno (*Fedra* [1911]), Azorín (*Angelita* [1930], *Lo invisible* [1928]) o Ramón Gómez de la Serna (*Teatro en soledad* [1909-1912]), pero por encima de todos a Valle-Inclán. Valle irrumpe en este panorama con gran fuerza regeneradora. El crítico José Monleón considera que Valle es el más grande de nuestros dramaturgos expresionistas y un antecedente claro de Samuel Beckett o de Antonin Artaud. El teatro de Valle se opone al anterior, al Romanticismo, al Naturalismo, con una visión más profundamente expresiva; a lo dramático opone lo épico y lo narrativo, a la emoción opone el distanciamiento crítico (antecedente de Bertolt Brecht), a los problemas entre individuos opone un panorama social. Francisco Ruiz Ramón llama al teatro de Valle “teatro en libertad”. Desde esa libertad inventó todo un género teatral o quizá todo un teatro: el **esperpento**.

Hay una segunda oleada de impulsos renovadores paralela al surgimiento de las figuras de la Generación del 27. Al frente de ellas, en teatro, se encuentra indiscutiblemente, Federico García Lorca, con sus tres tragedias *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* y *Yerma*, y el resto de su producción.

Al margen de la Generación del 27, se encuentra el teatro de Miguel Hernández (*Quién te ha visto y quién te ve* y *El labrador de más aire*), Alejandro Casona (*La sirena varada*, *Nuestra Natacha* y *La dama del alba*) y Max Aub (*El desconfiado prodigioso* y *Narciso*).



## 1.2 Modernismo y 98 en *Luces de bohemia*.

Las generaciones de fin de siglo en España recogen las influencias de los principales autores extranjeros: Poe, Baudelaire, Verlaine, Walt Whitman, Oscar Wilde... en confluencia con la tradición literaria española (sobre todo Bécquer y la recuperación de los autores antiguos como Berceo o Manrique).

De la América de habla hispana llegan voces (José Martí, Rubén Darío) que buscan nuevos caminos expresivos. El sincretismo de estos elementos (influencias extranjeras, poetas hispanoamericanos y españoles) surgidos de la crisis de valores finisecular se denomina de forma general **Modernismo**, no sólo como denominación de movimiento o tendencia, sino como época y actitud. Entre los autores españoles más relevantes del Modernismo hay que destacar al poeta Manuel Machado y a Valle-Inclán en su faceta de novelista.

Algunos autores españoles añaden a la renovación estética modernista la conciencia crítica sobre la miseria moral y la decadencia española representada por la fecha del desastre, por lo que reciben la denominación de **Grupo o Generación del 98**. Destacan, principalmente, los ensayistas y novelistas Miguel de Unamuno, Pío Baroja y Azorín y el poeta Antonio Machado.

Entre los críticos hay tres consideraciones diferentes alrededor del Modernismo y la Generación del 98:

- Unos consideran que Modernismo y 98 fueron dos movimientos opuestos e insisten en sus diferencias.
- Otros creen que las particularidades de algunos autores no justifican la existencia de dos etiquetas diferentes.
- Finalmente, hay una postura conciliadora que considera Modernismo y 98 como dos estéticas complementarias, que, en realidad, participan del mismo movimiento de ruptura y renovación estética, acentuando algunos rasgos y no otros en cada caso.

Entre las características comunes al grupo de autores del 98 puede señalarse la siguiente: Actitud reflexiva del autor que le lleva a plantearse cuestiones existenciales. Este aspecto es el que manifiesta una mayor coincidencia entre Modernismo y 98, pues las reflexiones de los autores tienen como objeto los mismos elementos temáticos:

- El inexorable paso del tiempo.
- La soledad necesaria para el encuentro del hombre consigo mismo.
- El sueño o creación de una realidad alternativa para superar la angustia vital.
- La actitud de desengaño y pesimismo.
- El sensualismo y el amor por los placeres, que invitan a disfrutar de la vida bohemia.



**Ramón del Valle-Inclán** fue el más brillante de los representantes españoles del Modernismo, pero también participó de la preocupación noventayochista por España. Su interés por renovar el lenguaje poético le llevó a recoger los logros simbolistas e impresionistas y desarrollar una original lengua literaria en la que confluyen variados tonos y registros con metáforas, americanismos, neologismos, jergas callejeras... En las cuatro novelas que integran sus *Sonatas* (1902-1905), la ambientación, la musicalidad, el aristocratismo de lujosas descripciones y la nostalgia de un mundo decadente las convierten en la mejor manifestación del Modernismo en prosa.

En su carrera literaria, recorrió un camino inverso al de algunos compañeros de su Generación, pues fue evolucionando de una estética y de una postura social aparentemente conservadoras y modernistas, a otras relacionadas con las vanguardias, el expresionismo y la denuncia social. Así, en las "Comedias bárbaras" (trilogía formada por *Águila de blasón* [1907], *Romance de lobos* [1908] y *Cara de plata* [1922]) se va distanciando de la estética modernista y en el "Ciclo de la farsa" (*Farsa infantil de la cabeza del dragón* [1909], *La marquesa Rosalinda* [1912] y *Farsa y licencia de la reina castiza* [1920]) aparece el tono crítico.

En *Luces de bohemia* (1920 y 1924), se funden el perfeccionismo verbal esteticista a través de la riqueza expresiva, relacionada con el efecto de polifonía y de eufonía, y el aprovechamiento de cualquier recurso para conseguir un efecto musical en los diálogos y las acotaciones —que podrían estar más en consonancia con los postulados del Modernismo—, con una crítica constante a la burguesía conservadora, defendiendo el sentido ético y la justicia social — más en la línea noventayochista de tomar partido por el hombre, por la justicia y el compromiso serio de denunciar los males que afectan a España.

*Luces de bohemia* es la primera de las obras a la que Valle-Inclán cuelga el título de ESPERPENTO. Su personaje central, Max Estrella, nos ilustra hasta sobre los orígenes históricos del flamante género cuando dice: «El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse por el callejón del Gato.» Y añade: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. (...) Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. Pero la deformación deja de serlo cuando está sometida a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. Hay que deformar la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.»

Se acerca aquí Valle-Inclán a ese conjunto de artistas desesperados que ya aparece en lo clásico, en el Barroco del s. XVII, en Quevedo y Gracián. Es como un desencanto de las princesas (modernistas) y de las formas clásicas, desengaño de su pasado literario. Notorio es también otro motivo de desesperación: España, su vida miserable y deformada, a la que tiene por caricatura ridícula de la vida europea. La desesperación es el fondo de motivaciones psicológicas de donde nace el nuevo arte de Valle-Inclán. Pedro Salinas señala que el esperpento, en cuanto a técnica, consiste en una curiosa operación de ambigüedad. Es cierto que Valle nos entrega al mundo y a los

hombres sistemáticamente deformados. Pero ya decía el autor que ese trabajo de deformación ha de ir ajustado a una matemática perfecta. ¿Y qué puede significar eso sino una serie de reglas, con sus principios implícitos; esto es, un orden aplicado sobre el desorden? Esa matemática se propone, por misión estética un poco paradójica y no menos ardua, que el horror de deformar cause admiración por el arte maravilloso con que se realiza. Locura, pero con normas. Monstruos quizá, pero obras de *un* arte, hechuras de arte y, por consiguiente, de belleza.

Un artista así será un desilusionado del mundo y de los hombres, pero nunca el desesperado total, porque le queda una fe en las potencias del arte, la cual le empuja a la obra esperpéntica con todo su afán de escritor. Hay que entregarse a un expolio de princesas y señorías, despojarles de sus caretas de embeleso, de modo que quede al aire, desnuda, la fealdad. Eso quiere decir lo de llevar a los héroes clásicos frente a los espejos de la calle del Gato. Pero estas criaturas, feas en su triste realidad, pueden redimirse de su fealdad al pasar a la suprema categoría de criaturas de arte y ficciones de la palabra. La vida, que parece haber sido condenada por el artista –al verla tan deforme y horrorosa– a destino infernal, es ascendida, salvada precisamente al transcribir estéticamente sus horrores, al cielo de la perenne hermosura.

Llegados a este punto, se observa la verdadera cercanía del Modernismo y el 98. De lo modernista suele resaltarse particularmente su preocupación estética; el 98 tiene por cimiento psicológico la posición dubitativa, crítica ante España. Pues bien: la significación del esperpento está en haber puesto el Modernismo al servicio del 98, sin renegar de su modo de ser, sino llevándolo a modo de afluente a seguir viviendo dentro del caudal total del 98 para su mayor enriquecimiento.



## 2. LA OBRA DE VALLE-INCLÁN Y SU APORTACIÓN AL PANORAMA TEATRAL.

### **2.1 Evolución de la obra de Valle-Inclán. Justifica la inclusión de *Luces de bohemia* en la etapa que le corresponde.**

La producción de Valle-Inclán es considerable y variada: novelas, cuentos, teatro, poesía... En todos esos géneros se observa una singular evolución, paralela al cambio ideológico experimentado: de un Modernismo elegante y nostálgico a una literatura crítica, basada en una feroz distorsión la realidad. Esta última orientación hizo que Pedro Salinas viera en él a un «hijo pródigo del 98». Quizá esto sea inexacto: tanto por sus presupuestos ideológicos como por la radical novedad de su estética, Valle se sitúa en posiciones muy alejadas de las que adoptaron los noventayochistas en su madurez.

Por otra parte, debe evitarse el reducir su trayectoria a «dos etapas» (la primera modernista y la segunda «esperpéntica») separadas por un corte neto. Es evidente la distancia entre las *Sonatas* y los *esperpentos* de los años 20, pero no es menos cierto que, entre aquéllas y éstos, hay una línea ininterrumpida: hay «esperpentización» antes que «esperpento», según ha señalado Bermejo Marcos. Con tales precauciones, examinaremos brevemente los diversos aspectos de su obra, para situar luego en ella *Luces de bohemia*.

#### **1. DE LOS COMIENZOS A LAS «SONATAS»**

Tras haber publicado en revistas no pocos cuentos, aparece en 1895 su primer libro, *Femeninas (Seis historias amorosas)*, que es ya una obra refinada en la que se aprecian influjos franceses o del italiano D'Annunzio. Seguirán, entre 1897 y 1904, otros libros de relatos: *Epitalamio*, *Jardín umbrío*, *Corte de amor* y *Flor de santidad*, de semejantes características. En algunos de ellos aparece ya esa Galicia primitiva, tan grata al autor, con la mezcla de lo patriarcal y lo popular, lo legendario y lo realista.

Pero la producción cumbre de esta etapa son las *Sonatas*, cuatro novelas publicadas por este orden: *Sonata de Otoño* (1902), *Sonata de Estío* (1903), *Sonata de Primavera* (1904) y *Sonata de Invierno* (1905). Son las supuestas memorias del Marqués de Bradomín, un «don Juan feo, católico y sentimental». Con una frecuente aureola de leyenda y de misterio, se suceden aventuras y amores, episodios de exquisita elegancia o de un amoralismo provocador. Es la exaltación de un mundo decadente, visto con una mirada entre nostálgica y distanciada. Por su estilo, suponen para la prosa española lo que la obra de Rubén Darío supuso para la poesía: es una prosa rítmica, refinada, rica en efectos sensoriales, bellísima.

#### **2. ENTRE LAS «SONATAS» Y LOS «ESPERPENTOS»**

Sigue el ciclo de las *Comedias bárbaras*: *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de Plata* (1922). Es de nuevo el ambiente rural gallego, ahora con toda su miseria, por donde se mueven personajes extraños, con pasiones de fuerza alucinante, y todo presidido por don Juan de Montenegro, hidalgo

tiránico y arrebatado, inmensa figura de un mundo en descomposición. El lenguaje es ahora menos delicuescente, más fuerte y hasta agrio, pero siempre musical y brillante. Con estas obras inicia Valle, según Ruiz Ramón, su «teatro en libertad». Su fuerza dramática es incontestable: en ellas se han señalado, incluso, ecos shakespearianos.

La evolución estilística se acentúa en la trilogía de novelas *La guerra carlista*, escrita en 1908-1909 (*Los cruzados de la causa*, *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*). Con agridulce contraste, destaca Valle el heroísmo romántico de las partidas carlistas y la brutalidad de la guerra. El mismo contraste, en el estilo: junto a los resabios modernistas, aparece un lenguaje desgarrado y bronco, acentuado por la presencia de un léxico rústico.

- Semejante mezcla de tonos podría apreciarse en las **farsas** y **dramas** escritos entre 1909 y 1920: *La cabeza del dragón*, *Cuento de abril*, *Voces de gesta*, *La marquesa Rosalinda* y *El embrujado*.
- En fin, los mismos cambios se observan en su **obra poética**, menos celebrada, pero de indudable interés. *Aromas de leyenda*, de 1907, estaba de lleno en la línea modernista. En cambio, *La pipa de kif* (1919) presenta temas suburbiales y tabernarios con un enfoque próximo al esperpento.

### 3. LA ÉPOCA DE LOS «ESPERPENTOS»

Así se llega a 1920, fecha capital en la trayectoria del autor. En ese año publica cuatro obras dramáticas decisivas: *Farsa italiana de la enamorada del rey*, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Divinas palabras* y *Luces de bohemia*.

- La primera mezcla la fábula sentimental y la caricatura punzante, con personajes que, con alguna salvedad, son marionetas grotescas. La segunda es una deformación despiadada de la corte de Isabel II, donde la significación política se hace evidente. Muy distinta por su tono es *Divinas palabras*, violento drama y una de las cimas del autor, cuyo mundo sórdido recuerda el de las *Comedias bárbaras*, y en el que a las deformidades morales y sociales corresponde un lenguaje desgarrado y, con frecuencia, brutal.
- La deformación «esperpéntica» está ya presente en esas obras, sobre todo en las dos últimas, pero es *Luces de bohemia* la primera a la que Valle-Inclán da el nombre de **esperpento**. Con esta palabra (cuyo significado habitual era «persona o cosa extravagante, desatinada o absurda») designa el autor a esas obras suyas en las que lo trágico y lo burlesco se mezclan, con una estética que quiere ser «una superación del dolor y de la risa». Su mejor definición se hallará en la escena XII de *Luces de bohemia*.
- Tres son los **esperpentos** escritos en los años siguientes: *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927), recogidas después bajo el título común de «Martes de carnaval». En ellos se agitan figuras marginales o fantoches grotescos, con un lenguaje que no retrocede ni ante lo soez. Todo ello revela una visión ácida y violentamente disconforme con la realidad. El autor se complace en degradarla y en agredirla con una carcajada

que no perdona a personas, instituciones o mitos. Aquí está ese Valle-Inclán más «iconoclasta» aún que los «jóvenes del 98».

- Citemos, en fin, las **novelas** de esta última época, que son –según el autor– «esperpentos acrecidos y trabajados con elementos que no podían darse en la forma dramática». Así, *Tirano Banderas* (1926), novela sobre un supuesto dictador americano, cuya influencia en la literatura hispanoamericana ha sido inmensa. Finalmente, la violenta sátira política de los tiempos de Isabel II reaparece en *El ruedo ibérico*, compuesto por tres novelas: *La corte de los milagros* (1927), *Viva mi dueño* (1928) y *Baza de espadas* (1932). Con esta serie se anticipa el autor a la novela de *personaje colectivo*. En estas novelas, como en los esperpentos, el estilo es desgarrado, agrio aun en su humor, de incalculable fuerza crítica; no se detiene ante las notas más repulsivas para acentuar lo deforme o lo absurdo. Es, sin embargo, una prosa de cuidadísima elaboración, auténticamente genial.



## 2.2 Características del esperpento y su reflejo en *Luces de bohemia*.

Con la primera versión de 1920 de *Luces de bohemia*, Valle-Inclán da nombre a un género literario propio, el **esperpento**, basado en la deformación sistemática de personajes y valores, con la que ofrece una denuncia de la sociedad española contemporánea.

Lo esperpéntico es una manera de ver el mundo, un reflejo deformado de una realidad ya deformada, que nos revela el verdadero rostro de la vida española.

Los **rasgos** más característicos del esperpento son los siguientes:

1. **Lo grotesco como forma de expresión.** La sociedad española no está a la altura de su propia tragedia, y el contraste entre la magnitud del dolor que la realidad descarga sobre los individuos y la escasa entidad humana de éstos es tan extremado que sólo puede expresarse a través de lo grotesco; y lo grotesco se identifica en rasgos como la distorsión de la escena exterior, la fusión de formas humanas y animales, la mezcla del mundo real y de pesadilla, efectos que en el espectador producen risa, horror y perplejidad, de modo que «la risa sirve para aminorar el horror y la perplejidad, y para que la pesadilla se haga más llevadera».

2. **Deformación sistemática de la realidad.** Considerado como el más característico del esperpento, consiste en acusar los rasgos más destacados del contexto social, desorbitándolos en un intento de subrayar las contradicciones existentes entre el comportamiento de una determinada sociedad y lo que su escala de valores predica en una época concreta. Tal desorbitación se traduce en una caricatura de lo real de corte expresionista. Su contexto suelen ser situaciones límite, provocadas con inexorabilidad trágica, pero resueltas en actitud de farsa. Hay que advertir, además, que, si bien la materia dramática del esperpento está tomada en su mayor parte de la realidad histórico-social de la España del momento, con frecuencia adquiere un carácter generalizador; así ocurre al final de *Luces de bohemia*:

PICA LAGARTOS: ¡El mundo es una controversia!

DON LATINO: ¡Un esperpento!

EL BORRACHO: ¡Cráneo *previlegiado*!

3. **Código doble.** En la base de los esperpentos parece haber un doble código sistemáticamente mantenido en su desarrollo. El esperpento viene a ser “un cajón de doble fondo”, con dos significados: a) el aparente de burla y caricatura de la realidad; y b) el significado profundo, semitransparente, cargado de crítica e intención satírica, que suele ir más en clave y constituye la auténtica lección moral, pero sin el aburrido sermoneo. El esperpento es así una extraña criatura literaria a través de la cual Valle interpretó la realidad que le tocó vivir.

4. **Empleo de los siguientes recursos para la consecución de los rasgos anteriores:**

4.1. **Contrastes violentos**, que se logran generalmente acercando situaciones vitales esencialmente distantes o categorías lingüísticas inusualmente

combinables. Tales contrastes suelen desembocar en el sinsentido del absurdo. La cima del contraste entre *lo doloroso y lo grotesco* sería el velatorio de Max Estrella (escena XIII). Contraste sangrante es el que se establece en la escena XI entre el dolor de la madre y la rebeldía de algunos personajes, por un lado, y el conformismo de los «defensores del orden establecido», por otro. También se dan contrastes entre *lo trágico y lo cómico*.

**4.2. Presentación de lo extraordinario como normal y verosímil.** La mayoría de los personajes del esperpento son individuos fuera de lo corriente, aunque su auténtica realidad humana –oculta por una máscara o deformada por la situación límite en que los ha colocado el autor– se identifica con la de los demás seres humanos; así el mundo reflejado parece no coincidir con sus verdaderas coordenadas histórico-sociales; sin embargo, las referencias concretas a hechos y personas son verídicas e identificables, si bien, a veces, no pertenecen exactamente al momento en que se localiza la acción.

**4.3. Presencia de la muerte como personaje fundamental.** Aparece en todos los esperpentos, apresurando la degradación de lo humano. Valle expresa así el viejo tema de la acción niveladora de la muerte. Pero ya no se trata sólo de las diferentes clases sociales, como en la típica danza medieval y barroca, sino de todo cuanto es, confundido en su inanidad.

**4.4. Igualación prosopopéyica.** Si lo humano se degrada, en compensación, los animales y las cosas adquieren una categoría superior que los iguala con los hombres. De ahí el proceso de animalización o de cosificación que alcanza a la presencia física y moral de los individuos e incluso a sentimientos abstractos. Así, en *Luces de bohemia* los hombres se transforman en «perros», «camellos», «cerdos», etc.

**4.5. Muñequización.** Esa degradación de lo humano llega a la transformación de los personajes en fantoches, peleles, con apariencia humana pero insensibles como los objetos.

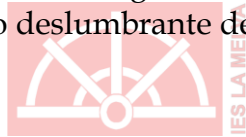
**4.6. Mordacidad sarcástica.** Lo grotesco encuentra su forma de expresión a través del humor, que se desprende de la propia deformación caricaturesca de la realidad y de la transformación de las personas en fantoches; un humor que, apoyado en la mordacidad crítica, puede desembocar en el sarcasmo más cruel.

**4.7. Desgarro lingüístico.** Uno de los aspectos fundamentales del esperpento es la deformación idiomática, que abre, en la trayectoria artística de Valle-Inclán, un verdadero abismo en relación con el lenguaje preciosista del Modernismo; porque lo primordial en el esperpento –aparte del empleo de la expresión lingüística como recurso caracterizador de personajes– es el uso constante del habla popular, desgarrada, que estaba de moda en el ambiente bohemio que tan bien conocía Valle, y que era característica del teatro paródico de aquellos años. De este modo, se cruza la dirección culta, modernista (que Valle no abandona totalmente), con ese hablar achulado, «a lo golfo» en palabras de Baroja, produciéndose como resultado algo semejante al «desgarrón afectivo» con el que Dámaso Alonso caracterizaba la poesía de Quevedo, autor con el que es inevitable relacionar a Valle-Inclán.

► En cuanto al lenguaje de *Luces de bohemia*, asombra su riqueza y la variedad de registros empleados. Los más diversos tonos y modalidades aparecen con fines ya caracterizadores de los personajes, ya al servicio de la parodia o la intención crítica: el lenguaje pedante o cursi, el uso paródico de frases literarias, el empleo de expresiones formularias o administrativas, el desgarrado coloquial y los vulgarismos sabiamente manejados, incluidos los exabruptos violentos, y el léxico y los giros del habla castiza madrileña.

Otras **características formales** de los esperpentos –y que, por supuesto, están presentes en *Luces de bohemia*– afectan a los siguientes apartados:

- Presencia de numerosos personajes.
- Continuos cambios de espacio y tiempo entre las escenas.
- Diálogo ágil. Las réplicas se suceden con oportunidad y exactitud, de manera *nerviosa* y *rápida*: dominan netamente las réplicas de una o dos líneas.
- Movimientos y gestos característicos del teatro de guiñol o de títeres.
- Decorados próximos a la estética expresionista, que rompen el efecto de realidad.
- Mención especial merece el arte de las acotaciones, que presentan un marcado carácter «literario». Cuando se trata de dibujar un escenario, un ambiente, es asombrosa la *calidad pictórica* conseguida con rápidos e intencionados brochazos, a base de un empleo **deslumbrante** de la *frase nominal*.





### 3. LUCES DE BOHEMIA. ESTÉTICA Y TEMAS.

#### 3.1 *Luces de bohemia* y la realidad política y social.

El régimen político que en España se llamó la “Restauración” comenzó con un golpe militar y terminó con otro. Su inicio fue el «pronunciamiento» del general Martínez Campos en 1874; su final, el golpe de estado del general Primo de Rivera en 1923. La intervención de los militares en la política en los siglos XIX y XX no era extraña en absoluto, pero la Restauración duró, entre ambas intervenciones del ejército, casi cincuenta años, lo que hace de este régimen uno de los más duraderos de la historia reciente.

*Luces de bohemia* se sitúa en este período, ya en su parte final, hacia 1920, aunque tiene referencias a otros momentos políticos de la historia de España.

En 1868 la reina Isabel II se había visto obligada a dejar el trono en la revolución conocida con el nombre de “la Gloriosa” (en la pág. 117 aparece una referencia, cuando Don Latino dice: «Yo fui a París con la Reina Doña Isabel» [escena VII]). En 1874 se *restaura* la dinastía borbónica en su hijo Alfonso XII. El gran artífice de esta política fue Cánovas del Castillo. Su idea básica era que la monarquía era consustancial a España, mientras que la democracia era algo «doctrinal», es decir, teórico, pero no práctico. No debe extrañar que la Constitución de 1876 valorase por encima de todo la institución monárquica y el papel del rey, prestando poca atención a la democracia. El rey podía nombrar o despedir ministros, podía disolver las Cortes. Alfonso XIII (el «primer humorista», pág. 116 [escena VII]) hará uso de estas facultades e intervendrá en política muy a menudo.

El sistema de Cánovas empleaba la «alternancia» basándose en dos partidos mayoritarios: el conservador, que dirigía él mismo, y el liberal, encabezado por Sagasta. La regla de oro de la alternancia era respetar el turno en el poder. Los resultados en las elecciones estaban pactados entre las fuerzas políticas antes de que se celebrasen. Existía el «encasillado», que era el reparto de los escaños entre los dos partidos. Para evitar sorpresas en el voto estaba el «pucherazo», sistema por el cual llegaban a votar incluso los muertos. El control del electorado se realizaba a través de la figura de los caciques, pertenecientes a la elite local, provincial y regional, que actuaban como intermediarios del Estado. Su máxima era: a los amigos hacerles favores; a los enemigos aplicarles la ley. Llevándose bien con el cacique se podía conseguir un empleo, un ascenso o una recomendación. La clase política que los usaba en su beneficio vivía en Madrid y se reunía en el Senado y en el Congreso. Algunos de estos personajes aparecen en *Luces de bohemia*. Maura, el más citado en la obra, pertenecía a la clase media mallorquina; tras estudiar Derecho en Madrid entró en el bufete de Gamazo – un cacique – y terminó casándose con su hermana. A partir de ahí comienza su carrera política. El conde de Romanones, gobernante, terrateniente y hombre de negocios, obtuvo grandes beneficios con las minas de hierro en Marruecos, cuyo control exigió la guerra con los marroquíes. El dinero y el parentesco tenían de este modo una gran importancia en la clase política de la



época. Las Cortes aparecían como un entramado de cuñados, yernos, suegros... («un yerno más», exclama Dorio de Gadex en la pág. 119 [escena VII]).

Don Antonio Maura aparece varias veces en *Luces de bohemia* y es ferozmente criticado: «charlatán» o «rey del camelo» son algunos epítetos que se le dedican. Responden a algo real, no a una antipatía personal del autor. Maura fue un político tremendamente impopular a partir de la llamada Semana Trágica, en julio de 1909. Fue un levantamiento espontáneo en Barcelona contra el embarque de tropas para la guerra de Marruecos. En aquellos años sólo iban a la guerra, o cumplían el servicio militar, quienes no podían pagar la «cuota». Con frase de los agitadores de la época: se derramaba la sangre de los obreros, y los burgueses se quedaban en casa («No quise dejar el telar por ir a la guerra y levanté un motín en la fábrica. Me denunció el patrón...»), dice EL PRESO en la escena VI [pág. 104]). La insurrección de la Semana Trágica se canalizó contra la Iglesia y contra la monarquía. La represión fue tremenda y la impopularidad de Maura por ello también. Maura dimitiría en octubre de 1909, en lo que puede interpretarse como el comienzo de la crisis de la Restauración, el telón de fondo de *Luces de bohemia*. La alternancia de los partidos políticos en el gobierno se rompió: el partido conservador se había escindido en tres grupos principales y no se ponían de acuerdo para gobernar. El rey tenía que tomar decisiones políticas continuamente. En 1917 estalló una grave crisis que acabó con la salud del sistema instaurado por Cánovas.

Por lo que respecta al mundo de los trabajadores, el panorama era bastante negativo. El sistema productivo español estaba atrasado, con una industria obsoleta. El estado de la agricultura era aún peor, con situaciones claramente feudales en lo que se refiere a las condiciones laborales, los derechos de los trabajadores del campo y la enorme concentración de la propiedad en unas pocas familias.

Desde el final de la Guerra europea (1918), hubo en España un aumento de precios sustancial y continuado hasta 1921, lo que afectó gravemente a los económicamente más débiles. Esta situación explica las profundas convulsiones que van a recorrer España en los años 1919 y 1920: huelgas obreras, cierre de fábricas, estado de guerra en Cataluña, asesinatos...

► Con *Luces de bohemia*, Valle pone sus espejos deformantes ante los más variados aspectos de la realidad española, ofreciendo una visión de los conflictos que urden la vida del país.

Tal visión incluye zarpazos a políticos de diverso signo: Castelar, Romanones y, especialmente, el conservador Maura y el liberal García Prieto. Se arremete de diversos modos contra el mal gobierno (así, se habla del Ministerio de la «Desgobernación») y contra la corrupción (ante un policía furioso de que a un ministro se le equipare con un «golfo», Max replica: «Usted desconoce la Historia Moderna»). Y ahondando más, se fustiga al capitalismo y al conformismo burgués. Y se presenta, en contraste, el hambre y las miserias del

pueblo, pero sin idealizarlo, sino mostrando también su embrutecimiento, su ignorancia, su degradación moral.

De especial fuerza es la protesta ante la *represión policial*. Junto a la ridiculización de la policía o las imprecaciones a sus colaboradores derechistas (los «polis honorarios» de Acción Ciudadana), esa protesta se hace grito furioso en esos momentos de gran intensidad que son la escena VI (Max ante el obrero catalán, condenado a morir en aplicación de la «ley de fugas») y la escena XI (la muerte de un niño como consecuencia de la represión callejera). Entonces resumirá el protagonista: «La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España.»

Otros aspectos que merecen señalarse son la crítica de una *religiosidad tradicional y vacía* (escena II) y la crítica de *figuras, escuelas o instituciones literarias*. En este último sector entran las burlas de la Real Academia, del Modernismo tardío y vacío o las pullas contra escritores concretos: Galdós («Don Benito, el Garbancero»), Villaespesa, los hermanos Quintero, etc.

En suma, todo parece desembocar en aquella conocida frase suya: «España es una deformación grotesca de la civilización europea.»



### 3.2 Los personajes de Max Estrella y Don Latino en *Luces de bohemia*.

En *Luces de Bohemia* aparecen más de cincuenta personajes a los que Valle-Inclán describió de la siguiente manera: «Son enanos o patizambos que juegan una tragedia.»

Estos personajes proceden de todas las clases sociales, culturales o morales, pero todos ellos presentan dos rasgos comunes:

- Según Alonso Zamora Vicente, todos tienen en común el hecho de “participar en el mismo desfile de gentes sin suerte, sin alientos ni futuro”.
- La gran mayoría de estos personajes son presentados por Valle de forma esperpéntica, aplicándoles las técnicas de deformación ya analizadas. Sin embargo, unos pocos escapan a la caracterización deformada para adquirir una importante talla humana. Así, ante todo, Max Estrella; pero también el obrero catalán o la madre del niño muerto (y algún otro, al menos por un momento).

La identidad real de muchos personajes ha sido ampliamente estudiada por la crítica a partir de las investigaciones de Zamora Vicente. Dejando a un lado figuras como las de Dorio de Gadex o Rubén Darío, que aparecen en la obra con sus nombres verdaderos –en realidad seudónimos– o como la del Marqués de Bradomín, protagonista de las *Sonatas*, son reconocibles: el librero Pueyo, editor de los modernistas (Zaratustra), el escritor Ciro Bayo (Don Gay Peregrino), Julio Burell (el Ministro), el refugiado eslavo Ernesto Bark (Basilio Soulinake), etc.

Entre todos los personajes sobresalen, evidentemente, el protagonista y el antagonista, Max Estrella y Don Latino de Hispalis.

#### MAX ESTRELLA

Su nombre puede parecer irónico al tratarse de un poeta ciego. Gonzalo Sobejano lo desentraña sagazmente: “Máximo Estrella. Máximo por su grandeza. Estrella por su fulgor nocturno”. Puede pensarse que la ceguera de Max es simbólica, y que está tomada en el sentido mítico que, desde la antigüedad, identifica ceguera y sabiduría (Homero: el adivino Tiresias). También se aprecian valores simbólicos en el «viaje» de los dos personajes, Max y Don Latino, por el Madrid nocturno, cuya relación paródica con la bajada de Dante a los infiernos en la *Divina Comedia* parece evidente, incluso en palabras del propio Max: «Latino, sácame de este círculo infernal», «Nuestra vida es un círculo dantesco» (escena XI, pp. 163-164). Si el poeta latino Virgilio acompañaba a Dante en su recorrido, ahora se trata de Don Latino de Hispalis –la alusión del nombre está clara–, convertido en guía de Max a través del infierno madrileño.

Max es la contrafigura del escritor andaluz Alejandro Sawa, alma de la bohemia literaria madrileña en los primeros años del siglo, que murió ciego y loco en 1909 en la más absoluta miseria. Efectivamente, estaba casado con la francesa Jeanne Poirier (Madame Collet), y el matrimonio tenía una hija (Claudinita). Pero, no obstante esta identificación, es preciso insistir en lo mucho que el

personaje de Max tiene de autobiográfico. Max hace la crítica de la bohemia como Valle.

El autor construye a su protagonista, dotándole de una gran complejidad, hasta el punto de ser, a veces, contradictorio. Algunas de las características que definen al personaje son:

- **Noble grandeza.** Así lo describe en algunas acotaciones (escena I, pág. 43, escena II, pág. 51). Esta grandeza viene apoyada por su ceguera (poeta ciego al igual que Homero), ya que el autor nos lo presenta con la capacidad de “ver” lo que los videntes no pueden ver.

- **Comparación con Cristo.** Max Estrella sufre en sus carnes un día de “pasión”, al igual que Cristo:

- Es sometido durante toda la obra a un constante expolio de sus pertenencias.
- En la escena IX realiza un brindis con Rubén Darío y Don Latino que puede recordar a la Última Cena.
- En la escena XIII un clavo del ataúd araña su sien como si fuera una corona de espinas.

- **Conciencia crítica ante la injusticia social y solidaridad con los humildes y oprimidos** (escenas VI y XI). Este es un aspecto muy contradictorio de su personalidad. Podría decirse que se produce una cierta evolución ideológica a lo largo de la obra.

- Inicialmente sólo aparece preocupado por su situación personal (escena II).
- Más adelante formula su mala conciencia por su despreocupación social (escena IV).
- Los encuentros con el preso (escena VI) y con el niño muerto (escena XI) le obligan a darse cuenta de la realidad.
- Pese a esa toma de conciencia, vuelve a mostrar su cara más egoísta al aceptar el dinero del ministro que luego se gastará en champán, a pesar de saber que su mujer e hija pasan hambre.

- Aunque se haya hablado antes de una cierta evolución ideológica, lo que realmente define al personaje es **la contradicción, la desconexión entre lo que piensa y lo que hace:**

- Critica la corrupción política, pero acepta una pensión vitalicia de su amigo el ministro.
- Se compadece del dolor de la madre del niño muerto, pero se acaba convirtiendo en verdugo de su mujer y su hija.

- **Sistemática degradación en el transcurso de su vida dramatizada:**

- Estafa de Zaratustra.
- Engaño de Don Latino.
- Encarcelamiento.
- Venta de su dignidad al ministro.
- Robo de la cartera por Don Latino.

Incluso después de la muerte, el autor sigue despojándolo de su dignidad:

- Su muerte es confundida con una borrachera (escena XII).
- Después, su muerte es confundida con una catalepsia (escena XIII).

En Max hay una perpetua síntesis de humor y queja, orgullosa dignidad y mezquina indignidad, conciencia de mediocridad y sentimiento de frustración.

Ridículo o patético, furioso con la injusticia social, crítico, mordaz o profundo, tiene sentimientos hermosos de fraternidad hacia los oprimidos y ternura gratuita, al tiempo que desatiende a su familia.

### DON LATINO DE HISPALIS

Es el personaje más esperpéntico de toda la obra. Algunos de sus rasgos son:

- Caracterización deformada.
- Su condición humana está dominada por la inmoralidad, la adulación, el parasitismo y la estafa.

Según Zamora Vicente, algunos datos biográficos de Alejandro Sawa son usados por Valle para construir este personaje, de manera que constituya la “otra cara de la moneda”.

Don Latino es la cara oscura de Max, el antihéroe, el punto de vista anclado en la realidad mezquina y miserable de la España del momento. Es presentado en la obra como una proyección grotesca del perro que Sawa utilizaba de lazarillo (Max llama a Don Latino «mi perro» por dos veces en la escena VIII). Literalmente es un cínico: un perro. Cuando trata de mediar entre Max y el librero que le engaña, su actitud posee «ese matiz del perro cobarde, que da su ladrido entre las piernas del dueño». Del perro tiene Don Latino la fidelidad, que no le impide, sin embargo, burlar, adular, marear o despojar al amo. Don Latino es un histrión; es la mala compañía inevitable del bohemio genuino.

Don Latino de Hispalis es un canalla, un tipo desleal e insensible ante las penurias de Max; llega a robarle la cartera, con el décimo premiado, en el momento de su muerte, y sarcásticamente este miserable es el personaje favorecido por la fortuna.

### **El personaje colectivo**

El resto de los personajes puede ser tratado como un colectivo con el que Valle pretende reflejarnos el panorama social de la España de su época. En ese personaje colectivo se pueden hacer una serie de grupos, según el tratamiento que reciban del autor:

- Las víctimas: Están tratados con gran ternura y comprensión.
- Los personajes en los que se mezcla la ternura y la sátira (las prostitutas, los modernistas, los borrachos, los sepultureros, don Filiberto, etc.): Son gentes humildes y vulgares, víctimas de la miseria social y moral de la época, pero no intentan salir de ella y la aceptan con resignación. No son luchadores.
- Los degradados: Son los más criticados por el autor: los burgueses y los policías.

# Antología poética de Miguel Hernández

## **1. MIGUEL HERNÁNDEZ EN SU CONTEXTO LITERARIO.**

Se ha de situar la figura de este poeta en la tradición de la generación del 27 y su evolución posterior. Asimismo se ha de destacar su singularidad y hacer un breve repaso de su obra.

*Ejemplos de preguntas:*

**1.1 Tradición y vanguardia en la poesía de Miguel Hernández.**

**1.2 Trayectoria poética de Miguel Hernández: la evolución de su poesía.**

## **2. LA TEMÁTICA DE LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ.**

Se trata de incidir con los ejemplos que se elijan de la antología en temas como la naturaleza, vida/muerte, amor, lo social y humano.

*Ejemplos de preguntas:*

**2.1 Temas poéticos de Miguel Hernández.**

**2.2 El compromiso social y político en la poesía de Miguel Hernández.**

**2.3 La vida y la muerte en la poesía de Miguel Hernández.**



## **3. ASPECTOS DE ESTILO DE LA POESÍA HERNANDIANA.**

Se trata de destacar algunos de sus símbolos poéticos y principales procedimientos estilísticos en las distintas etapas de su evolución, así como de comentar ejemplos de las figuras retóricas más conocidas.

*Ejemplos de preguntas:*

**3.1 El lenguaje poético de Miguel Hernández: símbolos y figuras retóricas más destacadas.**

**- Estilo y métrica.**

## **1. MIGUEL HERNÁNDEZ EN SU CONTEXTO LITERARIO.**

### **1.1 Tradición y vanguardia en la poesía de Miguel Hernández.**

Miguel Hernández era un poeta abierto a todas las influencias, un autor que absorbía y adaptaba todo lo que leía y oía... Por ello su primer motivo de inspiración es la literatura oral de tipo popular, es decir, la poesía tradicional (a veces escrita). Pero, a la vez, su aprendizaje literario se inclina a la imitación de los escritores cultos que pertenecen al canon de los clásicos y también a los contemporáneos más afamados ("poesías en las que hay imitaciones" dice el poeta en el romance "A todos los oriolanos" [9] p. 19). Así, Hernández bebe de fuentes tradicionales populares y de fuentes de tradición culta. Basado en ambas influencias elabora una praxis poética que tiende a la innovación y, con el tiempo, a la creación de un mundo poético propio. Ahora bien, su quehacer literario, de raíces esencialmente tradicionales, apenas tiene visos de lo que técnicamente conocemos como vanguardia artística.

En síntesis, la tradición en la producción hernandiana se presenta en un doble influjo a lo largo de toda su obra.

**1. LA TRADICIÓN DE LOS CLÁSICOS LITERARIOS ESPAÑOLES Y DE SU CONTEMPORANEIDAD.** Miguel Hernández fue un lector entusiasta, y en su obra poética podemos comprobar cómo asimila e incorpora a su escritura múltiples propuestas literarias. Señalemos algunas:

- Se siente influido en su primera etapa por el costumbrismo regionalista, pero lejos de quedarse en la superficialidad del habla dialectal del costumbrismo bucólico, añade sentimentalismo, intimismo y complejidad cuando emula a estos poetas ("¡En mi barraquita!" [7] p. 15).

- Esta influencia costumbrista se funde con la identificación emocional y vital del poeta con la naturaleza. Una naturaleza muy realista pero que también se somete al crisol de la poesía ascética y mística de San Juan de la Cruz (*Cántico espiritual*), y combina también la influencia de Fray Luis de León (*Vida retirada*) con el tópico de alabanza de aldea y menosprecio de corte de Antonio de Guevara. *El rayo que no cesa* es una reelaboración pagana y sensual de la poesía sanjuanescas, del petrarquismo de Garcilaso y el pesimismo de Quevedo. Esta influencia del amor cortés de Garcilaso será el trasfondo de toda su poesía amorosa anterior a la guerra civil: la amada llena de virtudes y belleza, galardón inaccesible, motivo de dolor del poeta. Sin embargo, de estos siglos la personalidad poética que más impactó en el autor es la de Luis de Góngora (sobre todo *Las soledades* y *La fábula de Polifemo y Galatea*) homenajeado e imitado por la generación del 27. De la influencia de la metáfora y el hermetismo gongorinos brotará *Perito en Lunas*, su primer poemario, manifestación de una poética ultrapurista. En realidad, sigue la estela de poetas de la generación del 27 ya consolidados: con seguridad ha leído *Cal y Canto*, de Rafael Alberti; *Cántico*, de Jorge Guillén, y *Fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego.



- En esta etapa de búsqueda de una voz propia, el poeta también acude a los grandes poetas del amor y la épica romántica, Bécquer, Espronceda o Zorrilla, de quien le interesa su tono épico, revitalizado en su libro *Viento del pueblo*.
- En su primer poema publicado en la prensa oriolana, "Pastoril" [6] p.13, vemos un ejercicio de imitación del modernismo de Rubén Darío que después devendrá en calcos de la "Sonatina" en su "Oriental" o de la "Marcha triunfal" en "¡Que viene Marzo...!".
- Pero por quien siente una especial predilección por su fina sensibilidad es por Juan Ramón Jiménez: su nostalgia inunda poemas como "Eternidad", "Piedras milagrosas" o tantos otros de su etapa oriolana.

## 2. LOS ESCARCEOS VANGUARDISTAS: EL SURREALISMO.

Los contactos de Miguel Hernández con las vanguardias fueron escasos. En primer lugar destaca su conexión con el purismo (en imitación a Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez y los poetas simbolistas franceses) en el ciclo inaugurado por *Perito en lunas*. Este libro es la contribución del poeta a la poesía pura. En este libro no se limita a la emulación de Góngora con sintaxis obsoleta y metáforas racionalistas, sino que suma nuevas imágenes de inusual lazo racional, con un deseo de extrañeza y disonancia por parte del lector, un latigazo de sorpresa y emoción artística fundamentados en cierto grado de irracionalidad surrealista ("Sexo en un instante I" [13] p. 30). En *Perito en lunas* las octavas son bodegones descritos de un modo que nos recuerda el cubismo pictórico en parte, o el creacionismo. Al leer el poema "Guerra" [80] p. 163, también recordamos el caos, la representación del dolor y la destrucción que producen los bombardeos de Guernica captados por Picasso en su cuadro homónimo.

En las dos odas dedicadas a Aleixandre y Neruda, cuando está acabando *El rayo que no cesa*, a finales de 1935, abundan las imágenes extravagantes, a menudo visionarias: imágenes telúricas para tratar el tema de la muerte. Se produce un conflicto entre la mortalidad y la fuerza pasional del vivir. Esta es la época central de sus incursiones en el surrealismo con apenas una docena de poemas que declaran su rebeldía y marcan el cambio ideológico en manifiestos poéticos de abandono del catolicismo y del tradicionalismo social y conformista. Es la época del llamado ciclo de "Sonreídme" [40] p. 81, con poemas como "Vecino de la muerte" [43] p. 90, "Mi sangre es un camino" [44] p. 93, "Sino sangriento", o las Odas a Neruda y Aleixandre [41] p. 83 y [42] p. 87... La irracionalidad, aunque no genere el disonancia del lector, sí se aproxima a la libre asociación surrealista.

Existe una dualidad tradición-vanguardia en Miguel Hernández hasta que a finales de 1935, y en 1936, con el homenaje a Garcilaso, prescinde de la influencia vanguardista. En *El rayo que no cesa*, que se encuadra en la tradición más clásica del soneto, en alguna ocasión todavía se funden tradición formal y esporádicas expresiones surrealistas. Cuando estalla la Guerra Civil, en julio de 1936, la técnica surrealista carece ya de interés para Hernández y desaparece

como recurso literario. Se impone la tradición oral de la poesía popular como recurso literario. En esos instantes se decide por la claridad expositiva y retoma la estrofa más tradicional posible, el romance. No se puede decir que Miguel Hernández fue un poeta surrealista, sino que empleó ocasionalmente algunos recursos próximos al surrealismo durante un corto periodo de su producción, entre 1935 y 1936, y en escasos poemas. Ya en su *Cancionero y romancero de ausencias* vemos la recreación culta de la tradición de corte popular (el llamado neopopularismo de los poetas del 27).



## 1.2 Trayectoria poética de Miguel Hernández: la evolución de su poesía.

La producción poética de Miguel Hernández apenas rebasa una docena de años (1929-1941). Su poesía evoluciona hacia la creación de un mundo poético propio a través de diferentes etapas creativas y vitales. Esas etapas suelen dividirse en cuatro:

### 1. PRIMERA ETAPA O ETAPA ORIOLANA (1929-1934).

El poeta autodidacta, que adoptará las formas de los clásicos y las voces del momento ya consolidadas, comienza a aprender de los poetas costumbristas (“¡En mi barraquita!” [7] p. 15), regionalistas y modernistas (“Pastoril” [6] p. 13). En esta primera etapa el poeta se fija en la naturaleza que le rodea, la feraz, bella y armónica vega oriolana del río Segura. Son poemas de adolescencia plagados de sensualidad pagana, bucolismo estilizado y sensoriedad.

Tras unos primeros poemas adolescentes, el poeta siente una necesidad de disciplina formal. De la influencia gongorina, de la poesía pura y del reduccionismo al modo cubista entresaca su primer libro, *Perito en lunas* (1933):

- Hay en el libro un desbordamiento de la imaginación y un dominio absoluto de las formas culteranas: la octava real (un total de 42 y algunas décimas no incluidas).
- Se trata de difíciles adivinanzas poéticas (no llevaban título) basadas en la agudeza y la sorpresa de sus atrevidas metáforas.
- Es una poesía lúdica sobre asuntos u objetos cotidianos, a veces triviales o escatológicos

### 2. AMOR, AMISTAD Y POESÍA IMPURA (1934-1936).

a. En 1934 comenzará una serie de sonetos que desembocarán en su obra maestra, *El rayo que no cesa* (publicado en 1936):

- El libro se compone principalmente de sonetos que, con su forma rigurosa, favorecen la citada síntesis -ya perfecta- entre desbordamiento emocional y concentración verbal.
- El centro del libro es el amor con un tinte de vitalismo trágico: sus grandiosas ansias vitales chocan contra las barreras que se le oponen (convencionalismo del noviazgo aldeano, moral estrecha, etc.). De ese choque surge la pena (una de las acepciones del “rayo”) que se clava incesante en el corazón. Las ganas de vivir que se han transformado ahora en amar, chocan con una moral provinciana que rechaza el goce erótico: así nace la pena hernandiana. El amor es vivido como fatal amenaza y tortura (“y estoy tan a gusto en mi herida”). El destino humano es asumido con toda su tragedia (“¡Cuánto penar para morirse uno!” con ecos de Quevedo). La tradición del amor cortés aprendida de los clásicos se somete a la autenticidad del sentimiento personal.
- Aparte de los sonetos amorosos, se alza en el libro, en tercetos encadenados, la grandiosa “Elegía a Ramón Sijé” [39] p. 75 (figura clave del ambiente cultural de

Orihuela y amigo entrañable del poeta). Es una de las elegías más impresionantes de nuestra lírica al tiempo que un canto a la amistad.

b. Poesía impura. Aquí encontramos el ciclo de “Sonreídme” y “Odas” a sus nuevos amigos (ver 1.1-2. *Los escarceos vanguardistas: el surrealismo*):

- Hay aquí un abandono de su primera cosmovisión pueblerina y católica, con influjos de Neruda y Aleixandre.

- Comienza su ímpetu social hacia la solidaridad, la libertad y la defensa de los valores humanos. La introspección amorosa se convierte en canto y júbilo.

- Comienza una pequeña fase de mayor libertad expresiva: verso libre y amplio; voz dura y contundente de imágenes y visiones rotundas rayanas, ocasionalmente, con lo surrealista.

### **3. LA POESÍA DE PROPAGANDA Y COMBATE. EL CHOQUE CON LA HISTORIA (1936-1938).**

Durante la guerra, Miguel Hernández –como Alberti y otros- pone su poesía al servicio de la lucha. Por eso, adopta un lenguaje más directo, al alcance de todos, aunque tenga que reducir su exigencia estética.

a. En 1937 aparece *Viento del pueblo*, en el que hay cantos épicos, poesía de combate, como el brioso romance inicial que le da título. Destacan poemas de tema social como “Sudor” [51] p. 116, “Aceituneros” [49] p. 113 o, sobre todo, “El niño yuntero” [48] p. 109.

- Es una poesía de urgencias y de circunstancias donde lo personal cede terreno a lo colectivo y a los contenidos éticos de la solidaridad con el desvalido (por su trabajo o por su lealtad en la guerra).

- Es también una poesía profética u optimista que canta la virtud del amor a la patria, que impreca valores de virilidad como fuente de libertad y heroísmo.

- En este libro esencial prevalece el tono épico, sin llegar a acallar nunca la veta lírica de un Hernández que siempre canta desde dentro.

b. Su libro siguiente, *El hombre acecha* (1939), sigue en la misma línea, pero con dolorosos acentos por la tragedia de la guerra.

- La derrota republicana es inminente con un balance fúnebre: odio, heridos inútiles (“El tren de los heridos” [58] p. 132), cárceles (“Cárceles” [56] p. 129), muertos. El hombre es una amenaza para el hombre (“Canción primera” [53] p. 123).

- Clama con un grito desgarrado y desalentador. Es la visión pesimista de la guerra en general.

- Por encima de la mayoría de poemas combativos y políticos, hoy nos sobrecogen como más trascendentes los de afligido tono humano: una naturaleza que huye (“Canción primera”), un débil y tierno hijo –esperanza de futuro–, exacerbado por el terror de la guerra.

**4. POESÍA ÍNTIMA Y CARCELARIA (1938-1941).** Por último, en la cárcel compone buena parte del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), sin duda su segunda cima poética. Miguel Hernández depura de nuevo su expresión, inspirándose en las más sobrias formas de la lírica popular. Así, alcanza sus momentos de máxima desnudez, que hace más conmovedor aquello de que nos habla:

- Un diario emocionado de una vida fatídicamente abocada a la extinción: dolor, límites y ausencias (“Ausencia en todo veo” [66] p. 143).

- Libro de espléndida poesía, supone la definitiva rehumanización: estremecedoras vivencias personales, con un fondo -apenas ya protagonista- de las horribles consecuencias de la guerra.

- El hondísimo sufrimiento de tanta ausencia (sobre todo de la esposa y el hijo, “Nanas de la cebolla” [81] p. 165) da pie a un sostenido canto de esperanza y victoria de sus ideales: el amor, la libertad de su hijo, la dignidad humana.



## 2. LA TEMÁTICA DE LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ.

### 2.1 Temas poéticos de Miguel Hernández.

En la poesía del poeta, su canto a la naturaleza, su devoción religiosa inicial, su exaltación de la amistad y el amor y su llamada épica se resuelven en una íntima identidad que canta con el mayor de los optimismos posibles su mensaje de vida y esperanza en un mundo mejor para los que vendrán.

1. **LA NATURALEZA:** Miguel Hernández crece rodeado por la naturaleza y el ambiente rural y mediterráneo. Fue conocedor de ese entorno y, a menudo, lo introdujo en su poesía ("Lagarto, mosca, grillo..." [2] pag. 6). Como "genial epígono" (Dámaso Alonso) de la generación del 27, supo transformar la naturaleza conceptual pintada por esos poetas en naturaleza viva y directa.

En sus inicios acoge la naturaleza en sus poemas y nos la brinda en una poesía plástica que hace que la podamos percibir de manera casi hiperrealista en poemas como "Contemplad". Con *Perito en lunas*, nos muestra en esos acertijos ricos en la metáfora y el hipérbaton propios de Góngora, objetos sencillos de la naturaleza ("(Palmera) [12] p. 28, "(Gallo)" [14] p. 32 o "(La granada)" [16] p. 33). Junto a estos objetos aparece la luna, que se ofrece como nexo de unión que recorre todo el libro. El poeta elige los objetos descriptivos por sus recónditas formas lunares.

Tras la ligera incursión en el surrealismo, vuelve, de la mano de Garcilaso, a retomar una poesía en la que aparece la naturaleza como marco de su canto en honor al poeta renacentista ("Égloga 2 [45] p. 96). En la tercera etapa, la tierra (y, sobre todo, las labores agrícolas, también ganaderas y mineras), como metonimia de la naturaleza, sirve como trasfondo y parte principal de la reivindicación social, así en "El niño yuntero" [48] p. 109 o "Aceituneros" [49] p. 113. En *El hombre acecha*, la naturaleza es símbolo de libertad y cubre al hombre mientras éste tenía esperanza, para después animalizarlo y retirarse ante su garra ("Canción primera" [53] p. 123).

En la etapa intimista de *Cancionero y romancero de ausencias* reaparece la naturaleza como *locus amoenus* donde se entrelazan los enamorados (por ejemplo "El vals de los enamorados" o "El amor ascendía entre nosotros" [67] p. 144).

2. **AMOR:** Veamos las dos acepciones principales que da a este tema en su obra:

a. **AMOR-DOLOR:** De la poesía erótico-religiosa y del petrarquismo amoroso surgirá el libro de sonetos *El rayo que no cesa* (1935). Aquí el amor es vivido por el poeta como tortura y dolor, no por no poder ser correspondido, sino por no poder gozarlo sexualmente. Es un amor concreto y real, unido a partir de este momento con la relación sexual. Las ganas de vivir se han transformado en ganas de amar y chocan con la tradicional moral de provincias provocando en el cruce la *pena hernandiana*. Así, del amor cortés ("Mis ojos, sin tus ojos..." [30] p. 64), el poeta es barro que sólo cobra vida bajo el pie de la amada, aunque el tópico es ya modernizado con un nuevo tinte sexual ("Me llamo barro aunque

Miguel me llame” [36] p. 71). Para magnificar la fuerza y furia sexual de su amor y unirlo al valor trágico y de dolor que cobra en esta obra, utiliza el símbolo del **toro** (“Como el toro, he nacido para el luto” [38] p. 75).

b. AMOR-ESPERANZA: Es la faceta que domina sobre su última etapa carcelaria, la intimista. Un amor a su mujer como esposa y como madre, que en sus poemas y cartas se aprecia entrelazado al erotismo y sensualidad. La muerte, que planea, real y conocida, sobre el autor, va asediando su poesía lentamente. El poeta se siente cercado y busca nuevas claves de esperanza para seguir viviendo: esa búsqueda de vida se identifica con el espacio del amor (“Orillas de tu vientre” [71] p. 149). Así, del vientre de la amada pasa a la libertad que experimentará a través de su hijo (“III- Hijo de la luz y de la sombra” [74] p. 154), que es también el germen de un futuro de esperanza expresado siempre con un sentido lirismo (“Nanas de la cebolla” [81] p.165) que traspasa el amor-esperanza y llega al amor-alegría.

3. **VIDA / MUERTE** [Resumen de 2.3 *La vida y la muerte en la poesía de M. Hernández*]. Aparte de la duplicidad vida/muerte que se da en toda su obra, la amistad provocó que Miguel Hernández escribiese muchas elegías a lo largo de su corta carrera literaria. Nunca fue ajeno a la muerte y la notó como parte real de la vida (tres de sus hermanas pequeñas murieron siendo niñas). Así, desde su adolescente elegía a “Gabriel Miró” [10] p. 24 (donde cobra especial relevancia también la naturaleza de la que hemos hablado), pasando por la que es considerada una de las mejores elegías en lengua hispánica, la dedicada a Ramón Sijé (“Elegía” [39] p. 75) hasta la dedicada a García Lorca (“Elegía primera” [46] p. 103, que culmina en el verso “Soy de los que gozan una muerte diaria”) nos habla de un gusto, más que por el canto fúnebre (lamento por la muerte de un ser querido), por el reflejo emotivo de un hecho, la muerte, que era parte inexorable de la naturaleza del hombre.

4. **AMISTAD**: Cercana a la anterior tenemos una temática que cruza la obra de Hernández, aquellos poemas panegíricos y odas dedicadas a sus admirados amigos, maestros y compañeros (“Llamo a los poetas” [59] p. 134). Quizás las dos más conocidas sean las dedicadas a Neruda ([41] p.83) y Vicente Aleixandre ([42] p. 87) durante su ciclo de Poesía impura cercano al surrealismo.

5. **EXALTACIÓN SOCIAL**: [Resumen de 2.2 *El compromiso social y político en la poesía de Miguel Hernández*] Con su poesía impura llega la ruptura con la carga de valores religiosos y trabas sociales provincianas, lo cual le impregna de un vitalismo personal que utiliza para sus reivindicaciones sociales unidas ya en su libro *Viento del pueblo*. Es la poesía de tono épico y protagonista colectivo (“Vientos del pueblo me llevan” [47] p. 107, El niño yuntero [48] p. 109 o “El sudor” [51] p. 116).

Hay una incitación a la lucha por los ideales de solidaridad y compromiso político (ver el final de “Aceituneros [49] p.113). El tema de España se retoma en *El hombre acecha*, es la poesía más contingente: glorificación triunfal de los republicanos (“Pueblo” [57] p. 131), Monstruosidad de la guerra (“El tren de los heridos” [58] p. 132 y la libertad (“El herido” II [54] p. 125).



## 2.2 El compromiso social y político en la poesía de Miguel Hernández.

Al contemplar la obra completa de Miguel Hernández, llama la atención ese primer periodo en el que sublima el trabajo y la abnegación como peldaños de la escalera con que se alcanza a Dios. También en su primera obra teatral (un auto sacramental) critica los actos revolucionarios de los campesinos y las posiciones de anarquistas y comunistas.

Estos postulados iniciales van desapareciendo con algunas muestras de su sentimiento costumbrista en el que lo folklórico cede ante la adhesión con el necesitado. Este sentimiento muy arraigado en el poeta y los acontecimientos políticos que vive de primera mano en Madrid le hacen desprenderse del lastre ideológico oriolano, decantándose paulatinamente hacia el lado del más débil.

Así abandona la poesía pura y católica de su primera etapa e inicia en la segunda mitad de 1935 una poesía comprometida con las primeras protestas sociales. La poesía impura se define como una poesía transida de ímpetu social, de afinidad con la "inmensa compañía" (frente a la "inmensa minoría" de la poesía pura de Juan Ramón), con la libertad y la defensa de los valores humanos más comprometidos socialmente. Con la guerra civil esta poesía tiene ya unos sólidos cimientos. Los dos libros poéticos de esta etapa son, con todo, muy distintos:

*Viento del pueblo* (1937) constituye la faceta optimista, entusiasta y combativa; se mueve por la fraternidad, la libertad y la sangre fecunda. Es un libro de poemas misceláneos, sin una estructura tan clara como la de *El rayo que no cesa*. Es una poesía de urgencias en que lo personal cede terreno a lo colectivo y a los contenidos éticos de solidaridad con el desvalido (por su trabajo o por su lealtad en la guerra). El estilo se hace claro y transparente, directo, para ser comprendido por el humilde (mayoritariamente rural y analfabeto); el metro es popular (el romance) y la metáfora se simplifica (ejemplo es el romance que abre el libro "Vientos del pueblo me llevan" [47] p. 107). Pero incluso en el tono épico dirigido al protagonista colectivo, nunca se omite lo lírico, porque Miguel Hernández siempre canta desde dentro ("El niño yuntero [48] p. 109). El tono épico y social (sangre, sudor, trabajo) que invade esta etapa se resuelve en lo lírico, abandonando el fragor de la batalla, regresando en ocasiones a lo cotidiano de la vida íntima, las cartas que envía a su amada ("Canción del esposo soldado" [52] p. 118).

*El hombre acecha* (1938) es el desgarrado grito desalentador, cuando la derrota republicana es inminente, ante el fúnebre balance de odio, heridos inútiles, muertos y cárceles. Está a caballo entre el tono épico de *Viento del pueblo* y el intimista del *Cancionero y romancero de ausencias*. Fue, junto a *El rayo que no cesa*, el libro en que más cuidó el orden vertebrándolo sobre tres composiciones en cursiva: "Canción primera", que abre el libro; "Carta", que le sirve de ecuador, y "Canción última"). Este libro supone la visión pesimista de la guerra en general, ya sin necesidad de tomar partido ("El tren de los heridos" [58] p. 132). Excepto las tres composiciones que lo vertebran, se trata de un verso amplio y

doloroso, casi prosaico, lento. Ahora, en ocasiones, frente a las cárceles se desvanece el hombre ("Las cárceles" [56] p. 129). Sin embargo, el poeta cierra este libro con una petición de esperanza. Es la magnífica "Canción última" [60] p. 136, de verso de arte menor, preludio de *Cancionero y romancero de ausencias*.

En definitiva, si entendemos por poesía social aquella que nace de un compromiso con los seres más desprotegidos de la sociedad, afirmaremos sin dudas que toda la obra de Miguel Hernández –junto a la veta del amor– recoge un profundo contenido de poso social que brota de la honda fidelidad del poeta a su propios orígenes humildes. Recordemos en esta línea el poema "Sentados sobre los muertos", de *Viento del pueblo*.

Una de las facetas más logradas de Miguel Hernández fue, en efecto, su preocupación por los ámbitos del trabajo, la explotación del asalariado, la pobreza y el hambre. Su poesía social es una síntesis del dolor compartido y de denuncia contra la injusticia capitalista, en defensa de las clases explotadas. Una de las más altas cimas de la poesía social es "El niño yuntero" [48] p. 109 (*Viento del pueblo*). En "Las abarcas desiertas" añade una mayor dosis aún de ternura, que se transforma en indignada arenga ante la indiferencia de ciudades de retaguardia, como Jaén, en "Aceituneros" [49] p. 113. Estos poemas marcan momentos líricos imperecederos que se sobreponen al riesgo del retoricismo épico.

Después de su viaje a la URSS (1937), también hay poemas directamente dirigidos a ensalzar la política soviética por la ilusión de su régimen comunista ("Rusia", "La fábrica-ciudad", de *El hombre acecha*), a alabar a los amigos republicanos por su combativa resistencia ("Pasionaria", "Al soldado internacional caído en España", de *Vientos del pueblo*). Son los poemas políticos que menos interesan estéticamente hoy.

Hay que entender, como hemos dicho, que las labores de propaganda que en algunas ocasiones invaden su producción de esta etapa no fueron necesariamente negativas en su poesía. Cuando logró conectar esos deberes y urgencias con su cosmovisión, le permitieron avanzar en un camino de depuración que su verso necesitaba, primando la eficacia comunicativa y eliminando lo barroco y metafórico de su vocablo anterior. Fue un decisivo paso hacia la recuperación de la autonomía de su voz, que oímos de nuevo en su obra final: *Cancionero y romancero de ausencias*.

### 2.3 La vida y la muerte en la poesía de Miguel Hernández.

La síntesis de la existencia la expresó Hernández en *Cancionero y romancero de ausencias* con estas tres constantes:

“Llegó con tres heridas:/la del amor,/la de la muerte,/la de la vida.”

En su obra se suceden todas las fases del crecimiento del individuo: desde los balbuceos y la ingenuidad de la infancia hasta los momentos de contemplación y fascinación del entorno natural, de la religión, de su ambiente cultural, los enamoramientos, el despertar de la conciencia y el sexo, la lucha por los ideales y el choque contra la adversidad y contra la muerte que acecha. Y, poéticamente, la muerte y la vida se aúnan en dos sentidos:

a. Uno, el sentido existencialista del filósofo Heidegger (1889-1976), por ejemplo, “el hombre es un ser nacido para la muerte”, ya anticipado por Quevedo en la literatura española: “vivir es un ir muriendo a cada instante”.

b. Otro, en el sentido solidario de la muerte-semilla, como cantó el norteamericano Walt Whitman (1819-1892) en su poema “Mientras meditaba en silencio”: el hombre es un ser que vela por la especie y que permanece en ella. Miguel Hernández responde en este sentido en su poema “El herido” ([54] p. 124), de *El hombre acecha*.

Tras el inicial canto entusiasta a la vida, y con el paso fatalista y trágico de su destino (“Vecino de la muerte” [43] p.90, “Mi sangre es un camino” [44] p. 93), vida y muerte se abrazan definitivamente en los poemas últimos de *Cancionero y romancero de ausencias*.

La vida que retoña, la mujer que proporciona la vida, es un motivo recurrente en la obra hernandiana. El símbolo al que acude es el vientre materno en que se funden vida y muerte (“Caudalosa mujer: en tu vientre me entierro./Tu caudaloso vientre será mi sepultura” “Hijo de la luz y de la sombra” [74] p. 151). *Eros y thánatos* –amor y muerte– aparecen unidos para que la vida del ser humano se perpetúe con la especie. Se es vencedor de la muerte en cuanto engendramos: “Somos plena simiente”. La vida de los seres humanos, como la sangre y el amor, y como la muerte, se entiende como semilla germinadora de nueva vida. En el ciclo de la existencia de la especie humana y del universo, la propia muerte del poeta, ofrecida y cantada por él mismo al final del romance “Viento del pueblo” ([47] p. 107), se asemeja a lo escrito por J. R. Jiménez: “Y yo me iré, y se quedarán los pájaros cantando”.

Miguel Hernández recoge el eco quevedesco, pero añade en su etapa épica y carcelaria que tanto la vida como la muerte prodigan vida. La visión de la muerte en Miguel Hernández no nos ahoga en el nihilismo, ni –amén de su etapa católica primeriza– nos conduce a creencias del más allá, o del cielo (creencias que provocaban la agonía de Unamuno). La visión de la muerte que transmite Miguel Hernández poéticamente alcanza a la prolongación del ser en la especie. Si antes nos referíamos al vientre materno como símbolo de la muerte que da nueva vida, ahora hay que referirse al cementerio, los muertos (“cadáveres”) y los esqueletos (el símbolo de los huesos) como símbolo de

permanencia y constancia de la especie humana como vemos en la “Canción del esposo soldado” [52] p. 118 o, de nuevo, en “Hijo de la luz y de la sombra” ([74] p. 151).

Algunos símbolos se relacionan con la dualidad vida/muerte en la poesía de Miguel Hernández. La constante temática vida, amor y muerte crea numerosos campos metafóricos e imágenes muy personales en su obra. Toda ella gira en torno a los misterios de la vida, la generación y la muerte. Plasma, por un lado, el amor como síntoma de vida, luz, claridad y lo más elevado de la perpetuación de la especie, pero, por otro, la otra cara de la realidad, el amor como destrucción, la muerte, la sombra, la oscuridad. Analicemos este sentido trascendente y regenerador de vida en dos símbolos:

- **Huesos.** Veamos la evolución de este símbolo que aparece en todas sus etapas:

- En el primer periodo, se cita “huesos naturales” cuando aparece la imagen de la muerte.

- En el periodo amoroso, los huesos pasan a ser uno de los centros del impulso erótico (“Imagen de tu huella” III)

- En el periodo bélico, surge la metonimia hueso-ser humano, y simboliza el impulso épico, el empuje de los combatientes (“Sentados sobre los muertos”). A este impulso se suma de inmediato un valor implícito de germinación, e incluso resurrección (como utilización épica de la simbología católica que nunca abandonó al poeta); así, por ejemplo, en “Madre España”, de *El hombre acecha*.

- En el periodo de prisiones, con el contexto de privación de libertades y de amor, el símbolo invierte su significado y se dirige hacia la muerte. Los huesos serán el centro de la ausencia erótica y, a la vez, la imagen de la atracción amorosa en “Muerte nupcial”.

- **Lluvia.** También este símbolo sufre una evolución a través de su trayectoria:

- En el comienzo designa una realidad natural o bien recurre a metáforas ingenuas como “lluvia de luz”, “lluvia de versos”...

- En el periodo existencial amoroso es la “lluvia amorosa sobre la vida seca” del poeta, en el que la lluvia es el amor y el efecto de esta lluvia es la amada (en “Silbo de la Sequía”). En la elegía a Sijé adquiere las connotaciones de *lluviosa pena* (la fatalidad más absoluta por la muerte de su amigo) y también *lluvia-llanto*, donde el amor ante el amigo muerto es capaz de alcanzar la fecundidad a través de la lluvia: “Alimentando lluvias [...] / a las desalentadas amapolas / daré tu corazón por alimento”.

- En *Viento del pueblo*, el contexto bélico y social invita a que la metáfora se desarrolle hacia descripciones de la exaltación del esfuerzo y del trabajo (“lluvia de sudor”) y hacia imágenes más épicas (“lluvia de sangre”).

- En el contexto poético de los últimos poemas, la tragedia de la guerra se resuelve en el mito de la muerte que florece, imagen adelantada como hemos visto en la elegía a Sijé, en versos como “los muertos / retoñan cuando llueve” de *Cancionero y romancero de ausencias* dirigidos al hijo muerto.

### 3. ASPECTOS DE ESTILO DE LA POESÍA DE M. HERNÁNDEZ.

#### **3.1 El lenguaje poético de Miguel Hernández: símbolos y figuras poéticas más resaltadas.**

##### 1. ESTILO Y LENGUAJE.

El estilo en Miguel Hernández, en lo que respecta a su lenguaje, es de ❶ gran espontaneidad que emerge de la lengua popular (no sólo en su primera etapa) y en el que aparecen a veces neologismos (*pechiabierto, anteverde, tornalunada...*). ❷ Junto a ello, quizás en una búsqueda de refinamiento, tenemos un lenguaje más alambicado y culto en el que se complica la comprensión, por ejemplo, por las referencias mitológicas (es el lenguaje de *Perito en lunas*). ❸ Su lenguaje poético, por lo normal discreto (sobre todo en *El rayo que no cesa*), se vuelve grandilocuente cuando inicia su periodo de compromiso social y durante la guerra, con un léxico en ambos casos extraído de lo telúrico (animales, vegetales, tierra...). ❹ Finalmente, tiende hacia la claridad y concisión en su última etapa con composiciones y vocablos tomados del habla cotidiana y numerosos símbolos y metáforas cargados de originalidad y personalidad.

##### 2. SÍMBOLOS.

Cuando se estudia la obra al completo de M. Hernández, podemos observar en sus imágenes y símbolos un proceso de creación de un personal universo poético en que se repite una serie de elementos constantes a los que se incorporan novedades sin que caigan en el olvido los hallazgos anteriores. A pesar de los símbolos constantes en cada etapa destacan algunos símbolos muy diferenciados a los que nos aproximaremos para entender su significado y comprobar su evolución:

a. **LUNA.** Después de un uso inicial de su naturaleza real o de metáforas muy inocentes, es en *Perito en lunas* donde comienza a hacer hallazgos poéticos para su universo. Los objetos cotidianos (pozo, sandía, noria, huevo, retrete...) quedan reducidos poéticamente a formas lunares en un procedimiento similar al que hizo el cubismo en pintura. La plasticidad lírica de la imagen “luna del pecho” de “Nanas de la cebolla” ([81] p. 165) tiene su antecedente en una de las octavas de este libro (“Gitana”). Este sentido positivo de la luna evoluciona a uno negativo de fatalidad (“piedras lunares” [49] p. 114 de “Aceituneros” con el sentido de esclavitud) y opuesto al sol, que en su etapa carcelaria representa la esperanza del amor. En *Cancionero y romancero de ausencias* alcanza la dualidad, en todo caso positiva, al alternarse con la representación de los tiempos felices (“recuerdos y lunas”, en “Vals de los enamorados”) o como elemento protagonista de la salvación final (“Hijo de la luz y de la sombra” I [74] p. 151).

b. **RAYO.** En su segunda etapa hace acto de presencia lo punzante como manifestación del sino sangriento y de la pena amorosa cuando abre los ojos tras el conformismo inicial. Alternándose con la principal imagen del rayo, también encontramos cuchillos, navajas, puñales o espadas... En el contexto amoroso de *El rayo que no cesa* adquiere el significado connotativo de la fatalidad y dolor, angustia interior, por el deseo no correspondido ni satisfecho.



Este símbolo, utilizado como instrumento de muerte en la “Elegía” a Sijé ([39] p. 75), deviene en su poesía social y de guerra en un símbolo que resume el valor del sujeto (“¿...quién al rayo detuvo...?” [47] p. 107) y durante la poesía carcelaria se carga de conceptos positivos en contextos del amor a la mujer y al hijo (“Besarse, mujer” [62] p. 141), hermanado ahora con el relámpago y el rayo de sol (ver el final de “Eterna sombra” [88] p. 174).

c. **TORO.** En el contexto amoroso obtiene dos interpretaciones:

- El toro bravo en libertad es la virilidad y la masculinidad de los instintos naturales (“Silencio de metal triste y sonoro” [35] p. 70, con resonancias de la historia mitológica de Júpiter y Europa, utilizada ya en un poema de juventud).
- El toro de lidia, en la plaza, es el destino fatal abocado al dolor y la muerte (“Como el toro he nacido para el luto” [38] p. 75)
- En la poesía épica el toro bravo se opone al buey (toro castrado, símbolo peyorativo del que es políticamente dominado, humillado), así, por ejemplo, en “Vientos del pueblo me llevan” [47] p. 107. Recojamos aquí la tendencia a la animalización en sentido positivo (leones, toros, águilas) o negativo en *El hombre acecha* (hombre = fiera, tigre, lobo, chacal, bestia).

d. **VIENTO.** El aire, como espacio, tiene en la obra del poeta una connotación positiva. El viento oscila, dentro de un ámbito de acoger a lo colectivo, entre lo positivo y lo negativo, destacándose en su evolución poética los siguientes valores:

- En su primer periodo se usa con su valor denotativo, si bien en el contexto religioso se puede transformar en un viento místico y purificador.
- En el segundo periodo es una imagen de la mujer deseada (“los amores persigo de tu viento/y la olvidada imagen de tu huella”).
- El viento es el gran símbolo de la poesía épica de este tercer periodo, especialmente en sus poemas de guerra. En general, su significado se equipara con la fuerza del pueblo. Entendiendo la poesía por su vertiente social, el poeta se convierte en viento del pueblo, que nace del pueblo y regresa a él como fuerza protectora (“Vientos del pueblo me llevan” [47] p. 107).
- En su último periodo, se produce una inversión del símbolo para transformarse en el viento negativo (de odio, rencor) que impide, por ejemplo, estar juntos a los enamorados (“Después del amor” [79] p. 161).

e. **TIERRA.** Por un lado, es símbolo, por metonimia, de la naturaleza. Pero, por encima de ello, la importancia en la obra de Miguel Hernández tiene que ver con su visión panteísta: la tierra es la que acoge en la sepultura al hombre tras la muerte, y al mismo tiempo es cuna (se concibe a veces como madre) que da la vida: ciclo vida/muerte. Este sentido recorre, junto a otros (la naturaleza, el mundo del trabajo, la vitalidad del amor...), la obra completa del autor:

- Ya en *El rayo que no cesa* aparece su sentido de último lugar de reposo (“Ya de su creación, tal vez, alhaja” [37] p. 74) y en el sentido del ciclo completo

sepultura y germinación en la “Elegía” a Sijé desde su inicio (“Elegía” [39] p. 75).

· En el contexto de sus últimas etapas, sobre todo en torno al hijo muerto, recoge ese sentido del lugar que acoge (“A mi hijo” [70] p. 146) y que más adelante provocará la germinación (“Era un hoyo” [69] p. 145).

f. **LUZ/SOMBRA.** La dialéctica entre estos dos polos enlaza el significado de luz/sombra con vida/muerte, o esperanza y frustración. Las sombras aumentan con el pesar por las esperanzas perdidas, sobre todo tras la muerte de su primer hijo (“A mi hijo” [70] p. 146). Pero si en el *Cancionero* el poeta se define en la sombra (“Hijo de la luz y de la sombra” [74] p. 151), en sus últimos poemas están los versos de reafirmación de victoria de la luz sobre la sombra (“Eterna sombra” [88] p. 174), una victoria en íntima relación con la alegría del futuro hijo (que se identifica, como ocurrió con su primer hijo, con el sol).

### 3. FIGURAS POÉTICAS.

1. De su primera etapa podemos extraer como característico todas aquellas figuras que devienen del gusto por el culteranismo gongorino, por ejemplo el hipérbaton.

2. El gusto por las repeticiones de palabras resulta en un exceso formal con ráfagas acumulativas en forma de anáforas, anadiplosis (igual palabra al final de un verso y comienzo del siguiente), epanadiplosis (igual palabra al principio y al final del verso), polipote (el mismo lexema cambiando los morfemas)...

3. Los paralelismos de su primera etapa adquieren mayor relevancia en la simplificación de las formas.

4. En la segunda etapa, en la que pretende animar y avivar el espíritu combatiente de los soldados republicanos, su poesía utiliza la oralidad para, mediante el estilo directo, dirigirse a un lector, un oyente, implicado por medio de apóstrofes, imperativos en 2ª persona, interrogaciones directas, indirectas y retóricas...

### 4. MÉTRICA.

La utilización de la métrica por M. Hernández se podría encuadrar en este esquema general, según fuese su momento poético:

a. Sujeción a la métrica clásica, por un lado con estructuras cerradas rígidas (octavas reales, décimas -1ª etapa-; soneto, tercetos encadenados, silvas... -2ª etapa-) y, por otro, al buscar popularizar el poema, con la recuperación del romance y otras estrofas de versos de arte menor y rima asonante (sobre todo en *Viento del pueblo*, en la 3ª etapa).

b. Innovaciones de métrica tradicional, por ejemplo, en los densos poemas de verso larguísimo y rima consonante de *El hombre acecha*. También busca innovaciones cuando en su tercera etapa prueba el polimetrismo y el verso blanco.

c. Desde la crisis de 1935 experimenta con el versolibrismo alternado con el solemne verso alejandrino (7+7). Ya en su última etapa tenderá a componer



breves poemas de versos cortos, con formas cancioneriles o romanceriles (como antes lo hicieron Antonio Machado, Juan Ramón o Alberti). Con estas formas consigue colocar el tono justo al intimismo de su voz más personal.



# *LA CASA DE LOS ESPÍRITUS,* de Isabel Allende

## **1. ISABEL ALLENDE EN EL MARCO DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE FINES DEL SIGLO XX.**

Se trata de comentar la incidencia de la obra de Isabel Allende en la narrativa del momento, su aportación y su importancia.

*Ejemplos de preguntas:*

**1.1 Rasgos temáticos y formales de la nueva narrativa hispanoamericana y su reflejo en *La casa de los espíritus*.**

## **2. EL REALISMO MÁGICO EN RELACIÓN CON LA CASA DE LOS ESPÍRITUS.**

Centrar el comentario en los aspectos del llamado “realismo mágico” y su plasmación en *La casa de los espíritus*.

*Ejemplos de preguntas:*

**2.1 El “realismo mágico” y *La casa de los espíritus*.**



## **3. LOS PERSONAJES Y EL AMBIENTE SOCIAL EN LA CASA DE LOS ESPÍRITUS.**

Caracterización de los personajes y comentario de los aspectos sociales reflejados en la obra (muerte, libertad, revolución).

*Ejemplos de preguntas:*

**3.1 Análisis de los protagonistas de *La casa de los espíritus*.**

**3.2 Aspectos políticos y sociales reflejados en *La casa de los espíritus*.**

## 1. ISABEL ALLENDE EN EL MARCO DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE FINES DEL SIGLO XX.

### **1.1 Rasgos temáticos y formales de la nueva narrativa hispanoamericana y su reflejo en *La casa de los espíritus*.**

Para comprender el concepto de “nueva narrativa hispanoamericana” hay que echar un vistazo hacia atrás, a la historia de la literatura hispanoamericana.

En el último decenio del siglo XIX, los países hispanoamericanos conquistados por los españoles han obtenido ya su independencia y, a principios del siglo XX, todos ellos muestran unas realidades distintas que también se observarán en sus literaturas. El panorama de la literatura de estos países es tan variado que se hace difícil distinguir etapas bien definidas puesto que la extensión geográfica de Hispanoamérica influye en la diversidad de las mismas y algunas de las corrientes son exclusivas de una región o país.

A través de estas literaturas podemos ver el mestizaje y la simbiosis de tradiciones indígenas y españolas como problema étnico, social y cultural; las continuas tensiones derivadas de las desigualdades sociales y el atraso económico que sufren indios y mestizos; la naturaleza casi inexplorada y a veces desconocida; y, finalmente, la inestabilidad política de estos países donde las revoluciones y los cambios de régimen son constantes.

En lo que a novela se refiere, podemos distinguir varios períodos diferentes: hasta 1945 la novela regionalista; de 1945 a 1960 el realismo mágico o lo real maravilloso; a partir de los años sesenta, el boom de la nueva narrativa y, de 1975 en adelante, ha sido designada con calificativos como “novísima”, “postmoderna” o del “post-boom”. Ninguno de los conceptos es preciso y hay quien dice que todos son malogrados.

#### LA NOVELA REGIONALISTA

Mientras que la poesía de principios del siglo XX estaba alcanzando con el Modernismo su máximo esplendor, la novela seguía anclada en las tendencias realistas y naturalistas del siglo anterior. Así, hasta 1945, la novela refleja la realidad americana del momento, con temas principales como las figuras de los gauchos, la naturaleza inexplorada, la reivindicación de la cultura indígena y la revolución mexicana. El argentino Ricardo Güiraldes toca el tema de los gauchos; el venezolano Rómulo Gallegos, la lucha del hombre y la naturaleza; Jorge Icaza y José M.<sup>a</sup> Arguedas, la cultura indígena y la denuncia social; y, por fin, Mariano Azuela y Martín Luís Guzmán representan la novela de la revolución mexicana.

## EL REALISMO MÁGICO O LO REAL MARAVILLOSO

Entre 1945 y 1960 aproximadamente, la novela hispanoamericana empieza un proceso de renovación narrativa, surgiendo así el realismo mágico o lo real maravilloso. Se buscan nuevos temas y técnicas de expresión y, aunque traten los temas tradicionales, los novelistas intentarán narrarlos con procedimientos diferentes. Las características de esta nueva narrativa son: el alejamiento del enfoque realista y a veces documental del período anterior; la incorporación de lo mágico, mítico o legendario junto a la realidad; el empleo de nuevas técnicas narrativas procedentes de los grandes escritores europeos y americanos (estructuras complejas, el monólogo interior o el desorden cronológico son algunas de ellas) y, finalmente, el cambio del escenario de las novelas, predominando el urbano frente al rural.

Los autores más representativos del momento se pueden resumir en cuatro. Primeramente, y como giro más profundo, Jorge Luís Borges une el elemento fantástico al intelectual. Miguel Ángel Asturias innova en cuanto a expresión, con técnicas expresionistas, surrealistas y esperpénticas. El cubano Alejo Carpentier destaca por su estilo barroco y sus complejas estructuras narrativas (fue el primero en utilizar la expresión de “lo real maravilloso”). Por fin, el mexicano Juan Rulfo por su perfecta combinación de lo real y lo fantástico.

## LITERATURA DEL BOOM, POST-BOOM, NOVÍSIMA O POSTMODERNA.

En las décadas de los sesenta y setenta tiene lugar el *boom* de la literatura hispanoamericana con novelas como *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Las principales características de estos escritores pueden resumirse en tres puntos: la renovación de las técnicas narrativas (de la estructura del discurso), el realismo mágico (fusión de lo real y lo fantástico) y la experimentación con el lenguaje. Todo esto sin dejar las innovaciones de la década anterior.

Al *boom* (más o menos sobre 1975) sucede el *post-boom*, o la narrativa *novísima* o *postmoderna*. No hay un acuerdo claro de cómo llamarla. Lo popular, la oralidad, el folletín, el revisionismo histórico destronan la exagerada experimentación formal y el afán totalizador de los escritores anteriores. Aquí debemos encuadrar a Isabel Allende (1982: *La casa de los espíritus*). El tiempo literario ha cambiado. Ahora hablamos de un estilo ágil, propio del periodista, la combinatoria de fantasía y realidad y los toques de humor y parodia que contrastan con la denuncia explícita en una novela de lectura fácil. En resumen, a principios de los ochenta se impone entre los escritores una estrategia discursiva que busca adecuar el lenguaje a una nueva realidad. Muchos críticos coinciden en aglutinar sus características en torno a tres ejes: testimonio, feminismo y cultura popular.

Los cambios que hoy definimos con el rótulo de *post-boom* afectan por igual a hombres y mujeres. Teniendo en cuenta que no había mujeres en el *boom*, Allende abrirá brecha en esa nueva época. Por ello, en sus primeras

entrevistas aludió a la desconfianza de editores y público, algo hoy insostenible. Lo novedoso de Isabel Allende consiste en que los personajes-símbolo y el contexto real hispanoamericano se interpenetran dialécticamente, con una permeabilidad mucho más lúcida que en el caso de los autores del *boom*. Los mitos y los referentes históricos coexisten, se nutren unos a otros.

Isabel Allende es la escritora latinoamericana más leída en todo el mundo a partir de la publicación de su primera novela: *La casa de los espíritus*. Comparada muchas veces con el escritor colombiano Gabriel García Márquez, su talento narrativo se expresa en una prosa llena de iconos, arquetipos, acción y aventuras, tratados con gran artificio. A su prosa sencilla, se le une un humor cargado de ironía y sarcasmo que hacen más amables los temas más profundos tratados en sus novelas. Allende es una de las precursoras en denunciar el machismo de la sociedad chilena y en aplicar los principios del realismo mágico desde una perspectiva feminista.

En un principio no fue muy bien recibida en su Chile natal, más aún firmando con su apellido de soltera y siendo sobrina de Salvador Allende. Muchos escritores chilenos ponían el dedo en la llaga de las curiosas coincidencias con *Cien años de soledad*, de García Márquez. Otros le tendieron una mano como “una contadora natural de historias” y reconocieron que su prosa era espontánea, fluida, directa y ligera.



## 2. EL REALISMO MÁGICO EN RELACIÓN CON LA CASA DE LOS ESPÍRITUS.

### **2.1 El “realismo mágico” y *La casa de los espíritus*.**

La aparición del término Realismo Mágico se ubica entre los años 1920-1930 cuando la crítica intentaba definir los trabajos de los pintores germanos de la postguerra. La temática y los elementos de las obras de estos artistas, sucesores del Postexpresionismo, se caracterizaban por ser imaginarios, fantásticos e irreales. El término se va extendiendo y acaba por cruzar el Atlántico. Es en la década de los años 40 cuando los críticos de literatura recurren al nombre de Realismo Mágico para definir el estilo narrativo de algunos autores.

En la literatura, el Realismo Mágico es un género en el que el autor combina elementos fantásticos y fabulosos con el mundo real, creando un equilibrio entre una atmósfera mágica y la cotidianidad, quebrantando las fronteras entre lo real y lo irreal, ubicando cada uno de estos en el lugar del otro. Diferenciándose del uso tradicional de los elementos fantásticos en la literatura, el Realismo Mágico presenta lo real como maravilloso y viceversa, planteando como un suceso común, tanto para el lector como para los personajes de la obra, escenas y hechos fabulosos, mientras que brinda a su vez un carácter fantástico e irreal a actos de la vida común.

Desde mediados del siglo XX, la narrativa latinoamericana amplía su perspectiva más allá de la naturaleza, los indígenas y demás temas comunes de la novela realista. Revoluciones culturales y políticas, un amplio apego a la superstición, regímenes autoritaristas y demás procesos locales se combinaron con las vanguardias europeas, el psicoanálisis y las principales inquietudes del mundo entero sobre los problemas humanos y existenciales, ofreciendo a la pluma latinoamericana un escenario ideal para impulsar el Realismo Mágico en la literatura, convirtiéndolo en una senda hacia la consolidación de una identidad regional.

En medio de este proceso la crítica conoce nuevos nombres: Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias y Juan Rulfo destacan entre otros. Años después, en la década de los 60 hacen aparición escritores como Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, que consolidan la literatura latinoamericana en el ámbito cultural mundial.

Si el Realismo Mágico es un modo de ver y contar la realidad, Allende lo usa, sobre todo en la primera parte de su novela, si bien lo que parece pertenecer a lo maravilloso no hace sino subrayar el peso de lo real. Preguntada al respecto, contesta una y otra vez: “La originalidad y el mérito de los escritores latinoamericanos ha sido darle el mismo valor a la realidad objetiva que a lo subjetivo. Es tan importante lo que se sueña en la noche como lo que se realiza en el día. Si eso es *realismo mágico*, mi novela lo tiene”.

En la línea de la teoría de “lo real maravilloso americano” sustentada por Alejo Carpentier, la chilena continúa: “En nuestro continente hay material



precioso para un escritor, porque ocurren cosas extraordinarias todos los días". Es lo que se empeña en trasladar y lo consigue. Alerta a los posibles lectores europeos contra el peligro de identificar realismo mágico y exotismo americano.

En *La casa de los espíritus* se mezclan y se confunden los elementos mágicos con los reales: el sincretismo de magia y religión, la intromisión de lo inexplicable en un contexto cotidiano, las precisas descripciones realistas para aludir a lo mágico, el mundo de los sueños y premoniciones, el hecho de que los vivos y los muertos se encuentren en el mismo nivel. Los protagonistas viven en unas casas que comparten con la venida de los aparecidos, mezclando el pasado, el presente y el futuro. Es que algunas mujeres de la historia estudian las ciencias ocultas y pueden comunicar con las almas de seres muertos. En el mundo de esta novela ocurren hechos de inverosímil ficción, pero reconocidos por el lector como terrible realidad histórica. Quizás el personaje más fantástico de la obra es Clara por sus extrañas dotes. Cuando era pequeña (ocho años), le afectó tanto la muerte de su hermana Rosa que se puso muda. A partir de entonces se comunicaba con su familia por medio de la escritura de sus "Cuadernos de anotar la vida". En ellos describe el presente, pasado y porvenir desde su forma de verlos, no por un orden cronológico. Ella no tiene la misma percepción de la vida que los demás. Es un ser espiritual. Por cierto, otro de los personajes más fantásticos es su hermana Rosa con su gran belleza y su pelo verde (Alba también tendrá el cabello del mismo color).

Se podría observar que la obra de Allende demuestra rasgos mágicorreales que según la escritora chilena no son más que los elementos de la imaginación que exaltan la realidad. Esta novela destaca esta realidad exaltada, la unión de lo cotidiano y lo insólito con descripciones de hipérbole carnavalesca, casualidades surreales y acontecimientos sobrenaturales rutinarios: aparecen, por ejemplo, un patriarca achicado por maldición, una caprichosa niña adivina que además puede hablar con los espíritus y manejar la telequinesis, las advertencias del Más Allá. Estas mágicas imágenes son las realidades de la visión de la artista, extraños lastres para lo raro y elusivo de la verdad latinoamericana.

La escritora reconoce que los personajes que pueblan la novela deben la inspiración a sus abuelos, que "sirvieron de modelos" para Esteban Trueba y Clara del Valle. Afirma también que el resto de su familia aportó la multitud de personajes estafalarios y el caudal de anécdotas inverosímiles que llenan su novela.

La historia, que recorre gran parte del siglo XX, es un recorrido por la vida de una familia, los Trueba-del Valle, que puede identificarse con la vida de su país, Chile. Con ternura y una impecable factura literaria, Allende perfila en *La casa de los espíritus* el destino de sus personajes como parte indisoluble del destino colectivo de un continente marcado por el mestizaje, las injusticias sociales y la búsqueda de la identidad propia.

El libro se transformó en uno de los principales exponentes del Realismo Mágico, la corriente inaugurada por el Premio Nobel colombiano Gabriel

García Márquez con su obra *Cien años de soledad*, cuyo legado supo reinterpretar la escritora chilena.



### **3. LOS PERSONAJES Y EL AMBIENTE SOCIAL EN LA CASA DE LOS ESPÍRITUS.**

#### **3.1 Análisis de los protagonistas de *La casa de los espíritus*.**

La novela se abre con un epígrafe y una dedicatoria. El epígrafe es de Neruda y alude a la vida/muerte del hombre en un intento de romper esa barrera, de crear una atmósfera, un mundo en que vivos y muertos conviven. La dedicatoria está dedicada a la mujer: "A mi madre, mi abuela y las otras extraordinarias mujeres de esta historia". Es una novela feminocéntrica aunque en el contexto de una sociedad patriarcal. Y el hecho es que nos encontramos ante cuatro generaciones de mujeres (Nívea, Clara, Blanca y Alba, todos nombres luminosos), cuyos amores y desamores se entretajan en el contexto histórico de un país (Chile, aunque no se menciona en la obra).

El simbolismo está presente en toda la obra. La misma casa ya se utiliza como símbolo de la nación, así como su doble de la hacienda de Las Tres Marías. Por supuesto, también los personajes tienen su simbolismo. Algunos de los nombres de los personajes tienen significados que reflejan aspectos del mismo. Tal es el caso de Clara, que significa clarividente. Los significados de los nombres femeninos tienen por propósito indicar algo acerca del personaje; pero en el caso de los masculinos sólo sirve para enumerarlos en el orden del linaje: Pedro García, Pedro Segundo García y Pedro Tercero García. Analizaremos ahora el simbolismo y características de los principales personajes.

**Clara Trueba (Del Valle):** Es el personaje femenino principal. Simboliza la fantasía, la magia, el Más Allá. No es muy solícita con los deberes del hogar. Mantiene a su familia unida con su amor y sus predicciones. Es la hija menor de Severo y Nívea del Valle, esposa de Esteban Trueba y madre de Blanca, Jaime y Nicolás, de los que adivinó género y número desde su embarazo. Practica la adivinación, la comunicación con los fantasmas y el movimiento de objetos (la telequinesis). Tiene amigos espiritistas, como las hermanas Mora y el Poeta. Apoya y justifica los actos de sus hijos aun en contra de su marido. Se supone que ha visto el futuro de su familia y lo había escrito en sus libros de apuntes ("los cuadernos de anotar la vida"). Es un personaje misterioso siempre en su mundo algo distante.

**Esteban Trueba:** Es el personaje masculino principal de la novela y el único que sobrevive desde el inicio hasta antes del epílogo. Simboliza el orgullo, la ambición y la ira. En su juventud pretendió a la inasequible Rosa, que murió accidentalmente envenenada. Trabajó en las minas para ganar una considerable fortuna. En la hacienda violó a todas las jóvenes que pudo. Uno de estos hijos bastardos, Esteban García, lo tuvo con Pancha García, cuyo nieto se vengaría años más tarde de las humillaciones sufridas en su vida. Al final de su vida, tiene una relación muy unida con su nieta Alba y su cólera va disminuyendo con el paso del tiempo.

**Blanca Trueba:** Simboliza la pasión. Es la primera hija de Clara y Esteban. Pasó su vida entre la Casa de la Esquina de la Capital y la Hacienda "Las Tres Marías". A pesar del estatus y de las creencias de su familia tuvo un gran amor

con Pedro Tercero García, joven campesino que trabajaba en la Hacienda hasta que la internaron en un colegio para señoritas. Siguió enamorada de Pedro aun cuando éste fue expulsado de la Hacienda por propagar sus ideas de igualdad social.

**Pedro Tercero García:** Es el hijo del capataz de Las Tres Marías, Pedro Segundo, su abuelo llevaría el mismo nombre. Simboliza los ideales. Es un trabajador de clase social baja que trabajaba para Esteban Trueba. Se enamora desde joven de Blanca Trueba, que engendraría a su única hija, Alba. Sería expulsado de la Hacienda por propagar a los demás trabajadores sus ideas de igualdad y de derechos individuales y laborales. Posteriormente se transformaría en uno de los cantautores populares de la resistencia contra la dictadura (su personaje está basado en Víctor Jara).

**Alba Satigny (Trueba):** Simboliza la valentía. Es la hija de Blanca y Pedro Tercero, aunque por muchos años creyó que era hija del difunto Conde de Satigny (también era mentira la muerte del mismo). Desde antes de su nacimiento, su abuela Clara decretó que estaba bendecida por las estrellas. Por esta razón, Clara decía que no necesitaba ir a la escuela, por lo que fue criada en la Gran Casa de la Esquina, en la cual mantuvo estrechos lazos con todos los miembros de la familia. Alba adoraba jugar en el sótano y pintar en la pared de su cuarto extrañas figuras y monstruos que inventaba, similares a los que su madre hacía en cerámica y su tía abuela en su inacabado mantel. Alba tenía el cabello verde como Rosa, sin embargo no heredaría su hermosura.

**Jaime Trueba:** Hijo de Clara y Esteban, mellizo de Nicolás. Se educa en un internado inglés y es médico ayudando a los pobres. Desarrolla una estrecha relación con Alba. Muere durante el golpe de estado torturado por defender al Presidente. Es el símbolo de la intelectualidad.

**Nicolás Trueba:** Hermano de Jaime. Es extrovertido, gracioso y espiritual. También va al internado y luego se dedica a buscar a qué se iba a dedicar, valga la redundancia. Es la locura, la insensatez.

Aparte de estos personajes más importantes, hay otros muchos que sirven de apoyo en la novela. Vamos a comentarlos más brevemente.

**Severo y Nivea Del Valle:** Son los padres de Rosa, Clara y otros muchachos. El primero simboliza las apariencias y la segunda las ganas de defender a las mujeres. Murieron en un accidente de coche en el que ella fue decapitada y la cabeza no fue encontrada. Clara adivinaría poco después dónde se encontraba.

**Theda McDoughall, la Nana:** Es la sirvienta y niñera de las familias Del Valle y Trueba por toda su vida. Establece relaciones especiales con Clara a la que también ayuda a criar a sus hijos. Simboliza la fidelidad.

**Rosa la Bella (Del Valle):** Hija mayor de Severo y Nivea del Valle. Sobresalió por su belleza y su cabello verde. Esteban Trueba se las arregla para conseguir acercarse a ella con el consentimiento de la familia. Morirá al beber un veneno destinado a su padre. Esteban jamás la olvidaría. Simboliza la belleza eterna.

**Barrabás:** El perro de Clara.

**Amanda:** La amante de ambos gemelos Trueba. Asesinada en el golpe de estado. Es el símbolo de la novedad.

**Miguel:** Es el amante de Alba y hermano de Amanda. Se convierte en un revolucionario y luego guerrillero, por lo que Alba es aprisionada y torturada. Simboliza la lucha.

**Férula Trueba:** Hermana de Esteban. Ferviente devota, cuida a su madre y a los pobres. Amiga de Clara al principio, choca con Esteban, que acaba expulsándola de la casa. Es el sacrificio.

**Pedro García y Pedro Segundo García:** Residentes nativos de Las Tres Marías e inquilinos de Esteban Trueba. Pedro García es la sabiduría y su hijo la fidelidad.

**Pancha García:** Hermana de Pedro Segundo, es la primera campesina violada por Esteban. Es la causa del desprecio de su hijo Esteban García hacia la familia.

**Esteban García:** Nieto bastardo de Esteban Trueba. Llega a violar y torturar a Alba. Simboliza la crueldad y la envidia.

**Jean de Satigny:** Conde francés popular en la región por su comportamiento metrosexual y su interés en el arte indígena. Los amores de Pedro Tercero y Blanca provocan la boda de ésta con el conde. Ella acaba abandonándolo.

**Las tres hermanas Mora:** Amigas de Clara por sus aficiones espiritistas.

**Tránsito Soto:** Prostituta amiga de Esteban Trueba. Con el tiempo crea una cooperativa de prostitutas y homosexuales que le dará mucho dinero.



### 3.2 Aspectos políticos y sociales reflejados en *La casa de los espíritus*.

La historia que se narra en *La casa de los espíritus* es la de una poderosa familia de terratenientes latinoamericanos, la de los Trueba-Del Valle, a lo largo de casi un siglo. El despótico patriarca Esteban Trueba ha construido, con mano de hierro, un imperio privado que empieza a tambalearse a raíz del paso del tiempo y de un entorno social explosivo. Finalmente, la decadencia personal del patriarca arrastrará a los Trueba a una dolorosa desintegración. Atrapados en unas dramáticas relaciones familiares, los personajes de esta novela encarnan las tensiones sociales y espirituales de una época que abarca gran parte del siglo XX.

Con ternura e impecable factura literaria, Isabel Allende perfila el destino de sus personajes como parte indisoluble del destino colectivo de un continente, marcado por el mestizaje, las injusticias sociales y la búsqueda de la propia identidad. Este logrado universo narrativo es el resultado de una lúcida conciencia histórica y social, así como de una propuesta estética que constituye una singular expresión de realismo mágico.

La saga de los Trueba (tres generaciones) es la misma historia de Chile. La familia opera como metáfora de nación. En *La casa de los espíritus* la autora aborda más de medio siglo de la historia de Chile –si bien nunca se lo menciona directamente, las referencias a determinados hechos de su historia colectiva son evidentes– articulándolo con lo que constituye el eje del relato, la historia de los Trueba-del Valle. Una historia que, según la autora, es la de “una típica familia latinoamericana de clase media acomodada”. Pretendía “hacer una especie de fresco donde estuvieran retratadas todas las clases sociales y la ciudad, el campo, la geografía, el clima, la historia, la parte mágica y la real de América Latina”.

Las experiencias de la familia se conectan con sucesos de carácter social y político. Vemos cómo se desarrolla la denominada “cuestión social”, la lucha de las mujeres por obtener derechos políticos, el movimiento obrero, la Reforma Agraria, la llegada al poder de un gobierno popular y su caída a raíz de un golpe de estado. Se relatan las relaciones entre la oligarquía y la alta burguesía, entre los conservadores y los liberales, entre el laicismo y la religión, etc.

En consecuencia, la memoria enlaza con el testimonio que en Chile tiene ya tradición. Y lo hace de modo natural: las etapas de la vida de Trueba son un reflejo de la realidad chilena volcada sobre el texto como una novela total.

En la primera parte, el testimonio está supeditado a la ficción familiar, se centra más en ella y sus componentes, en la que planea lo imaginario que nunca desaparece. Aquí nos describe poco a poco los aspectos sociales de Chile, que bien podrían ser los de cualquier otro país latinoamericano. La novela tiene entretejidas historias asombrosas, de gente que lee libros mágicos sacados de baúles encantados, de aparecidos que se sientan a la mesa con la familia, de anécdotas que pasan de generación en generación.



Por medio de la vida de Esteban Trueba, la autora logra mostrar dos mundos distintos de la sociedad chilena, la nobleza y la pobreza. Describe la extrema pobreza y la falta de organización de los campesinos, los intentos de organizarse y cambiar esas condiciones. En la ciudad hay gran separación entre los ricos y los pobres. La gente raramente frecuenta los barrios opuestos. Claramente, ese sentido de la injusticia social, especialmente en lo económico, crea en los pobres un deseo de venganza. Crecido en la miseria, el mismo Esteban sueña con enriquecerse para casar a Rosa. Cumple su deseo, pero se aprovecha de su poder para explotar a los campesinos y violar a las muchachas indefensas (según su experiencia, la justicia es una cuestión de fuertes y débiles).

En la segunda parte, la Historia se impone a la historia, tal vez porque, como opina algún crítico, el proceso social determina el proceso de configuración del relato. La familia se mueve con los mismos acontecimientos que están ocurriendo en el país en cada momento de la novela. Hay muchísimos hechos históricos de la propia historia de Chile que están plasmados en la obra: el malestar social, las elecciones presidenciales, el crecimiento de los sindicatos, la lucha obrera, las huelgas y las movilizaciones del proletariado. Vemos también el largo camino que llevará al candidato marxista, Salvador Allende, a convertirse en presidente del Frente de Unidad Popular y sus desencuentros con la ultraizquierda denominada MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). Se incluyen también personajes reales como Neruda (el Poeta) o el cantante Víctor Jara, escondido tras Pedro Tercero.

Y los acontecimientos reales continúan: el texto se hace eco entre líneas del caos y desabastecimiento, las marchas de cacerolas vacías, el apoyo al golpe de la derecha conservadora, el discurso de Allende tras el bombardeo del Palacio de la Moneda, el golpe militar (1973) y la nueva era militar con el dictador Pinochet y su correspondiente censura (la misma Isabel Allende se verá afectada por ella cuando escribe esta novela).

Por otro lado, se relata también la actividad solidaria de la Iglesia para los perseguidos, de las mujeres entre sí, la guerrilla que se rearma, ... La muerte del presidente Allende y la llegada de Pinochet empeora el ya mal clima socio-político de Chile. Hay censura en las artes y hasta en las conversaciones, porque está prohibido decir ciertas palabras como libertad, justicia o sindicato. En esa represión del régimen, muchas personas inocentes son violentadas atrocemente. La misma Alba es víctima de las violencias de las fuerzas armadas.

Dos años después del golpe militar, Isabel Allende y su familia se exilian en Caracas, Venezuela, donde vivirán trece años. Allí empieza a escribir. En 1981 comienza a escribir una carta a su abuelo, que estaba enfermo terminal. Poco a poco esta carta se irá convirtiendo en esta novela que estamos estudiando y que publica en 1982. Dada la censura existente en su país, esta obra no es aceptada. Se cuela de contrabando burlando dicha censura. A partir de ahí explota el "fenómeno Allende".