

ÁREA III



Literatura II

2do. Semestre



Preparatoria Núm. 15

PN58

.L5

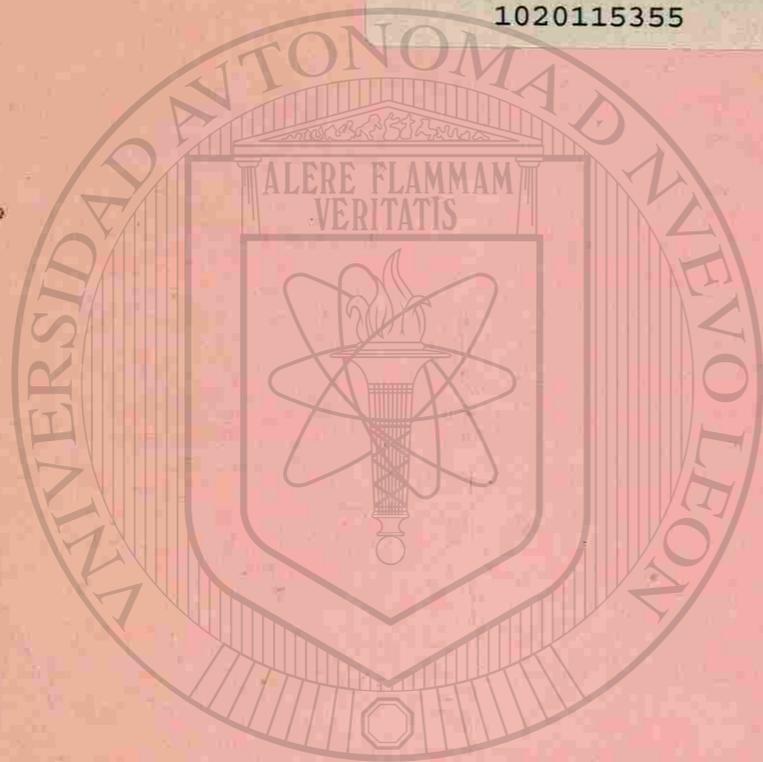
1980

v. 2

t. 2



1020115355



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

301

180 1
100 1
75 1
10 1
50 1
43 5

11 1/2 12
5 1/2 6
5 1/2 5 1/2
6 1/2

5 1/2
16
7 1/2 5 1/2
8 1/2 15
7 1/2
2 1/2

7
3 1/2
3 1/2
3
1 1/2
1 1/2

43
7 | 301
210

$$a_n = a_1 + (n-1)d$$

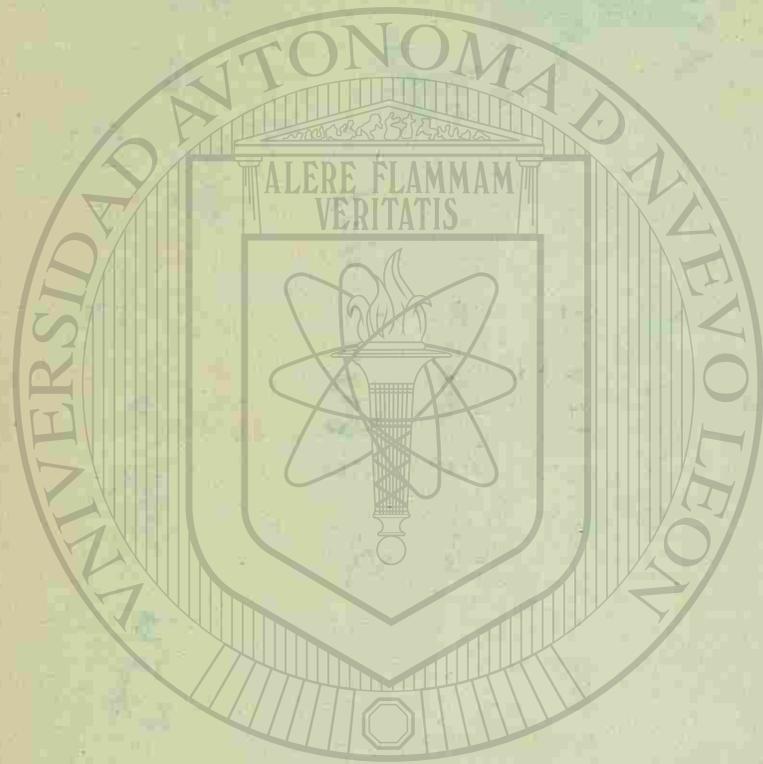
$$m = \frac{a_1 + a_n}{2}$$

$$S_n = \frac{n}{2} (a_1 + a_n)$$

$$S_n = \frac{n}{2} (2a_1 + (n-1)d)$$

Jaco

FUM



LITERATURA II. INDICE DE CONTENIDO.

INTRODUCCION.

LA NARRATIVA.

Coordinadoras.

- Celina Leal de Rodríguez.
- Diana A. Guerra de Muzza.
- Patricia I. Barranco de González.
- Socorro Imelda Balderas Puentes.

La novela en la cultura medieval y los siglos de la novela medieval. Características. Novela picaresca. Novela pastoril. Novela de caballería. Novela de aventuras. Novela de ficción. Géneros que asistieron a la novela. Caracterización de la novela y características de cada una. Personajes. Formas de caracterización. Trama. Novela abierta y novela cerrada. Definición de composición. Cuento, características. La novela corta y sus elementos.

Lecturas.

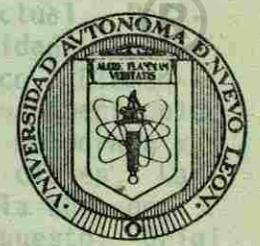
- Dios ve la verdad, pero espera de León Tolstói
- La apuesta de Anton Chejov.



FONDO UNIVERSITARIO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



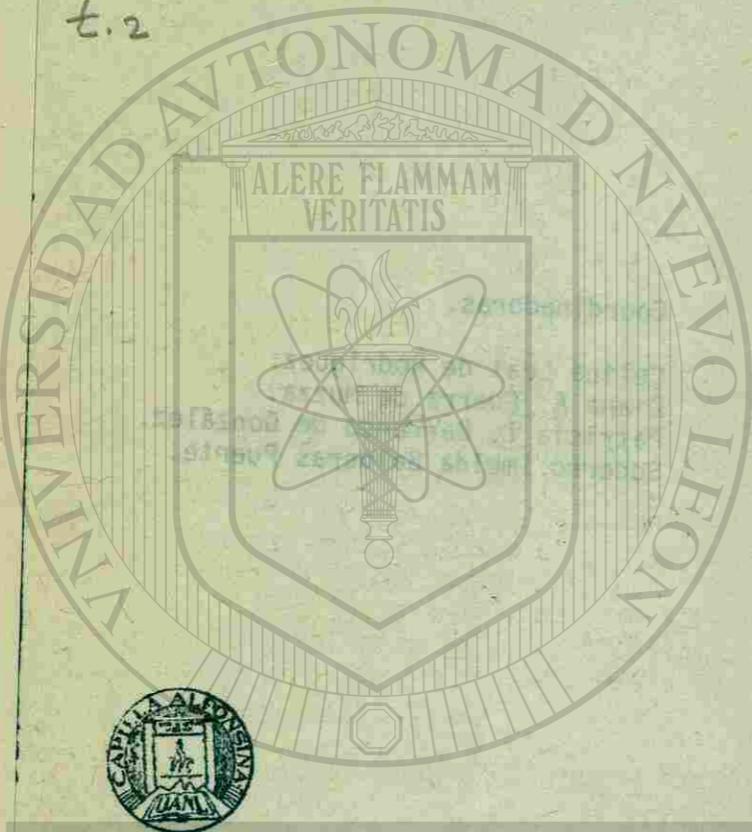
PN 59

.L5

1980-81

v.2

t.2



FONDO UNIVERSITARIO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA

INDICE DE CONTENIDO.

PAG.

INTRODUCCION.

I. LA NARRATIVA.

1

La novela en la actualidad. Diferencia entre la novela medieval y los cantares de gesta. Temática de la novela medieval. Novela corta, procedencia y características. Novela renacentista. Novela barroca. Novela picaresca, origen y características, el pícaro. Novela folletinesca. Géneros que asimila la novela. Clasificación de la novela y características de cada una. Personajes, formas de caracterización. Trama. Novela abierta y novela cerrada. Definición de composición. Cuento, características. La novela corta y sus elementos.

Lecturas:

Dios ve la verdad, pero espera de León Tolstoi
La apuesta de Antón Chejov.

II. EL TEATRO.

43

Principios para comprender el teatro actual. Definición de arte. Diferencia entre realidad y realismo. Relación entre el arte y el público. Elementos específicos del arte. Personajes. Espectáculo. La tragedia y sus características. El melodrama y sus características. La comedia y sus clases. La farsa y sus elementos. Estructura de la obra de teatro. Tema, táctica, estrategia, supuesto. Origi

PAG.

nalidad en la pieza teatral. Elementos de juicio para valorar adecuadamente una obra teatral.

Lectura:

El médico a la fuerza de Molière.

III. LA POESIA.

115

Teoría acerca de la creación poética. Definiciones de genio. Factores de la creación poética. Concepto de imaginación. Tipos de poeta. Significado etimológico de poesía. Origen del verso. Evolución del concepto o unidad conceptual en el verso. Elementos del verso: rima, ritmo, métrica y estrofa. Las pausas. Licencias poéticas. Versolibrismo, sus características y ventajas.

Lectura:

Poesías de: Juan Ramón Jiménez, Rosalía Castro, Omar Khayyam, Alfonsina Storni, Amado Nervo, León Felipe, Pedro B. Palacios y Juan José Doménchina.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA.

139

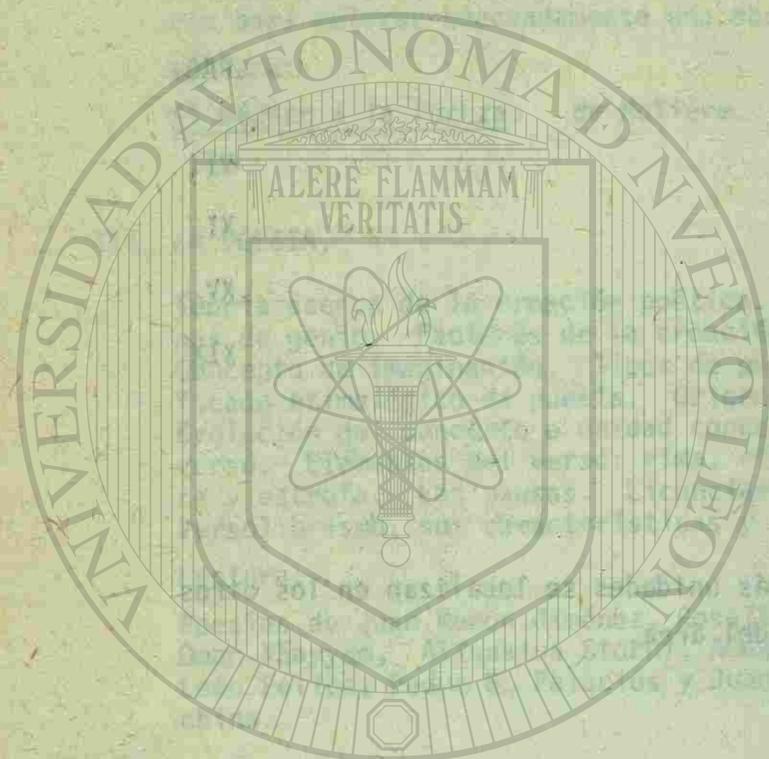
INDICE DE UNIDADES.

	PAG.
UNIDAD XII	VII
UNIDAD XIII	XI
UNIDAD XIV	XV
UNIDAD XV	XIX

NOTA: Las demás unidades se localizan en los otros libros del área.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



INTRODUCCION

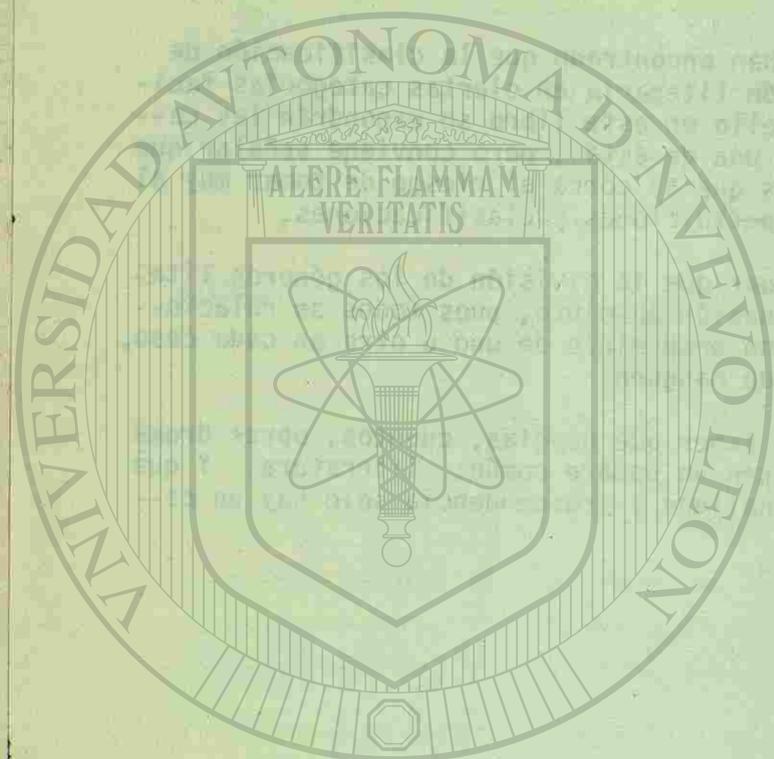
Los tratadistas han encontrado que la clasificación de las formas de expresión literaria en ciertas categorías facilita su estudio, por ello en este libro se expondrán las características de cada una de éstas, pero conviene señalar que al hacerlo no queremos que se corra el riesgo de tomar muy al pie de la letra esas definiciones y clasificaciones.

Es preciso recordar que la división de los géneros literarios no es una separación absoluta, pues todos se relacionan y entremezclan, con predominio de uno u otro en cada caso, pero sin menosprecio de ninguno.

Lo importante es saber que novelas, cuentos, obras dramáticas y poemas comparten un nombre común: literatura. Y que para comprender su finalidad y trascendencia sólo hay un camino: leer.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN

20. SEMESTRE. AREA III. UNIDAD XII.

LA NARRATIVA.

INTRODUCCION:

Esta forma de expresión literaria se ha modificado enormemente con el transcurso del tiempo; pero, esa modificación, ese cambio, ¿en qué consiste?, ¿ha sido positivo o negativo? ¿representa un avance o un retroceso para este género? ¿La eleva o denigra ante nuestros ojos?

Veamos qué ha sucedido en realidad.

OBJETIVOS:

- 1.- Mencionar en qué se ha convertido la novela en la actualidad.
- 2.- Establecer si la novela tiene raíces greco-latinas.
- 3.- Determinar en qué se distingue la novela medieval de los cantares de gesta.
- 4.- Enumerar qué temas trata principalmente la novela medieval.
- 5.- Definir de donde procede la novela corta y cuáles son sus características.
- 6.- Enunciar las características de la novela barroca.
- 7.- Explicar con qué obra se origina la novela picaresca, qué características presenta y qué representa el pícaro.
- 8.- Mencionar cómo se consideraba a la novela hasta el siglo XVIII.

- 9.- Establecer a qué clase de público se dirige fundamentalmente la novela medieval, renacentista y barroca y por qué y explicar la razón por la que, incluso los poderes públicos de esa época, condenaron la novela.
- 10.- Determinar qué caracteriza a la novela folletinesca
- 11.- Enumerar qué géneros asimiló posteriormente la novela.
- 12.- Definir qué siglo es considerado el período más esplendoroso en la historia de la novela (por qué); y si es cierto que la novela está en decadencia (por qué).
- 13.- Enunciar a qué se llama novela de acción, de personaje, de espacio, cerrada, abierta, formativa o educativa, polifónica e impresionista.
- 14.- Explicar cómo se clasifican los personajes y cómo es cada uno.
- 15.- Mencionar cómo se caracteriza al personaje en la novela tradicional, quién es generalmente el personaje principal.
- 16.- Determinar qué se entiende por composición.
- 17.- Definir qué quiere expresar el novelista contemporáneo; cuándo y dónde aparece la nueva novela; a qué da importancia esta novela, como lo expresa Robbe-Grillet.
- 18.- Enunciar en qué consiste la técnica epistolar.
- 19.- Enumerar las modalidades que ofrece la novela escrita en primera persona, cómo es la novela en tercera persona, cómo aparece el narrador.
- 20.- Explicar cuál es la técnica de la novela objetiva y quiénes la defendieron.
- 21.- Mencionar cómo presenta la novela neo-realista al personaje y qué grupos humanos utiliza como personajes este tipo de novela.

- 22.- Definir qué es el cuento.
- 23.- Establecer la definición de novela corta y sus características.

PROCEDIMIENTO:

Estudia, en este libro, el capítulo I.

ACTIVIDADES:

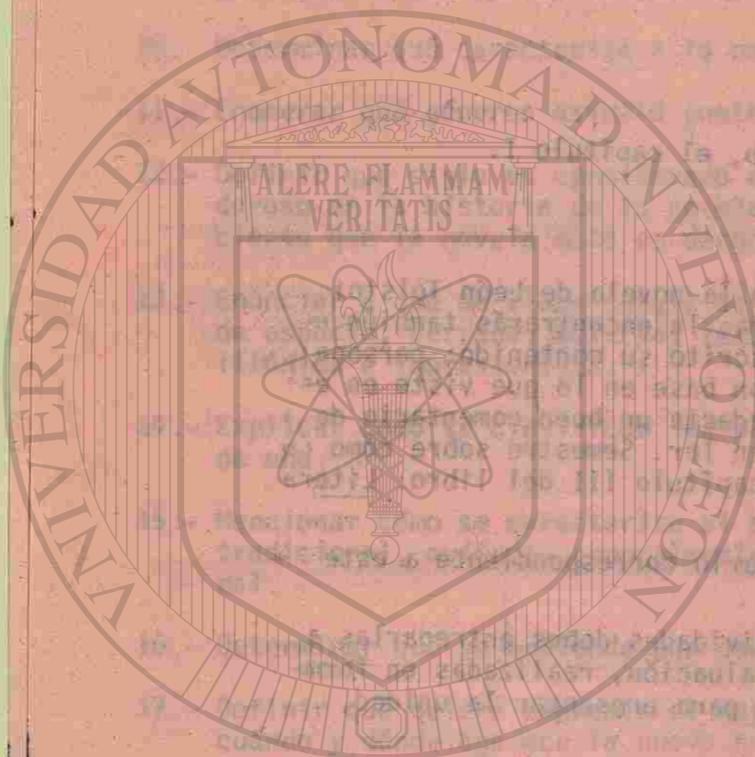
- 1.- Lee con toda atención la novela de León Tolstói: la verdad, pero espera; la encontrarás también en el libro. Analiza por escrito su contenido: personajes, ideas, desarrollo. Con base en lo que viste en esta unidad, clasifícala y redacta un buen comentario de ella a lo que aprendiste en leer. Semestre sobre cómo es un texto literario, capítulo III del libro: Literatura (unidad XIV).
- 2.- Responde el cuestionario correspondiente a esta unidad.

Recuerda que las actividades debes entregarlas a tu profesor un día antes de la evaluación, realizadas en forma escrita, pues son el requisito para presentar la unidad.

RITMO DE TRABAJO:

- 1er. día.- Objetivos 1 al 12.
- 2o. día.- Objetivos 13 al 23.
- 3er. día.- Actividad 1.
- 4o. día.- Actividad 2 (autoevaluación) y repaso total.

NOTA: En el examen, aparte de teoría, se preguntará sobre la novela, para comprobar su lectura y análisis



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DIRECCION GENERAL D

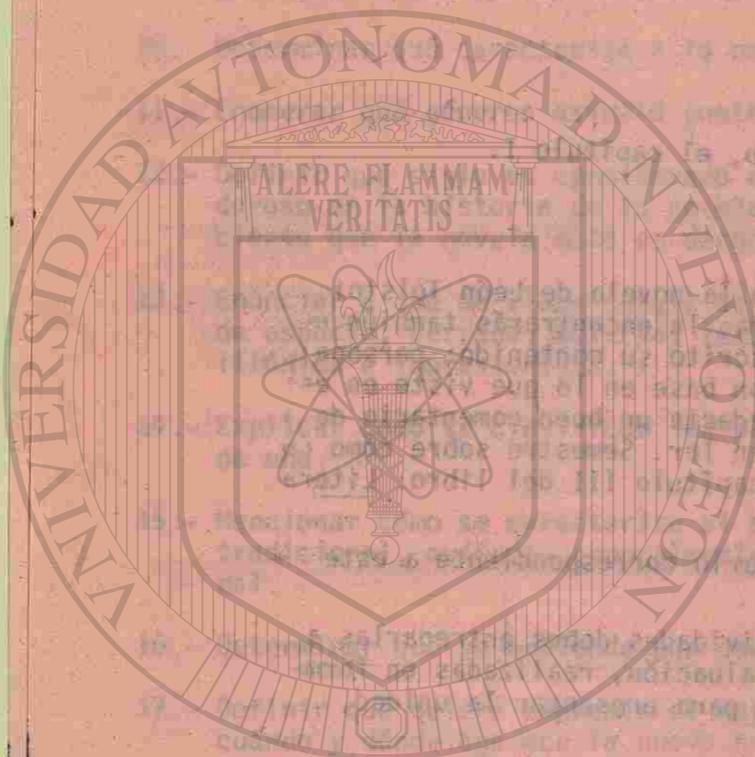
I. LA NARRATIVA.

En la evolución de las formas literarias, durante los tres últimos siglos, destaca como fenómeno de capital magnitud el desarrollo y la creciente importancia de la novela. Extendiéndose continuamente el dominio de su temática, interesándose por la psicología, por los conflictos sociales y políticos, y ensayando sin cesar nuevas técnicas narrativas y estilísticas, la novela se ha transformado en los últimos siglos, en la forma de expresión literaria más importante y compleja de los tiempos modernos. De narrativa de entretenimiento, sin grandes ambiciones, la novela se ha convertido en estudio de las relaciones humanas, en reflexión filosófica, en reportaje, en testimonio polémico. ①

Del número incalculable de novelas publicadas desde el siglo XVIII, sólo sobrevive una fracción reducida, lo cual demuestra la dificultad elocuente de este género literario. Durante el imperio napoleónico, se publicaron anualmente en Francia cerca de cuatro mil novelas; de esta producción novelesca sólo alcanzaron la inmortalidad Adolphe, de Benjamín Constant y las novelas cortas de Chateaubriand (René, Atala)

La novela es una forma literaria relativamente moderna. Aunque en Grecia y Roma aparezcan obras narrativas de interés literario —algunas particularmente valiosas, como el Satiricón de Petronio, precioso documento de sátira social—, la novela no tiene raíces greco-latinas. ② La diferencia de la tragedia, de la epopeya, etc., y puede ser considerada como una de las más ricas creaciones artísticas de las literaturas europeas modernas. Aunque relacionada con los cantares de gesta, la novela medieval se distingue de estas composiciones épicas, tanto por elementos formales como por elementos de contenido: el cantar de gesta era cantado, mientras que la novela estaba destinada a ser leída; el cantar de gesta cuenta la empresa, la hazaña de un héroe, y tiene carácter esencialmente narrativo, mientras que la novela se ocupa de la aventura de un personaje a través del mundo variado y miste-

NOTA: En el examen, aparte de teoría, se preguntará sobre la novela, para comprobar su lectura y análisis



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DIRECCION GENERAL D

I. LA NARRATIVA.

En la evolución de las formas literarias, durante los tres últimos siglos, destaca como fenómeno de capital magnitud el desarrollo y la creciente importancia de la novela. Extendiéndose continuamente el dominio de su temática, interesándose por la psicología, por los conflictos sociales y políticos, y ensayando sin cesar nuevas técnicas narrativas y estilísticas, la novela se ha transformado en los últimos siglos, en la forma de expresión literaria más importante y compleja de los tiempos modernos. De narrativa de entretenimiento, sin grandes ambiciones, la novela se ha convertido en estudio de las relaciones humanas, en reflexión filosófica, en reportaje, en testimonio polémico. ①

Del número incalculable de novelas publicadas desde el siglo XVIII, sólo sobrevive una fracción reducida, lo cual demuestra la dificultad elocuente de este género literario. Durante el imperio napoleónico, se publicaron anualmente en Francia cerca de cuatro mil novelas; de esta producción novelesca sólo alcanzaron la inmortalidad Adolphe, de Benjamín Constant y las novelas cortas de Chateaubriand (René, Atala)

La novela es una forma literaria relativamente moderna. Aunque en Grecia y Roma aparezcan obras narrativas de interés literario —algunas particularmente valiosas, como el Satiricón de Petronio, precioso documento de sátira social—, la novela no tiene raíces greco-latinas. ② La diferencia de la tragedia, de la epopeya, etc., y puede ser considerada como una de las más ricas creaciones artísticas de las literaturas europeas modernas. Aunque relacionada con los cantares de gesta, la novela medieval se distingue de estas composiciones épicas, tanto por elementos formales como por elementos de contenido: el cantar de gesta era cantado, mientras que la novela estaba destinada a ser leída; el cantar de gesta cuenta la empresa, la hazaña de un héroe, y tiene carácter esencialmente narrativo, mientras que la novela se ocupa de la aventura de un personaje a través del mundo variado y miste-

rioso, y presenta un carácter lírico-narrativo.] ③

④ [La novela medieval está arraigada en la tradición cortés, y presta especial atención a los temas amorosos.] Así aparecieron en las literaturas europeas medievales extensas composiciones novelescas, frecuentemente en versos, inspirados algunas veces por acontecimientos y figuras de la historia antigua.

La literatura narrativa medieval no se circunscribe a la novela y cobra particular relieve la novela corta, designación de origen italiano (de novella, "novedad", "noticia"), narración breve, sin estructura complicada, opuesta a descripciones largas y viva en el diálogo.] La novela corta alcanzó gran apogeo en la literatura italiana. ⑤

⑥ [La novela sigue desarrollándose y afirmándose durante el Renacimiento, con obras como las de Rabelais — Gargantúa y Pantagruel —, narraciones fantásticas y al mismo tiempo realistas, en que el autor se ocupa de problemas sociales, pedagógicos, filosóficos, etc., y éste es el motivo de que Rabelais trascienda al mero propósito de unir una trama más o menos sorprendente y emocionante.] La novela pastoril y sentimental cobró gran boga en el período renacentista. Es en el siglo XVII, en pleno dominio del barroco, cuando la novela experimenta una proliferación extraordinaria. [La novela barroca, relacionada con la novela medieval, se caracteriza en general por la imaginación exuberante, por la abundancia de situaciones y aventuras excepcionales e inverosímiles: naufragios, duelos, raptos, confusiones de personajes, apariciones de monstruos y gigantes.] El público devoraba esta literatura novelesca, y tenía gran interés por las narraciones de aventuras. ⑦

En el concierto de las literaturas europeas del siglo XVII, la española ocupa lugar cimero en el dominio de la creación novelesca. [El Don Quijote de Cervantes, especie de anti-novela centrada sobre la crítica de las novelas de caballería, re presenta la sátira de ese mundo novelesco, quimérico e ilusorio, característico de la época barroca, y asciende a la categoría de eterno y patético símbolo del conflicto entre realidad y apariencia, entre ensueño y materia vil.] A la literatura española del siglo XVII, se debe también la novela picaresca,

⑨ ca, cuyo origen se remonta a la famosa vida del Lazarillo de Tormes (1554), de autor anónimo.] La novela picaresca, a través de numerosas traducciones e imitaciones, ejerció gran influjo en las literaturas europeas, y encaminó el género novelesco hacia la descripción realista de la sociedad y de las costumbres contemporáneas. Este es el significado de la novela picaresca que en la historia de la novela trasciende, por esta lección de realismo.] El pícaro, por su origen, por su naturaleza y por su comportamiento, es un anti-héroe, un destructor de los mitos heroicos y épicos, que anuncia una nueva época y una nueva mentalidad.] En su rebeldía, en su conflicto radical con la sociedad, el pícaro se afirma como individuo que tiene conciencia de la legitimidad de su oposición al mundo y se atreve a considerar, contra las normas vigentes, su vida mezquina y miserable como digna de ser narrada. ⑩

Es importante y significativo comprobar, que la novela moderna no se constituye sólo a base de la disolución de la narrativa puramente imaginaria del barroco, sino también a base de la descomposición de la estética clásica. La novela, como ya quedó expuesto, es un género sin antepasados ilustres en la literatura greco-latina, y por consiguiente, sin modelos que imitar ni reglas a qué obedecer. Es innegable que la novela, hasta el siglo XVIII, constituye un género literario desprestigiado en todos los aspectos, puesto que estaba considerada como una obra frívola, cultivada por espíritus inferiores y apreciada por lectores poco exigentes en materia de cultura literaria. ⑪

⑫ [La novela medieval, renacentista y barroca, se dirige fundamentalmente a un público femenino, al que ofrece motivos de entretenimiento y evasión.] Aparte de su situación inferior en el plano puramente literario, la novela era considerada aún como peligroso elemento de perturbación pasional y de corrupción de las costumbres; por eso los moralistas, y hasta los poderes públicos, la habían condenado ásperamente.] Esta actitud de desconfianza y animadversión de los moralistas frente a la novela se prolongó, en varias formas, durante los tiempos modernos. El público se había cansado del carácter fabuloso de la novela y exigía de las obras narrativas más verosimilitud y más realismo. Ahora bien, la novela cor- ⑬

ta, que ofrecía desde hacía tiempo estas cualidades de verosimilitud y apego a lo real, ganó progresivamente el favor del público, alargó notablemente su extensión, llegando a ser uno de los vehículos más adecuados de la sensibilidad melancólica. En las primeras décadas del siglo XIX, el público de la novela se había ampliado desmedidamente y, para satisfacer su necesidad de lectura, se escribieron y se editaron numerosas novelas. La llamada novela negra o de terror, repleta de escenas téticas y melodramáticas, tuvo gran aceptación a fines del siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX, constituyendo una de las formas novelescas más apreciadas. (La novela folletinesca, invención de las primeras décadas del siglo XIX, constituyó igualmente una manera hábil de responder al apetito novelesco de las grandes masas lectoras, caracterizándose, en general, por sus numerosas y descabelladas aventuras, por el tono melodramático y por la frecuencia de escenas emocionantes.)

Con el romanticismo, la narrativa novelesca se afirmó decisivamente como una de las grandes formas literarias, apta para expresar los múltiples aspectos del hombre y del mundo ya como novela psicológica, confesión y análisis (Adolphe, de Benjamín Constant), ya como novela histórica, resurrección e interpretación de épocas pretéritas (novelas de Walter Scott, Víctor Hugo, etc.), ya como novela poética y simbólica (Auréliis, de Gérard de Nerval), y como novela de análisis y crítica de la realidad social contemporánea (novelas de Balzac, Charles Dickens, George Sand, etc.). (La novela asimiló diversos géneros literarios, desde el ensayo y las memorias, hasta la crónica de viajes, mostrándose apta tanto para representación de la vida cotidiana, como para la creación de una atmósfera poética o para el análisis de una ideología.)

16 → El siglo XIX es innegablemente considerado como el período más esplendoroso de la historia de la novela. Después de las fecundas experiencias de los románticos, se sucedieron, durante toda la mitad del siglo XIX, las creaciones de las grandes muestras de la novela europea. Forma de arte ya madura, que disponía de un vasto auditorio y disfrutaba de un prestigio creciente, la novela domina la escena literaria. Con Flaubert, Maupassant y Henry James, la composición de la novela adquiere maestría y rigor desconocidos hasta entonces; con Tolstoi

y Dostoievski, el mundo novelesco se ensancha y enriquece con experiencias humanas, con los realistas y naturalistas, en general, la obra novelesca aspira a la exactitud de la monografía, del estudio científico de los temperamentos y de los ambientes sociales. En vez de los personajes altivos y dominantes, sobresalientes en el bien o en el mal, en la alegría o en el dolor, característicos de las novelas románticas, aparecen en los realistas personajes y acontecimientos triviales y anodinos, extraídos de la rutina de la vida.

Al declinar el siglo XIX y en los primeros del XX, comienza a gestarse la crisis y la metamorfosis de la novela moderna con relación a los modelos, considerados como "clásicos", del siglo XX: aparecen las novelas de análisis psicológico de Marcel Proust y de Virginia Woolf; James Joyce crea sus grandes novelas de dimensiones míticas, construidas en torno a las recurrencias de los arquetipos (Ulises y Viaje a Finnegans); Kafka da a conocer sus novelas simbólicas y alegóricas. Se renuevan los temas, se exploran nuevos campos del individuo y de la sociedad, se modifican las técnicas de narrar, de construir la trama, de presentar los personajes.

Se inicia la novela neorrealista, la existencialista, la nueva novela. La novela en fin, no cesa de revestir formas nuevas y de expresar nuevos contenidos, en una singular manifestación de perenne inquietud estética y espiritual del hombre. Algunas críticas aseguran que la novela actual, se aproxima a su declive y agotamiento, pero existe un hecho indiscutible y es que: la novela sigue siendo la forma literaria más importante de nuestro tiempo, por las posibilidades que ofrece al autor y por la difusión e influjo que logra entre el público.

Existe una clasificación tipológica de la novela que es la siguiente:

18) Novela de acción o de acontecimiento.- Se caracteriza por una intriga concentrada y fuertemente perfilada, con principio, medio y fin bien estructurados. La sucesión y el encañamiento de las situaciones y de los episodios ocupan el primer plano, quedando relegados a lugar muy secundario el análisis psicológico de los personajes y la descripción de los ambientes. Ejemplo de este tipo de novela las de Walter

Scott y Alejandro Dummas.

19 (Novela de personaje.- Se caracteriza por la existencia de un solo personaje central, que el autor estudia, y al cual se adapta todo el desarrollo de la novela, como sucede con Werther de Goethe. El título es, en general, muy significativo acerca de la naturaleza de este tipo de novela; lo constituye, con mucha frecuencia, el nombre mismo del personaje central.

20 (Novela de espacio.- Da primacía a la descripción del ambiente histórico y de los sectores sociales en que discurre la trama.) Es lo que se verifica en las novelas de Balzac, de Zola, de Tolstoi.

Los personajes constituyen uno de los elementos estructurales básicos de la novela. El escritor crea seres humanos, situados en un espacio determinado, que se mueven en una determinada acción. Pero ¿cómo construye el novelista sus personajes? ¿cómo se presentan ellos? (Se distinguen dos especies fundamentales de personajes novelescos: los personajes diseñados (o planos) y los modelados (o redondos). Los diseñados se definen linealmente sólo por un trazo, por un elemento característico básico que los acompaña durante toda la obra. Este tipo de personaje tiende forzosamente a la caricatura y presenta casi siempre una naturaleza cómica o humorística. El personaje plano no altera su comportamiento en el curso de la novela y, por consiguiente, ningún acto ni reacción suyos pueden sorprender al lector. El tipo no evoluciona, no experimenta las transformaciones íntimas que lo convertirían en personalidad individualizada y que, disolverían sus dimensiones típicas. Los personajes planos son extremadamente cómodos para el

22 novelista, pues basta caracterizarlos una vez, en el momento de su introducción en la novela, y no es necesario cuidar atentamente su desarrollo.)

23 (Los personajes modelados, (o redondos), por el contrario, ofrecen una complejidad muy acentuada, y el novelista tiene que dedicarles atención vigilante, esforzándose por caracterizarlos en diversos aspectos.) Al trazo único, propio de los personajes planos, corresponde la multiplicación de rasgos peculiares de los personajes redondos.

Los personajes de Dickens, de contornos simples, aunque suavemente vigorosos, se oponen a los personajes de Dostoievski, densos, enigmáticos, contradictorios, rebeldes a las definiciones cómodas que podemos hallar en la cristalización de las fórmulas.

Los personajes de Stendhal, de Tolstoi, de James Joyce, etc. El interés y la universalidad de los personajes modelados, nace precisamente de esta fusión perfecta que en ellos se verifica entre su unicidad y su significación genérica en el plano humano.

24 (La novela tradicional es representada, por excelencia, por la novela balzaquiana, el retrato constituye un elemento importante para la caracterización de un personaje: en uno de los capítulos iniciales, el novelista fija su retrato físico, psicológico y moral, ofreciendo así al lector un ser bien definido, con quien se familiariza y al que recuerda fácilmente.) El nombre constituye uno de los factores primarios para la caracterización de los personajes en la novela tradicional, tal como acontece en la vida, por eso en algunas novelas modernas, el autor se niega a conceder un nombre explícito a sus personajes: James Joyce, designa sólo con las iniciales H.C.E. al protagonista de Viaje a Finnegans, y Kafka designa igualmente a su protagonista con la inicial K. Los personajes míticos y parabólicos de Kafka, como los de Beckett, representan la disolución total del esquema balzaquiano del personaje novelesco.

25 Existe cierta clase de novela, sin duda la más numerosa, donde el personaje principal es un individuo, un hombre o una mujer, de quien el novelista narra las aventuras, la formación, las experiencias amorosas, los conflictos y las desilusiones, la vida y la muerte. Así acontece con Tom Jones, de Fielding, El Rojo y el negro, de Stendhal, Mme. Bovary, de Flaubert, Ana Karenina, de Tolstoi, etc. De estas novelas del individuo difieren otras cuyos personajes centrales son de naturaleza diversa.

26 En otras novelas, (el personaje básico ni es un individuo ni un grupo social, sino una ciudad.) Así acontece con las novelas que Albert Thebaudet llamó, con cierta ambigüedad, novelas urbanas, es decir, novelas en que una ciudad no es sólo

el cuadro en que transcurre la intriga, sino que constituye, con sus elementos pintorescos, sus contrastes, sus secretos, etc., el verdadero asunto de la novela. Víctor Hugo, parece haber sido el iniciador de esta forma de novela, al escribir Nuestra Señora de París, cuyo personaje es realmente el pintoresco París, del tiempo de Luis XI.

Otras veces, el personaje principal de una novela se identifica con un elemento físico o con una realidad sociológica, a la cual se encuentran íntimamente vinculados o sometidos los personajes individuales.

27) (La trama constituye otro elemento fundamental de la estructura de la novela, igual que los personajes y el ambiente.) La acción novelesca, desarrollándose en el tiempo, alimentándose de las interrelaciones de los personajes entre sí y de los personajes con el ambiente, representa el flujo de la vida misma. La historia narrada constituye, de cualquier modo, la espina dorsal de una novela y representa la supervivencia, en una forma artística, de una actitud ancestral del hombre, quizá ya comprobable en el período paleolítico. Esta actitud de curiosidad insaciable que, ante el desarrollo de una nación, se traduce en la pregunta "¿y después?", está perfectamente simbolizada en el cruel sultán que, fascinado por las historias que Scherezada le cuenta durante la noche y que, astutamente, quedan incompletas al romperse el alba, perdona la vida a su fascinante narradora. Pero a medida que la novela se fue desarrollando y enriqueciendo, la existencia de una historia que se cuenta, se transformó en problema de arte, íntimamente vinculada a la forma de composición de la novela, al modo de concebir los personajes, a la visión del mundo peculiar del novelista.

28) Ahora, consideremos en primer término, la distinción entre novela cerrada y novela abierta. (La primera se caracteriza por una trama claramente delimitada, con principio, medio y fin.) El novelista presenta metódicamente los personajes y describe los ambientes en que viven y obran, narrando una historia, desde su comienzo hasta su epílogo. Entre el término a quo y el término ad quem de la novela cerrada se inserta un episodio central, un acontecimiento que constituye algo así como el clímax de toda la trama, y después del cual la historia narrada se dirige necesariamente hacia un epílogo. Es par-

ticulamente característico de la novela cerrada un breve capítulo final, en que el autor, en actitud retrospectiva, informa resumidamente al lector, acerca del destino de los personajes más importantes de la novela.

Bajo los títulos de "conclusión" o "epílogo", tal capítulo es muy frecuente en la obra novelesca.

29) (En la novela abierta, no existe una trama con principio, medio y fin bien definidos: los episodios se suceden, se interpretan o se condicionan mutuamente, pero no forman parte de una acción única y englobante.) La novela picaresca, por ejemplo, es una novela abierta: el protagonista, el pícaro, va contando las aventuras y las vicisitudes de su vida repleta de dificultades y malos tratos, a lo que el pícaro hace frente con astucia, con alguna maldad y con un espíritu escépticamente irónico: los diversos episodios se acumulan, se yuxtaponen a lo largo de la novela, sin que exista entre ellos otro eslabón orgánico que no sea la presencia constante del protagonista.

Estamos ante una estructura de novela abierta; en principio, el pícaro puede siempre añadir una nueva aventura a los sucesos ya narrados. El término de una novela abierta contrasta profundamente con el de una novela cerrada: en el caso de ésta, el lector acaba conociendo la suerte final de todos los personajes y las últimas consecuencias de la trama novelesca; en el caso de la novela abierta, ocurre lo contrario, el autor no explica a sus lectores el destino definitivo de los personajes, ni el epílogo de la trama.

El lector que busca en la novela sobre todo el entendimiento y la satisfacción primaria de su curiosidad, experimenta en general gran desilusión ante el fin de una novela abierta, pues echa de menos, el ya mencionado capítulo conclusivo.

30) (La composición, es un elemento de singular importancia en el arte de la novela. Por composición se entiende, la construcción metódica de la obra novelesca, o sea la sólida trama) diseñada con nitidez y rigurosamente ajustada a una progresión regular. Así, se impone como modelo supremo de la forma de novela bien planeada, compuesto según la vieja retórica, o el drama, de trama lineal y concentrada. Podemos asegurar, que

la novela moderna, en sus expresiones más ricas y significativas, se veo en oposición a este tipo de novela tradicional

31 La novela educativa o formativa fué una de las primeras novelas que se apartó de la tradicional. (Es una novela que se ocupa, fundamentalmente del desarrollo, del aprendizaje humano y social, de la maduración, en fin, de un personaje.) Este suele ser un joven que gradualmente va conociendo su interioridad, el mundo objetivo y los problemas de la vida, y paso a paso descubre, a través de su situación personal, las grandezas y las miserias de lo humano. Wilhelm Meister, de Goethe, La montaña mágica, de Thomas Mann, etc., son ejemplos de novelas educativas. En este tipo de novela la progresión dramática de la trama es sustituida por la acumulación de episodios más o menos deslizados, y el novelista se propone, al construir así su obra, traducir el verdadero ritmo de la temporalidad en que transcurre la formación del personaje.

32 - En la novela conocida como "polifónica" y que algunos críticos llaman también "novela de duración múltiple", la trama lineal y de progresión dramática es abolida en favor de una acción de múltiples vectores, lenta, difusa y muchas veces caótica. No se pretende sólo captar la duración y la textura de una experiencia individual, sino la duración, sobre todo de una experiencia colectiva, ya sea de una familia, de un grupo social o de una época, ejemplo Los Buddenbrook, de Mann.

Con el simbolismo, la novela se aproxima a los dominios de la poesía, y esta aproximación implica no sólo la fuga de la realidad cotidiana, física o social, sino también una nítida desvalorización de la trama. Las descripciones de la realidad trivial, el estudio minucioso y atento de los ambientes, la representación de los pequeños actos de la vida humana, etc... constituyen para los simbolismos un trabajo tedioso y carente de interés artístico.

33 - La novela impresionista se caracteriza principalmente, por la desvalorización de la trama, acompañada de un singular ahondamiento del análisis psicológico del personaje. Es muy posible que la novela impresionista, haya actuado como estí-

mulo poderoso al deseo de reacciones contra el cine mudo, de manera semejante a lo que había sucedido en la pintura, donde el impresionismo representó una reacción contra la fotografía. El cine, en verdad, podía ofrecer una trama movida y rica en peripecias, pero no lograba apresar la vida secreta y profunda de las conciencias. Esta vida recóndita, es la que procura expresar la novela impresionista. Uno de los mejores representantes de este tipo de novela lo son James Joyce con el Ulises; Virginia Woolf; y Marcel Proust, con su célebre obra "En busca del tiempo perdido", donde existe la ausencia de una "trama uniforme y sistemática, con toda la urdidumbre del episodio que atrae a otro tipo de episodio, hasta un final conducente" y por la atención absorbente concedida a la vida psicológica de los personajes, sumamente densa y compleja.

La trama de la novela moderna, se torna muchas veces caótica y confusa, (pues el novelista quiere expresar con autenticidad la vida y el destino humano, que aparecen como el reino de lo absurdo, de lo incongruente y fragmentario) La confusión de la cronología y la multiplicidad de los planos temporales están íntimamente relacionados con el uso del monólogo interior y con el hecho de que la novela moderna se construye fácilmente a base de una memoria que evoca y reconstruye lo acontecido.

35 - (La llamada nueva novela, designada así por los periodistas, cierto tipo de novela aparecida en Francia, después de 1950, es la última expresión de esta ya larga aventura que la novela emprendió en su ansia de liberarse de los patrones tradicionales de la trama.) En las teorías y en las obras de sus propugnadores convergen la lección y el ejemplo de los impresionistas, sobre todo de James Joyce, Virginia Woolf, de la novela americana de Faulkner y Dos Passos, etc.

36 - Según, Alain Robbe-Grillet, la novela debe liberarse de la trama y abolir la motivación psicológica o sociológica de los personajes, debiendo conceder, en cambio, atención total a los objetos, despojados de todo valor significativo oculto o simbólico, desligados de toda complicidad afectiva con el hombre. La celosía, una de sus novelas, la clasificó como: "narración sin trama", donde sólo existen "minutos sin días,

ventanas sin cristales, una casa sin misterio, una pasión sin nadie". En el fondo, la novela se confunde con un cerebralismo refinado y un formalismo total.

Una técnica muy curiosa la constituye el intercambio de cartas entre varios personajes de una novela. Esta forma narrativa alcanzó amplio desarrollo en el siglo XVIII, con autores como: Richardson, Goethe, Rousseau, etc. En el siglo XIX, Balzac escribe una gran novela ajustada a estos cánones: Memorias de dos jóvenes esposos. Esta obra constituye la última gran novela epistolar, el autor desaparece, por así decirlo, en la novela epistolar, aunque reaparezca en otra perspectiva: la de editar u organizar las cartas que componen la novela. Las epístolas son presentadas como escritos por personajes realmente existentes, y la labor del novelista parece limitarse a ordenar y publicar esas misivas. Por otro lado, la técnica epistolar elimina por completo la parte narrativa y descriptiva que corresponde al novelista: son los personajes mismos, con su propia voz y empleando la primera persona y el tiempo presente, los que van relatando la acción a medida que ésta se desarrolla. Este procedimiento permite una autoexpresión minuciosa del personaje, una atención muy aguda a todos los hechos y pormenores de la trama, y un desnudamiento de la subjetividad comparable al confesionalismo de un diario íntimo. (La técnica de la novela epistolar, comparte diversas modalidades).

(38) — (La novela escrita en primera persona, constituye una fórmula muy frecuente, sobre todo en la literatura romántica). La novela en primera persona ofrece modalidades muy diversas: o bien el "yo" del narrador se identifica con el personaje central de la novela, y ésta se transforma en una especie de diario íntimo, de autobiografía o de memorias, o bien el "yo" del narrador cuenta y descubre acontecimientos en que ha intervenido como comparsa, o de los que han tenido conocimiento, estando el primer plano de la obra dominado por otro personaje, el protagonista de la novela. La novela en que el "yo" del narrador, se confunde con el personaje principal, es generalmente una narración de carácter introspectivo que concede atención particular al análisis de las pasiones, de los sentimientos y de los propósitos del protagonista, descuidando no sólo la representación de los ambientes sociales, sino también, la caracterización de los demás personajes. Esta técnica, se

revela especialmente adecuada para la manifestación de la subjetividad del personaje central de la novela, ya que es él quien narra los acontecimientos, y se desnuda a sí mismo. Las emociones más sutiles, los pensamientos más secretos, las frustraciones y las cóleras, el ritmo de la vida interior, todo, en fin, lo que constituye la historia de la intimidad de un hombre, es confesado al lector por el hombre mismo, que ha vivido la historia. Estableciéndose una especie de complicidad entre el narrador y el lector. Este tipo de novela, dominado por la figura del narrador, presenta en general la historia de una sola aventura, aventura casi siempre sentimental vivida en la juventud y de profundas resonancias en la vida íntima del narrador. Así acontece en Adolphe de Constant, con René de Chateaubriand, etc.

El extranjero de Camus, constituye un caso muy especial de novela en primera persona, para la narración, al servicio de una descripción objetiva de los acontecimientos. Y es así como Camus, revela el angustioso y absurdo vacío de su protagonista y del hombre en general.

(39) — (La novela en tercera persona, consiste en una técnica muy diferente, el narrador no utiliza la primera persona como si estuviese participando en la acción o fuese el protagonista, el novelista asume las dimensiones de un ser omnisciente en relación con los personajes y los acontecimientos de la obra. Tal es el caso de Balzac, Víctor Hugo, Charles Dickens, etc. El narrador se transforma en auténtico demiurgo, conocedor de todos los acontecimientos en sus más pequeños detalles, sobre la historia de todos los personajes, penetra en lo más íntimo de las conciencias y en todos los secretos de la sociedad. La visión de este creador omnisciente es panorámico y total, el lector se identifica con esa visión omnisciente del novelista. Esta técnica fué criticada y combatida en la segunda mitad del siglo XIX, por autores como Flaubert, Maupassant y Henry James, quienes abogaron por un método objetivo de construcción de novela, utilizando la tercera persona, pero eliminando la presencia demiúrgica del autor y dejando actuar a los personajes, sin la constante interferencia del novelista. Con Flaubert, la novela se transforma definitivamente en obra de arte, que trata de configurar rigurosamente la vida, presentando, y no describiendo, los personajes y los acontecimientos, y debiendo el novelista mantener una actitud objetiva

ante el mundo que crea. En *Madame Bovary* de Flaubert, no existe un narrador todopoderoso que desde lo alto vaya dirigiendo y controlando el desarrollo de la acción: el punto de vista que informa la novela, es ante todo el de Charles Bovary, con algunas alternancias del punto de vista del narrador. Por lo demás, esta técnica de la novela objetiva, técnica elaborada y defendida por los realistas y naturalistas en la segunda mitad del siglo XIX, no constituye la primera reacción contra la técnica del novelista omnisciente. Stendhal había construido sus novelas con una técnica muy compleja y sutil, que elimina con gran frecuencia el punto de vista del autor que sabe todo y todo lo abarca en una visión panorámica.

El problema del modo de presentar los acontecimientos y los personajes, sigue preocupando al novelista moderno, y en este dominio se producen muchas de las innovaciones de la novela contemporánea. El cine, con su objetividad extrema, con la ausencia de un narrador propiamente dicho y de comentarios y juicios sobre los personajes, ha ejercido en este punto influjo notable, sobre la novela. En la novela neo-realista, el autor no describe al personaje, ni en su aspecto físico, ni el psicológico, no comenta sus intenciones, actos o palabras: se limita a presentarlo, a mostrarlo a través del diálogo, de los gestos, de las acciones, como haría una cámara cinematográfica. Al mismo tiempo, el novelista neo-realista, se niega al análisis psicológico de sus personajes, propósito fundamental manifestado por todos los neo-realistas, de traer a la novela los grupos humanos más abandonados por la fortuna, de escasa o nula cultura, bestializados por el trabajo, etc. La novela americana de Steinbeck, Faulkner, etc. y la novela neo-realista europea se presentan como una acumulación de hechos, como una especie de registro estenográfico de manifestaciones de los personajes. No existe un narrador omnisciente, ni un personaje que goce de un punto de vista privilegiado.

El cuento y la novela corta, son formas narrativas, tanto una como otra se diferencian de la novela, no sólo por su menor extensión, sino también por tener caracteres estructurales muy diversos. El cuento es una narración breve, de trama sencilla y lineal, caracterizado por una fuerte concentración de la acción, del tiempo y del espacio. Que sea una narración breve, no implica que un cuento perfectamente estructurado pueda convertirse en novela, pues la estructura del cuento,

cuando se realiza, es irreversible. El cuento es ajeno a la intención novelesca de representar el flujo del destino humano y el crecimiento y la maduración de un personaje, su concentración estructural no implica el análisis minucioso de las vivencias del individuo y de sus relaciones con el prójimo. Un breve episodio, un caso humano interesante, un recuerdo, etc., constituyen el contenido del cuento. Arte de sugestión, el cuento se aproxima muchas veces a la poesía. En el período romántico, por ejemplo, se convirtió con gran frecuencia en una forma literal fantástica.

(44) La novela corta, se define fundamentalmente como la representación de un acontecimiento, sin la amplitud de la novela normal en el tratamiento de los personajes y de la trama. Si imagináramos la trama novelesca como un árbol grande y frondoso, podemos considerar la trama de la novela corta como una pequeña rama. (Esta analogía expresa el carácter condensado de la acción, del tiempo y del espacio en la novela corta, así como el ritmo acelerado del desarrollo de su trama. Las digresiones y descripciones propias de la novela desaparecen en la novela corta, así como el análisis psicológico de los personajes.) Nacido de un aspecto a veces muy fugaz de la vida, conserva siempre una instantaneidad que, en una novela normal, fatigaría y abrumaría al lector.

(45) →

CUESTIONARIO.

- 1.- ¿En qué se ha convertido la novela en la actualidad?
- 2.- ¿La novela tiene raíces greco-latinas?
- 3.- ¿En qué se distingue, la novela medieval, de los cantares de gesta?
- 4.- ¿Qué temas trata, principalmente, la novela medieval?
- 5.- ¿De dónde procede la novela corta y cuáles son sus características?
- 6.- ¿Qué tipo de novela cobró auge, en el período renacentista?
- 7.- ¿Qué caracterizó a la novela barroca?
- 8.- ¿Qué significa el Quijote de Cervantes, dentro de la literatura europea, del siglo XVII?
- 9.- ¿Con qué obra se origina la novela picaresca y qué características presenta?
- 10.- ¿Qué representa el pícaro?
- 11.- ¿Cómo se consideraba a la novela, hasta el siglo XVIII?
- 12.- ¿A qué clase de público, se dirige fundamentalmente la novela medieval, renacentista y barroca, y por qué?
- 13.- ¿Por qué incluso los poderes públicos de ese tiempo, condenaron la novela?
- 14.- ¿Qué caracteriza a la novela folletinesca?
- 15.- ¿Que géneros asimiló posteriormente la novela?
- 16.- ¿Qué siglo es considerado el período más esplendoroso, en la historia de la novela y por qué?

- 17.- ¿Es cierto que la novela está en decadencia y por qué?
- 18.- ¿A qué se llama novela de acción o de acontecimiento?
- 19.- ¿Cuál es la novela de personaje?
- 20.- ¿Qué es lo principal en la novela de espacio?
- 21.- ¿Cómo se clasifican los personajes?
- 22.- ¿Cuáles son los personajes planos?
- 23.- ¿Cuáles son los personajes redondos?
- 24.- ¿Cómo se caracteriza al personaje en la novela tradicional?
- 25.- ¿Quién es generalmente el personaje principal?
- 26.- ¿Sólo puede ser personaje básico un ser humano?
- 27.- ¿Qué es la trama?
- 28.- ¿A qué se llama novela cerrada?
- 29.- ¿Cómo es la novela abierta?
- 30.- ¿Qué se entiende por composición?
- 31.- ¿De qué se ocupa la novela formativa o educativa?
- 32.- ¿Cómo es la novela polifónica?
- 33.- ¿Por qué se caracteriza la novela impresionista?
- 34.- ¿Qué quiere expresar el novelista contemporáneo?
- 35.- ¿Cuándo y en dónde aparece la nueva novela?
- 36.- ¿A qué da importancia esta novela, cómo lo expresa Robbe-Grillet?

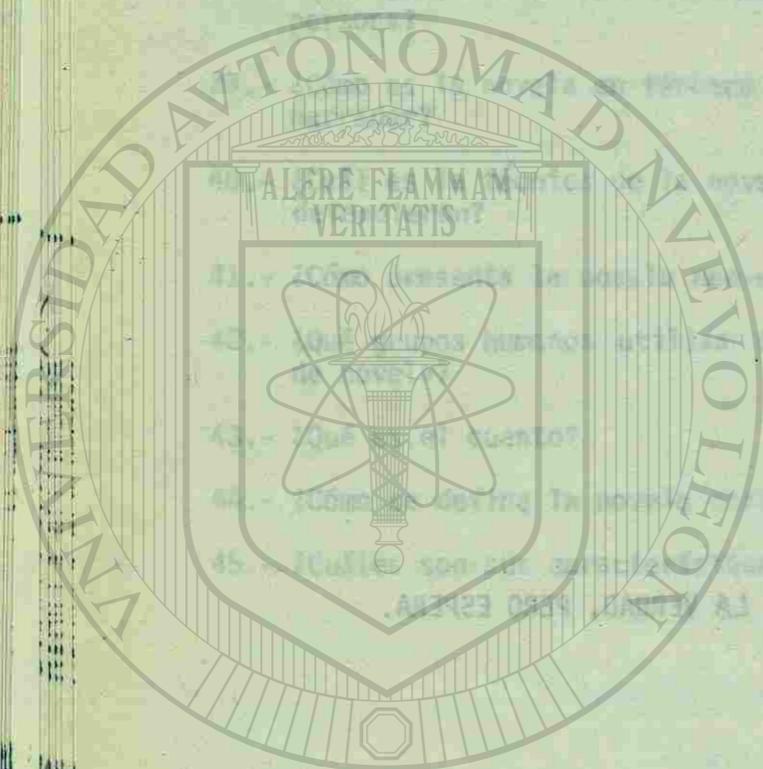
- 37.- ¿En qué consiste la técnica epistolar?
- 38.- ¿Qué modalidades ofrece la novela escrita en primera persona?
- 39.- ¿Cómo es la novela en tercera persona, cómo aparece el narrador?
- 40.- ¿Cuál es la técnica de la novela objetiva y quienes la defendieron?
- 41.- ¿Cómo presenta la novela neo-realista al personaje?
- 42.- ¿Qué grupos humanos utiliza como personajes este tipo de novela?
- 43.- ¿Qué es el cuento?
- 44.- ¿Cómo se define la novela corta?
- 45.- ¿Cuáles son sus características?

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS

LEON TOLSTOI/RUSIA.

DIOS VE LA VERDAD, PERO ESPERA.



En la ciudad de Vladimir vivía un joven comerciante llamado Iván Dmitrich Aksionov. Tenía dos tiendas y una casa de su propiedad.

Aksionov era un hombre bien parecido, rubio, de cabello crespo, lleno de animación y muy aficionado al canto. En sus mocedades le gustaba empinar el codo, y cuando bebía mucho se volvía jaranero; pero desde su matrimonio sólo probaba el alcohol de tarde en tarde.

Un verano disponíase Aksionov a ir a la feria de Nijni, y en el momento de despedirse de su familia, su mujer le dijo:

—No te vayas hoy, Iván Dmitrich; he tenido un mal sueño que se refería a ti.

Aksionov se echó a reír y contestó:

—Tienes miedo de que cuando llegue a la feria me corra una juerga.

—No sé de qué tengo miedo; todo lo que sé es que tuve un mal sueño. Soñé que volvías de la ciudad, y cuando te quitaste la gorra vi que tu cabello había encanecido.

Aksionov rió de nuevo.

—Eso es un buen presagio. Ya verás como vendo todas mis mercancías y te traigo algunos regalos de la feria.

Y dicho esto se despidió de su familia y partió.

A mitad del camino se encontró con otro comerciante al que conocía, y aquella noche se hospedaron en la misma posada. Tomaron té juntos y luego se acostaron en habitaciones contiguas.

No era costumbre de Aksionov que se le pegaran las sábanas. Como deseaba viajar mientras aún hiciese fresco, despertó a su cocheró antes del alba y le dijo que engancharse

los caballos. Luego se dirigió a la morada del dueño de la hostería, que vivía en una cabaña situada en la parte posterior, pagó la cuenta y prosiguió el viaje.

Cuando hubo recorrido algo más de cuarenta verstas, se detuvo para dar de comer a los caballos. Aksionov descansó un rato en el salón de la posada; luego salió al pórtico, mandó que le calentaran un samovar y, sacando su guitarra, se puso a tañerla.

De pronto, con gran tintineo de cascabeles, llegó una triga de la que se apeó un oficial seguido de dos soldados. Acercose a Aksionov y empezó a interrogarle, preguntándole quién era y de dónde venía. Aksionov le contestó cabalmente y le invitó:

—¿Quiere tomar una taza de té conmigo?

Pero el oficial continuó preguntándole y sonsacándole:

—¿Dónde pasó la última noche? ¿Estaba usted solo o con otro comerciante? ¿Vio usted al otro comerciante esta mañana? ¿Por qué se marchó de la posada antes del amanecer?

Aksionov se extrañaba de que le hiciese tantas preguntas, pero relató todo lo que había sucedido, y luego preguntó a su vez:

—¿Por qué me interroga como si yo fuera un ladrón o un estafador? Estoy en viaje de negocios y no hay motivo para que me interroge así.

Entonces el oficial llamó a los soldados y dijo:

—Soy el jefe de policía de este distrito y le interrogo porque al comerciante con quien estuvo usted anoche lo encontraron degollado esta mañana. Tenemos que registrar sus pertenencias.

Entraron en la casa. Los soldados y el jefe de policía soltaron las correas del equipaje de Aksionov y lo registra--

ron. Súbitamente el oficial sacó un cuchillo de una bolsa y gritó:

—¿De quién es este cuchillo?

Aksionov miró, y al ver que el cuchillo estaba manchado de sangre se quedó aterrado.

—¿Como es que hay sangre en este cuchillo?

Aksionov trató de contestar, pero a duras penas podía articular una palabra; sólo fue capaz de balbucir:

—No... no lo sé... no es mío.

Entonces el jefe de policía insistió:

—Esta mañana encontraron al comerciante degollado en la cama. Usted es la única persona que pudo hacerlo. La casa estaba cerrada con llave por dentro y no había nadie más allí. ¡En su bolsa ha aparecido este cuchillo con manchas de sangre, y su cara y sus ademanes le delatan! Dígame como lo mató y cuánto dinero le robó.

Aksionov juró y perjuró que no había sido él; que no había vuelto a ver al comerciante desde que tomaron el té juntos; que no tenía más dinero que los ocho mil rublos de su propiedad, y que el cuchillo no era suyo. Pero se le quebraba la voz, estaba pálido y su cuerpo temblaba de miedo como si fuese culpable.

El jefe de policía ordenó a los soldados que amarrasen a Aksionov y lo metiesen en el carro. Mientras le ataban los pies y lo tumbaban en el suelo del carró, Aksionov lloraba y se santiguaba. Le despojaron del dinero y las mercancías y lo llevaron a la ciudad más cercana, donde ingresó en la cárcel. En Vladimir hicieron pesquisas referentes a su reputación y carácter. Los comerciantes y otros vecinos de aquella ciudad declararon que en otra época solía beber y malgastar el tiempo, pero que era un buen hombre.

Aksionov fue procesado: se le acusó del asesinato de un comerciante de Riazán y de haberle robado veinte mil rublos.

Su mujer estaba desesperada y no sabía qué pensar. Sus hijos eran aún muy pequeños; el último era una criatura de pecho. Llevándoselos a todos consigo, fue a la ciudad donde estaba encarcelado su marido. Al principio no le permitieron que lo viera; pero después de mucho suplicar, obtuvo permiso de los funcionarios de la prisión y la llevaron ante él. Cuando vio a su marido con cadenas y en traje de presidiario encarcelado entre ladrones y asesinos, se desmayó y tardó largo rato en recóbrar el sentido. Luego atrajo hacia sí los niños y se sentó junto a él. Le habló de cosas del hogar y le preguntó qué le había ocurrido. El se lo contó todo, y ella preguntó:

—¿Qué podemos hacer ahora?

—Debemos elevar una instancia al zar pidiéndole que no permita que un inocente se pudra en la cárcel.

Su mujer le contestó que ya había enviado una súplica al zar, pero que había sido rechazada.

Aksionov no contestó; parecía deprimido. Entonces dijo su esposa:

—No en balde soñé que tu cabello había encanecido. ¿Te acuerdas? No debiste marchar aquel día —y acariciándole el cabello con los dedos, preguntó—: Vanya, querido, dile la verdad a tu mujer, ¿fuiste tú quien lo hizo?

—¡De modo que también tú sospechas de mí! —exclamó Aksionov, y, ocultando la cara entre las manos, se echó a llorar.

En aquel momento llegó un soldado para decir que la mujer y los niños tenían que irse; y Aksionov se despidió de su familia por última vez.

Después de que se fueron, Aksionov recapituló lo que habían hablado, y al recordar que también su esposa sospechaba

de él, dijo para sus adentros: "Por lo visto sólo Dios puede conocer la verdad; sólo a El debemos apelar, y sólo de El podemos esperar clemencia".

Y Aksionov no escribió más instancias; renunció a toda esperanza y se limitó a rezar a Dios.

Por fin se vio la causa. Aksionov fue condenado a la pena de azotes y a trabajos forzados en las minas. Le dieron, pues, de latigazos, y cuando las heridas causadas por el knut cicatrizaron, le llevaron a Siberia con otros penados.

Durante veintiséis años vivió Aksionov como un recluso en Siberia. Su cabello se tornó blanco como la nieve, y le creció una luenga barba, rala y gris. Toda su alegría se desvaneció; poco a poco se fue encorvando; andaba lentamente, hablaba poco y no reía jamás, pero rezaba con frecuencia.

En el presidio Aksionov aprendió a hacer botas y ganó algún dinero, con el que compró las *Vidas de los Santos*. Leía este libro mientras aún había bastante luz en la prisión, y los domingos, en la capilla de la cárcel, leía pasajes de la Biblia y cantaba en el coro, pues todavía tenía buena voz.

Las autoridades de la prisión apreciaban a Aksionov a causa de su mansedumbre, y sus compañeros de infortunio sentían gran respeto por él: le llamaban "Abuelo" y "El Santo". Cuando querían pedir algo al alcaide, siempre escogían a Aksionov como su portavoz, y cuando surgían disputas entre los presos acudían a él para que enderezase los entuertos y fallase las querellas.

Aksionov no recibió noticia alguna de su casa, y ni siquiera sabía si su mujer y sus hijos vivían aún.

Un día llegó a la cárcel una nueva remesa de penados. Por la tarde, los presos antiguos se congregaron alrededor de los nuevos y les preguntaron de qué ciudades o aldeas procedían y por qué habían sido condenados. Aksionov se sentó entre los demás, cerca de los recién llegados, y escuchó con aire abatido lo que se decía.

Uno de los nuevos convictos, un hombre alto y fuerte, - como de sesenta años, con una barba gris muy corta, contaba a los otros por qué lo habían encarcelado.

—Veréis, amigos —decía—. Yo me limité a llevarme un caballo enganchado a una narria, y me detuvieron y acusaron de robo. Declaré que sólo lo había cogido para llegar antes a casa, y que después lo dejé marchar; además, el carretero era amigo mío. Así es que dije: "No hice nada malo". "Sí", me contestaron, "lo robaste". Sin embargo, no fueron capaces - de demostrar cómo y dónde lo había robado. Ciertamente es que una vez obré mal y que en justicia debiera estar aquí desde hace muchísimo tiempo, pero en aquella ocasión no me descubrieron. En cambio, ahora me han enviado aquí por una nadería... Je... je... No os estoy contando la verdad; ya estuve antes en Siberia, pero no por mucho tiempo.

—¿De dónde eres? —preguntó alguien.

—De Vladimir. Mi familia es de esa ciudad. Mi nombre es Macar, pero también me llamo Semionich.

—Dime, Semionich —dijo Aksionov levantando la cabeza—, ¿conoces a los comerciantes Aksionov de Vladimir? ¿Viven todavía?

—¿Que si los conozco? Claro que sí. Los Aksionov son ricos, aunque su padre está en Siberia. ¡Un pecador como nosotros, a lo que parece! En cuanto a ti, abuelo, ¿cómo viniste a parar aquí?

A Aksionov no le gustaba hablar de su infortunio. Suspiró y dijo:

—Por mis pecados llevos preso veintiséis años.

—¿Qué pecados? —preguntó Macar Semionich.

Pero Aksionov se limitó a decir:

—Bueno, bueno... ¡debo haberlo merecido!

El mismo no habría dicho más, pero sus compañeros contaron a los recién llegados cómo había venido Aksionov a dar con sus huesos en Siberia; cómo alguien había matado a un comerciante, ocultando luego el cuchillo entre los bártulos de Aksionov, y cómo este había sido injustamente condenado.

Al oír esto, Macar Semionich miró a Aksionov, se dio una palmada en la rodilla y exclamó:

—¡Vaya! ¡Es maravilloso! ¡Verdaderamente maravilloso! ¡Pero cómo has envejecido, abuelo!

Los otros le preguntaron por qué se asombraba tanto y dónde había visto a Aksionov anteriormente; pero Macar Semionich no contestó. Se limitó a comentar:

—¡Es asombroso que nos hayamos encontrado aquí, muchachos!

Al oír estas palabras Aksionov se preguntó si aquel hombre sabría quién había dado muerte al comerciante; así pues, dijo:

—Quizá hayas oído hablar de aquel asunto, Semionich, o tal vez me hayas visto antes de ahora.

—¿Cómo no iba a oír hablar de ello? El mundo está lleno de rumores. Pero hace mucho tiempo de eso, y he olvidado lo que oí.

—¿Acaso oíste quién mató al comerciante? —preguntó Aksionov.

Macar Semionich se echó a reír y repuso:

—¡Debió ser el dueño de la bolsa en que se encontró el cuchillo! Si alguien lo escondió allí, ya conoces el dicho: "Nadie es criminal hasta que lo atrapan". ¿Cómo iban a meter un cuchillo en tu bolsa mientras estaba debajo de tu cabeza? Sin duda te habrías despertado.

Cuando Aksionov oyó estas palabras tuvo la certeza de que aquel hombre era quien había asesinado al comerciante. Se puso en pie y se fue sin decir una palabra. Durante toda aquella noche no pudo conciliar el sueño. Se sentía terriblemente desgraciado, y toda clase de imágenes cruzaron por su mente. La de su mujer, tal como era cuando se separó de ella para ir a la feria. La veía como si estuviera presente; veía su cara y sus ojos, la oía hablar y reír. Después vio a sus hijos, muy pequeños, como eran en aquella época: uno envuelto en una capota, el otro al pecho de su madre. Y luego se vio a sí mismo, joven y alegre como era en aquel entonces. Recordó cómo, libre de toda preocupación, tocaba la guitarra en el pórtico de la posada donde lo arrestaron. Vio con la imaginación la plaza donde lo azotaron, al verdugo y a la gente agolpada alrededor; los grilletes, los presidiarios, los veintiséis años de su vida carcelaria y su vejez prematura. El recuerdo de todo aquello le hizo sentirse tan desdichado que estaba dispuesto a matarse.

"¡Y todo es obra de ese malvado!", pensó Aksionov. Su furia contra Macar Semionich era tan grande que ansiaba vengarse, aunque ello le costase la vida. Se pasó la noche rezando, pero no logró sosegar. Durante el día no se acercó a Macar Semionich, y ni siquiera le miró.

Así transcurrieron dos semanas. Aksionov no podía dormir por la noche, y se sentía tan desgraciado que no sabía qué hacer.

Una noche en que vagaba por la cárcel reparó en una pedruzca de tierra que salió rodando de debajo de una de las tablas sobre las que dormían los reclusos. Se detuvo a ver qué era. De repente, Macar Semionich surgió arrastrándose de debajo de la tabla y alzó la vista hacia Aksionov, mirándole con cara espantada. Aksionov trató de seguir su camino sin mirarle, pero Macar le asió una mano y le dijo que había cavado un hoyo bajo la pared, y que se desembarazaba de la tierra metiéndola dentro de sus botas altas, que vaciaba luego todos los días en el camino por el que conducían a los presidiarios al tajo.

—Mantén la boca cerrada, viejo, y tú también saldrás de aquí. Si te vas de la lengua me azotarán hasta quitarme la vida, pero antes te mataré.

Aksionov temblaba de ira al mirar a su enemigo. Apartó violentamente la mano y dijo:

—No quiero escapar, y no tienes necesidad de matarme. ¡Me mataste hace mucho tiempo! En cuanto a delatarte... tal vez lo haga o tal vez no, como Dios disponga.

Al día siguiente, cuando llevaban a los penados a trabajar, los soldados de la escolta se dieron cuenta de que uno de los reclusos vaciaba sus botas de la tierra que contenían. Registraron la cárcel y encontraron el túnel. El alcaide interrogó a todos los presos para descubrir quién había cavado el hoyo. Todos negaron tener el menor conocimiento del asunto. Los que estaban enterados no quisieron traicionar a Macar Semionich, pues sabían que lo azotarían hasta dejarlo medio muerto. Finalmente el alcaide se volvió hacia Aksionov, a quien tenía por un hombre recto, y le dijo:

—Tú que eres un anciano veraz, dime, en nombre de Dios, ¿quién excavó el pasadizo?

Macar Semionich, aparentando una completa indiferencia, miraba al alcaide, sin lanzar siquiera una ojeada de soslayo a Aksionov. A este le temblaban los labios y las manos, y durante largo rato no fue capaz de articular palabra. "¿Por qué he de encubrir a quien arruinó mi vida?", pensó "¿Qué pague por lo que yo he sufrido. Pero si hablo, probablemente lo matarán a latigazos, y tal vez mis sospechas sean infundadas. Y, al fin y al cabo, ¿en qué me beneficiaría a mí?"

—Vamos, anciano —insistió el alcaide—, dime la verdad. ¿Quién abrió el pasadizo bajo el muro?

Aksionov miró de soslayo a Macar Semionich y repuso:

—No puedo decirlo, señorita. ¡No es voluntad de Dios que yo lo diga! Haga conmigo lo que quiera; estoy en sus manos.

Por mucho que insistió el alcaide, Aksionov no dijo más, de modo que hubo que renunciar a aclarar el caso.

Aquella noche, cuando Aksionov, acostado en su tabla, - empezaba a quedarse adormilado, alguien llegó silenciosamente y se sentó sobre el catre. Escudriño la oscuridad y reconoció a Macar.

—¿Qué más quieres de mí? —preguntó Aksionov—. ¿Por qué has venido?

Macar Semionich permaneció callado, de modo que Aksionov se incorporó y le apremió:

—¿Qué quieres? ¡Vete o llamaré al centinela!

Macar Semionich se inclinó sobre Aksionov y susurró:

—¡Perdóname, Iván Dmitrich!

—¿Qué tengo que perdonarte? —preguntó Aksionov.

—Yo maté al comerciante y escondí el cuchillo entre tus cosas. Tenía intención de matarte a ti también, pero oí ruido afuera, así que escondí el cuchillo en tu bolsa y escapé por la ventana.

Aksionov se quedó callado; no sabía que decir. Macar Semionich se deslizó de la tarima que servía de cama y se hincó de rodillas en el suelo.

—¡Iván Dmitrich —suplicó—, perdóname! ¡Perdóname, por el amor de Dios! Confesaré que fui yo quien mató al comerciante, y a ti te pondrán en libertad y podrás volver a tu casa.

—¡Qué fácil es hablar para ti! —dijo Aksionov—. Pero yo he sufrido por tu culpa estos veintiséis años. ¿Dónde podría ir ahora?... Mi mujer ha muerto y mis hijos me han olvidado. No tengo a donde ir...

—Mantén la boca cerrada, viejo, y tú también saldrás de aquí. Si te vas de la lengua me azotarán hasta quitarme la vida, pero antes te mataré.

Aksionov temblaba de ira al mirar a su enemigo. Apartó violentamente la mano y dijo:

—No quiero escapar, y no tienes necesidad de matarme. ¡Me mataste hace mucho tiempo! En cuanto a delatarte... tal vez lo haga o tal vez no, como Dios disponga.

Al día siguiente, cuando llevaban a los penados a trabajar, los soldados de la escolta se dieron cuenta de que uno de los reclusos vaciaba sus botas de la tierra que contenían. Registraron la cárcel y encontraron el túnel. El alcaide interrogó a todos los presos para descubrir quién había cavado el hoyo. Todos negaron tener el menor conocimiento del asunto. Los que estaban enterados no quisieron traicionar a Macar Semionich, pues sabían que lo azotarían hasta dejarlo medio muerto. Finalmente el alcaide se volvió hacia Aksionov, a quien tenía por un hombre recto, y le dijo:

—Tú que eres un anciano veraz, dime, en nombre de Dios, ¿quién excavó el pasadizo?

Macar Semionich, aparentando una completa indiferencia, miraba al alcaide, sin lanzar siquiera una ojeada de soslayo a Aksionov. A este le temblaban los labios y las manos, y durante largo rato no fue capaz de articular palabra. "¿Por qué he de encubrir a quien arruinó mi vida?", pensó "¿Qué pague por lo que yo he sufrido. Pero si hablo, probablemente lo matarán a latigazos, y tal vez mis sospechas sean infundadas. Y, al fin y al cabo, ¿en qué me beneficiaría a mí?"

—Vamos, anciano —insistió el alcaide—, dime la verdad. ¿Quién abrió el pasadizo bajo el muro?

Aksionov miró de soslayo a Macar Semionich y repuso:

—No puedo decirlo, señorfa. ¡No es voluntad de Dios que yo lo diga! Haga conmigo lo que quiera; estoy en sus manos.

Por mucho que insistió el alcaide, Aksionov no dijo más, de modo que hubo que renunciar a aclarar el caso.

Aquella noche, cuando Aksionov, acostado en su tabla, - empezaba a quedarse adormilado, alguien llegó silenciosamente y se sentó sobre el catre. Escudriño la oscuridad y reconoció a Macar.

—¿Qué más quieres de mí? —preguntó Aksionov—. ¿Por qué has venido?

Macar Semionich permaneció callado, de modo que Aksionov se incorporó y le apremió:

—¿Qué quieres? ¡Vete o llamaré al centinela!

Macar Semionich se inclinó sobre Aksionov y susurró:

—¡Perdóname, Iván Dmitrich!

—¿Qué tengo que perdonarte? —preguntó Aksionov.

—Yo maté al comerciante y escondí el cuchillo entre - tus cosas. Tenía intención de matarte a ti también, pero oí ruido afuera, así que escondí el cuchillo en tu bolsa y escapé por la ventana.

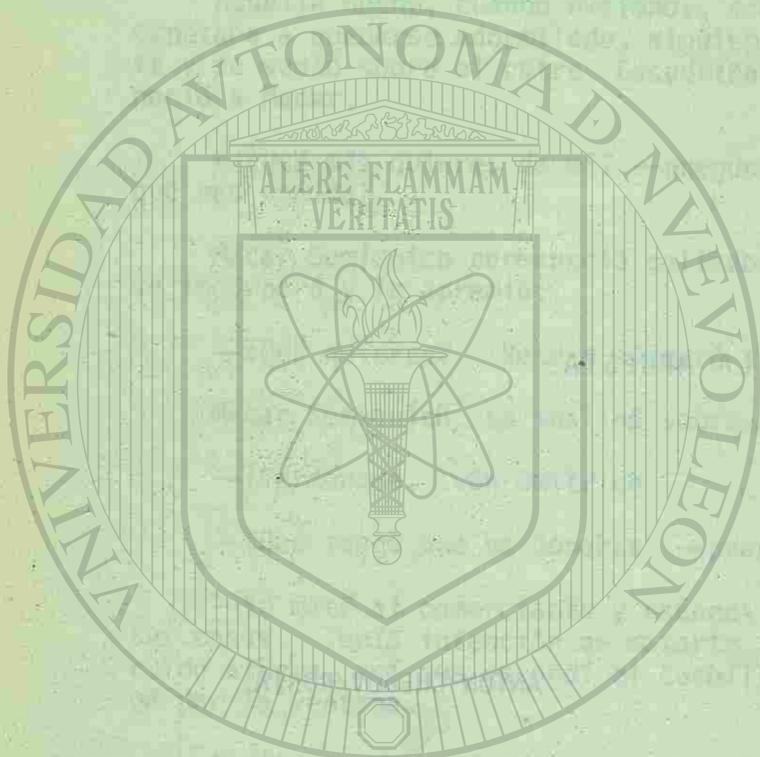
Aksionov se quedó callado; no sabía que decir. Macar - Semionich se deslizó de la tarima que servía de cama y se hincó de rodillas en el suelo.

—¡Iván Dmitrich —suplicó—, perdóname! ¡Perdóname, - por el amor de Dios! Confesaré que fui yo quien mató al comerciante, y a ti te pondrán en libertad y podrás volver a tu casa.

—¡Qué fácil es hablar para ti! —dijo Aksionov—. Pero yo he sufrido por tu culpa estos veintiséis años. ¿Dónde podría ir ahora?... Mi mujer ha muerto y mis hijos me han olvidado. No tengo a donde ir...

LA APUESTA.

ANTON CHEJOV/RUSIA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

LA APUESTA.

Era una oscura noche de otoño. El viejo banquero paseaba de una esquina a otra de su despacho, evocando la fiesta que diera, también en otoño, quince años atrás. Asistieron muchas personas inteligentes, y la conversación fue de lo más interesante. Uno de los temas tratados fue la pena de muerte. Los invitados, entre los que había un buen número de periodistas y eruditos, se mostraron en su mayoría contrarios a esta pena. La consideraban anticuada como castigo, inmoral e impropia de un país cristiano. Algunos opinaban que la pena de muerte debía sustituirse a escala universal por la de cadena perpetua.

—No estoy de acuerdo con ustedes —manifestó el anfitrión—. No he conocido ni la cadena perpetua ni la pena de muerte, pero si se me permite opinar a priori, la pena de muerte es, a mi modo de ver, más moral y humana que la cadena perpetua. La ejecución mata al instante, mientras que la cadena perpetua lo hace poco a poco. ¿Qué verdugo es más piadoso, el que mata en unos segundos o el que va quitando la vida poco a poco durante años y años?

—Ambos son igualmente inmorales —observó uno de los invitados—, porque los dos se proponen el mismo fin: privar de la vida. El estado no es Dios. No tiene derecho a quitar lo que no podía devolver si desease hacerlo.

Entre los invitados se encontraba un joven abogado de unos veinticinco años. Cuando le pidieron su opinión, explicó:

—Tan inmoral es la pena de muerte como la de cadena perpetua; pero si a mi me dieran a elegir entre una u otra, optaría sin vacilar por la segunda. Siempre es preferible vivir, sea como fuere, a no vivir en absoluto.

A continuación se entabló una animada polémica. El banquero, que por entonces era más joven e impetuoso, perdió la calma, dió un puñetazo en la mesa y, encarándose con el joven abogado, gritó:

—¡Eso es falso! Le apuesto dos millones a que no resistiría ni cinco años en la cárcel.

—Si habla usted en serio —contestó el abogado—, le apuesto a que soy capaz de permanecer encerrado no ya cinco años, sino quince.

—¿Quince? ¡Hecho! —exclamó el banquero—. Señores, pongo dos millones.

—De acuerdo. Usted pone dos millones y yo mi libertad —dijo el abogado.

De esta forma se llevó a cabo la estúpida y disparatada apuesta. El banquero, que a la sazón no hubiera podido contar sus millones, era un ser mimado y caprichoso al que una apuesta de esta índole ponía fuera de sí de placer. Durante la cena, bromeando con el abogado, le dijo:

—Reflexione usted, joven, antes de que sea demasiado tarde. Dos millones no significan nada para mí, mientras que usted se expone a perder tres o cuatro de los mejores años de su vida. Y digo tres o cuatro porque no resistirá usted más tiempo. No olvide tampoco, desdichado, que la prisión voluntaria es mucho más dura de soportar que la forzosa. La idea de que en todo momento tendría derecho a recobrar la libertad envenenará por completo su vida en la celda. ¡Me da usted lástima!

Ahora, mientras el banquero paseaba de una esquina a otra, recordó todo aquello y se preguntó:

"¿Por qué haría yo esta apuesta? ¿De qué ha servido? El abogado ha perdido quince años de su vida y yo he tirado por la ventana dos millones. ¿Demostrará esto que la pena de muerte es peor o mejor que la cadena perpetua? ¡No, segu

ro que no! Todo ha sido una gran necedad. Por mi parte, fue un capricho de hombre acaudalado; por la del abogado, simple sed de oro."

Y continuó recordando lo sucedido tras aquella fiesta. Se decidió que al abogado sufriera el encarcelamiento bajo la más estrecha vigilancia, en un pabellón construido en el jardín del banquero. Acordóse también que durante los quince años perdería todo derecho a atravesar el umbral de la puerta, a ver persona alguna, a oír voces humanas y a recibir cartas o periódicos. Se le permitió tener un instrumento musical, leer libros, escribir cartas, beber vino y fumar. Según el convenio, podía comunicarse con el mundo exterior, aunque en silencio, a través de un ventanillo construido expresamente para este fin. Todo lo que necesitase —libros, partituras, vino— podría recibirlo enviando una nota a través de la ventana. El acuerdo preveía todos aquellos detalles y minucias que hacen severa la reclusión, y obligaba al abogado a permanecer encerrado durante quince años, exactamente desde las doce del 14 de noviembre de 1870 hasta la medianoche del 14 de noviembre de 1885. El menor intento por parte del abogado de romper las condiciones estipuladas, de salir aunque sólo fuera dos minutos antes de la hora, liberaba al banquero de la obligación de pagarle los dos millones.

Durante el primer año, el abogado, por lo que se desprendía de sus breves misivas, sufría mucho de soledad y aburrimiento. Día y noche llegaban del pabellón las notas del piano. Rehusó el vino y el tabaco. "El vino", escribió, "excita el deseo, y el deseo es el primer enemigo del prisionero. Además, no hay nada más aburrido que beber a solas un buen vino, y el tabaco vicia el aire en la habitación." Durante el primer año el abogado recibió libros de género ligero: novelas policiacas, de aventuras, de complicada intriga amorosa, comedias...

El segundo año se dejó de oír el piano y el abogado pidió únicamente clásicos. El quinto año volvió a oírse música y el prisionero pidió vino. Aquellos que le vieron durante aquel año afirmaron que no había hecho más que comer, beber y permanecer tumbado en la cama. Bostezaba con frecuen-

capítulo ALFONSO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES

cia y hablaba consigo mismo con voz irritada. No leyó libro alguno, pero a veces, por la noche, se sentaba a escribir durante largo tiempo, y a la mañana siguiente rasgaba todo lo escrito. En más de una ocasión le oyeron llorar.

Hacia la segunda mitad del sexto año el prisionero comenzó a estudiar con aplicación idiomas, filosofía e historia. Era tal su afán que el banquero apenas tenía tiempo de comprarle los libros. En el transcurso de cuatro años tuvo que conseguirle unos seiscientos volúmenes. Fue en este período de efervescencia cuando el banquero recibió la siguiente carta:

"Mi querido carcelero: Le escribo estas líneas en seis idiomas. Haga que las lean personas entendidas. Si no encuentran error alguno, le ruego haga disparar un arma en el jardín. Por el estampido sabré que mis esfuerzos no han sido vanos. Los genios de todas las épocas y países se expresan en distintos idiomas, pero en todos ellos arde la misma llama. ¡Oh, si supiera la celestial felicidad que me embarga ahora que los entiendo!"

El deseo del prisionero se cumplió, y el banquero ordenó que se hicieran dos disparos en el jardín.

Más tarde, transcurrido el décimo año, el abogado se sentó ante la mesa y se dedicó exclusivamente a la lectura del Nuevo Testamento. Al banquero le extrañó que un hombre que en cuatro años había llegado a dominar seiscientos volúmenes eruditos empleara cerca de uno entero en la lectura de un libro fácil de comprender y no muy grueso. Al Nuevo Testamento le siguieron una historia de las religiones y un tratado de teología.

Durante los dos últimos años el prisionero leyó mucho pero sin método. Tan pronto se consagraba a las ciencias naturales como a Byron o Shakespeare. Solía enviar misivas pidiendo un libro de química, otro de medicina, una novela y algún tratado sobre filosofía o teología al mismo tiempo. Era como un naufrago que, nadando en alta mar entre los restos de un navío, se aferra a un madero tras otro en su deseo de salvar la vida.

El viejo banquero, al recordar todo aquello, pensó: "Mañana a las doce obtendrá la libertad, y de acuerdo con lo estipulado tendré que pagarle los dos millones. Si le pago habré perdido todo. Me arruinaré para siempre..."

Quince años atrás le hubiera resultado imposible contar sus millones, pero ahora le daba miedo preguntarse qué tenía en mayor cantidad: fortuna o deudas. El juego en la Bolsa, las especulaciones arriesgadas y su carácter temerario, que ni siquiera el paso de los años logró atemperar, habían desmoronado sus negocios, y el intrépido, confiado y orgulloso financiero se había convertido en un mediocre banquero que temblaba ante la menor oscilación en el mercado.

"¡Maldita apuesta!", murmuró el anciano llevándose con desesperación las manos a la cabeza. "¿Por qué no habrá muerto ese hombre? Sólo tiene cuarenta años. Se llevará todo lo que me queda, se casará, gozará de la vida, jugará en la Bolsa, y entretanto yo tendré que contemplarle como un mendigo envidioso, y tendré que oír de sus labios la misma frase todos los días: 'le debo la felicidad de mi vida. ¡Déjeme que le ayude!' ¡No, eso sería demasiado! Lo único que podría librarme de la bancarrota y del oprobio sería la muerte de ese hombre."

Dieron las tres. El banquero escuchó. Todo el mundo dormía en la casa. Tan sólo se percibía el gemido de los árboles helados al otro lado de los ventanales. Procurando no hacer ruido, sacó de la caja fuerte la llave de la puerta que no se había abierto en quince años, se puso el abrigo y salió de la casa. El jardín estaba oscuro y hacía frío. Estaba lloviendo. El viento, húmedo y penetrante, bramaba por todo el jardín y no daba descanso a los árboles.

Por más que esforzaba la vista, el banquero no distinguía el suelo, ni las blancas estatuas, ni el pabellón, ni los árboles. Acercándose al pabellón, llamó dos veces al guardián. Nadie respondió. Sin duda el guardián se había resguardado del mal tiempo; estaría durmiendo en algún rincón de la cocina o del invernadero.

"Si tuviese valor para realizar mi propósito", pensó el anciano, "las sospechas recaerían en primer lugar sobre el guardián."

En medio de la oscuridad, buscó a tientas los peldaños y la puerta y entró en el vestíbulo del pabellón; luego pasó al estrecho pasillo y encendió una cerilla. No había un alma; sólo se veía una cama sin sábanas ni mantas y la sombra oscura de una estufa en un rincón. Los sellos de la puerta que conducía hasta el prisionero estaban intactos.

Al apagarse la cerilla, el viejo, temblando de nerviosismo, se asomó a la pequeña ventana.

En la estancia ardía con tenue luz una vela. El prisionero estaba sentado ante la mesa y sólo se le veían la espalda, el cabello y los brazos. Había libros abiertos sobre las dos sillas, la mesa y la alfombra.

Pasaron cinco minutos y el prisionero no hizo el menor movimiento. Quince años de encierro le habían enseñado a sentarse completamente inmóvil. El banquero golpeó el cristal del vantanello con el dedo, pero el prisionero no reaccionó. Entonces el banquero arrancó con sumo cuidado los sellos de la puerta y metió la llave en la cerradura. El herrumbroso cerrojo emitió un crujido ronco y la puerta chirrió. El banquero esperaba oír inmediatamente un grito de sorpresa y el ruido de pasos, pero pasaron tres minutos y al otro lado de la puerta seguía reinando el mismo silencio de antes. Decidió entrar.

Ante la mesa se sentaba un hombre distinto del resto de los mortales. Era un esqueleto recubierto de piel tirante. Tenía largos cabellos rizados, como una mujer, una barba desgredada, la tez amarilla, de una tonalidad terrosa, las mejillas hundidas y la espalda larga y estrecha. La mano sobre la que descansaba su peluda cabeza era tan fina y delgada que daba miedo mirarla. Su cabello empezaba a encanecer, y al contemplar su viejo y demacrado rostro nadie habría creído que tan sólo contaba cuarenta años. Sobre la mesa, ante la cabeza inclinada, había un pliego de papel en el que aparecía escrito algo con letra menuda.

"¡Pobre diablo!", pensó el banquero. "Está dormido y probablemente soñando con millones. Bastará con levantar este cuerpo medio muerto, arrojarlo sobre la cama y taparle durante un momento la cara con la almohada, y ni la más concienzuda investigación podrá descubrir la menor huella de muerte violenta. Pero mejor será leer antes eso que ha escrito."

El banquero cogió el pliego de la mesa y leyó:

"Mañana, a las doce de la noche, recobraré la libertad y el derecho a alternar con la gente. Pero antes de abandonar esta habitación y ver el sol, considero necesario decirle unas palabras. En pleno uso de mis facultades mentales y ante los ojos de Dios, declaro que desprecio la libertad, la vida, la salud y todo cuanto sus libros definen como bendiciones del mundo.

"Durante quince años he estudiado a fondo la vida terrena. Cierto es que no veía ni la tierra ni los hombres, pero a través de sus libros he bebido el vino aromático, he cantado canciones, he cazado ciervos y jabalíes en los bosques, he amado a mujeres... Y beldades etéreas, creadas por la magia de vuestros geniales poetas, me visitaban por las noches, confiándome maravillosos cuentos que me embriagaban.

"En sus libros escalé las cumbres del Elbruz y el Mont Blanc, y desde allí veía salir el sol con el alba, y cubrirse en los atardeceres los cielos, océanos y sierras de oro grana. Desde esas alturas veía muy por encima de mí, cómo los rayos hendían las nubes; veía verdes bosques, campos, ríos, lagos, ciudades. Oía el canto de las sirenas y la flauta del dios Pan; tocaba las alas de hermosos diablos que acudían volando a mi lado para hablar de Dios... Con sus libros me arrojé a precipicios sin fondo, hice milagros, arrasé ciudades hasta reducir las a cenizas, prediqué nuevas religiones, conquisté países enteros...

"Sus libros me dieron sabiduría. Cuanto fue capaz de crear la infatigable mente humana a través de los siglos está concentrado en mi cerebro. Sé que soy más inteligente que todos vosotros.

"Y desprecio vuestros libros, desprecio todos los bienes y toda la sabiduría del mundo. Todo es vano, baladí, quimérico, engañoso como un espejismo. Aunque seáis altivos, sabios y hermosos, la muerte os barrerá de la faz de la tierra como ratones en su madriguera; y vuestra posteridad, vuestra historia, la inmortalidad de vuestros genios, todo arderá con el globo terrestre y se convertirá en lava petrificada.

"Estáis locos, habéis equivocado el camino. Tomáis la mentira por verdad, la fealdad por belleza. Quedaríais mara villados si de repente los naranjos y manzanas dieran lagartos y ranas en lugar de fruta, o si las rosas comenzasen a exhalar olor de sudor de caballo. De igual modo me maravillo yo de vosotros, que habéis cambiado el cielo por la tierra. No quiero comprenderos.

"Y a fin de demostrar palpablemente mi desprecio por todo aquello que motiva vuestra existencia, renuncio a los dos millones que en otro tiempo me parecieron el paraíso y que ahora desdeño. Para perder el derecho a esa cantidad saldré de aquí cinco minutos antes de la hora fijada, violando así el acuerdo."

Una vez que el banquero hubo leído el pliego, lo dejó sobre la mesa, besó la cabeza de tan singular hombre, comenzó a llorar y abandonó el pabellón. Jamás, ni siquiera tras las peores pérdidas en la Bolsa, se había sentido tan despreciable como ahora. Al regresar a casa se dejó caer en la cama, pero la excitación y las lágrimas le mantuvieron en vela durante mucho tiempo.

A la mañana siguiente el pobre guardián se presentó corriendo ante él y le contó que habían visto al hombre del pabellón saltar al jardín por la ventana y desaparecer. El banquero, seguido de sus criados, se dirigió inmediatamente al pabellón y comprobó la fuga del prisionero. A fin de evitar rumores innecesarios recogió de la mesa el pliego en el que se detallaba la renuncia, y de vuelta a su casa lo guardó en la caja fuerte.

EL TEATRO.

INTRODUCCION:

Cuando intentamos juzgar una obra de teatro, debemos preguntarnos: ¿qué trata de hacer el artista?, ¿lo ha hecho bien?, ¿merece hacerse?; pero, para contestar con verdadero conocimiento de causa, ¿qué elementos de la obra debemos observar? ¿qué criterio seguir para valorarlos?

Estos y otros aspectos esenciales del arte escénico serán tratados a continuación.

OBJETIVOS:

- 1.- Mencionar a quién se considera como el padre del drama moderno.
- 2.- Enunciar las tres preguntas de Goethe.
- 3.- Definir el arte.
- 4.- Explicar qué diferencia existe entre realidad y realismo.
- 5.- Establecer de qué elementos específicos consta el arte y en qué consisten.
- 6.- Determinar en qué elemento varían el teatro, el cine y la televisión.
- 7.- Mencionar cuál es el propósito del arte.
- 8.- Enunciar cómo se considera al teatro como arte y qué elementos lo constituyen.

- 9.- Enumerar qué elementos artísticos se manifiestan en el teatro.
- 10.- Determinar cuáles son las obligaciones del teatro hacia su público y del público hacia el teatro.
- 11.- Establecer cómo deben ser los personajes.
- 12.- Definir qué elementos de la obra son los instrumentos del dramaturgo.
- 13.- Mencionar en qué consiste el elemento llamado espectáculo.
- 14.- Enunciar cuáles son las características de la tragedia; cuál es su factor esencial según Aristóteles y en qué consiste.
- 15.- Definir las características del melodrama; sus diferencias con la tragedia; sus historias preferidas; por qué predomina el sentimentalismo; por qué pueden colocarse los espectadores en el lugar de cualquier personaje del melodrama y qué ofrece el melodrama al público.
- 16.- Enumerar qué campos de la comedia señala la escalera de Alan Reynolds Thompson y en qué orden.
- 17.- Señalar cuáles son los tipos más comunes del infortunio físico; qué acontecimientos aparecen en las estrategias del argumento; cuáles son los elementos fundamentales de la farsa; en qué consiste la incongruencia de los personajes; cuándo se llega a la altura máxima del humor; cómo se puede definir la alta comedia; por medio de qué podemos convertir una farsa en comedia o una comedia en farsa; cuáles son los elementos de la comedia y cómo deben presentarse; qué provoca la comedia auténtica; cuáles son las características de la farsa.
- 18.- Determinar cómo se estructura la obra de teatro; cómo se llama a las obras que siguen paso a paso una estructura fija.

- 19.- Mencionar qué plantea la mayoría de las piezas teatrales y qué es lo que les otorga originalidad.
- 20.- Enunciar por qué es importante el tema y cómo lo podemos encontrar.
- 21.- Determinar qué es la táctica y estrategia en una pieza de teatro.
- 22.- Explicar qué es el supuesto.
- 23.- Enumerar qué preguntas debemos hacernos si queremos juzgar adecuadamente una obra.

PROCEDIMIENTO:

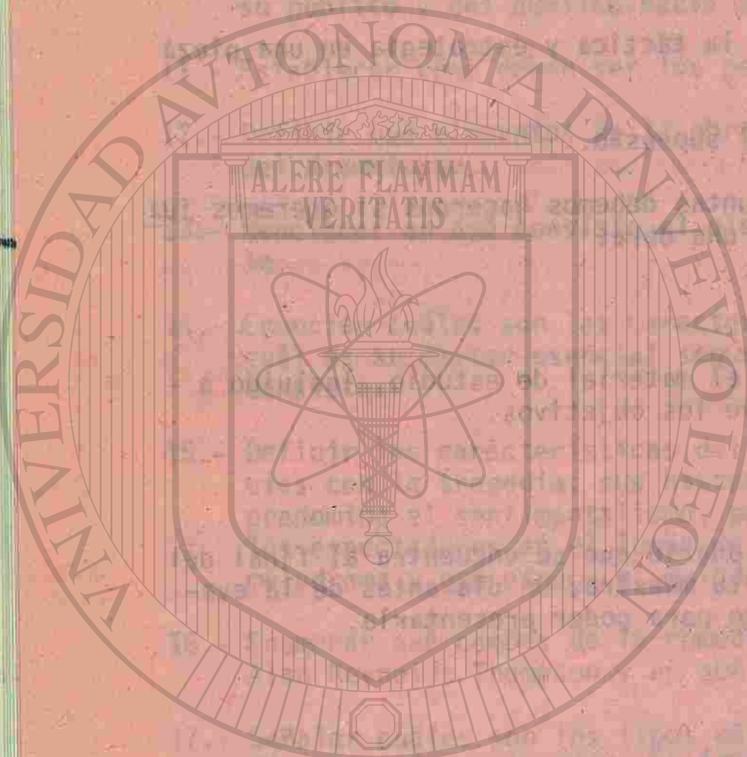
Lee detenidamente el material de estudio, incluido a continuación, y resuelve los objetivos.

ACTIVIDADES:

Contesta el cuestionario que se encuentra al final del capítulo y entrégalo a tu maestro, un día antes de la evaluación. Es el requisito para poder presentarla.

RITMO DE TRABAJO:

- 1er. día.- Objetivos 1 al 7.
- 2o. día.- Objetivos 8 al 15.
- 3er. día.- Objetivos 16 al 23.
- 4o. día.- Actividad (autoevaluación) y repaso total.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

II. EL TEATRO.

En la antigüedad, el teatro era parte integrante de los ritos religiosos y se consideraba que tenía propiedades mágicas. Posteriormente se le tuvo por refugio de vagos y malvientes, por lo cual en las posadas y ventas respetables se enviaba a los actores a dormir al establo.

¿Y hoy en día? La situación anda más o menos en el punto medio entre dichos extremos. Para muchos, el teatro tiene dotes mágicas; para los menos, continúa siendo una actividad desvergonzada en la que se pierde el tiempo. Pero, ahora re pasemos algo de historia ¿cuál es el origen de esta actividad tan controvertida?

El arte escénico es una parte importante de nuestra civilización occidental y ha influido grandemente en ella por más de tres mil años.

El teatro inglés y norteamericano tiene su origen en Grecia, donde el arte dramático formaba parte del culto religioso hacia 500 A.C. Sófocles, Esquilo, Eurípides y Aristófanes fueron los más importantes dramaturgos griegos.

La época isabelina, en Inglaterra, durante la última parte del siglo XVI y la primera del XVII, representa una de las más importantes épocas literarias de los pueblos de habla inglesa y William Shakespeare es su principal exponente. Algunos piensan que *Hamlet* es el mejor drama escrito en inglés.

Un noruego, Ibsen, pasa por ser el padre del drama moderno; sus mejores obras fueron escritas entre los años 1860 y 1905, sus trabajos incluyen dramas sociales como "Casa de muñecas" y "Espectros", que pueden explicarnos en buena parte el cambio que se ha efectuado en nuestra actitud hacia la vida.

Actualmente es mayor que nunca el número de personas que puede afirmar por la mañana: "He visto una obra teatral anoche", debido a que un gran porcentaje de nuestras casas tienen aparatos de televisión y millones de personas van al cine cada semana, sin contar los miles de producciones dramáticas que se presentan en las escuelas, en los teatros de aficionados o entre los grupos profesionales de todo el país.

Existen seis principios básicos que pueden ayudar a comprender y valorar una obra teatral.

2 (a) Las tres preguntas de Goethe:

1.- ¿Qué trata de hacer el artista? ¿Ha escrito una farsa, un melodrama, una tragedia o una comedia? ¿Su finalidad es mero escapismo o trata de enseñarnos alguna lección? ¿Es únicamente una producción comercial o un esfuerzo para lograr una producción artística? ¿Cuál es el propósito fundamental de la producción? ¿Tratan los actores de crear personajes o de seguir siendo ellos mismos y comentar únicamente su papel?

2.- ¿Lo ha hecho bien? Aquí podemos valorar su técnica, sus métodos, su éxito al tratar de alcanzar las metas que se ha señalado.

3.- ¿Merece hacerse? El artista puede o no tener éxito cuando llegue a su meta, pero nosotros, como público, debemos declarar si sentimos o no que ese fin o los medios empleados para lograrlo valen la pena.

3 (Al comprender claramente estas tres preguntas podremos evitar la trampa de condenar una película por querer compararla con una obra teatral, o viceversa; de que nos parezca malo un programa de televisión sin preguntarnos por qué; de lamentar la frivolidad de cualquier farsa sin importancia sólo porque no tiene la calidad de una obra más seria. También podremos escapar de maravillarnos ante alguna pieza teatral construida de manera ambiciosa, aunque no se haya logrado del todo, de hacer mala cara al mero nombre de un melodrama o de farsa, en lugar de juzgarlos de acuerdo a los principios en que se fundan estas dos formas teatrales. Al contestar las preguntas

de Goethe, comprenderemos mejor la concepción del artista, sus medios, su técnica y sus valores.

b) (El arte puede ser definido como la vida reflejada o interpretada a través de una personalidad.) El hombre no se limita a las cosas que puede ver, tocar u oír. A diferencia de los demás animales, tiene el poder de imaginar lo que no existe pero que podría existir. Puede aprovechar las experiencias del pasado y tener nuevas ideas. El hombre interpreta y nunca dos personas ven exactamente el mismo paisaje. No hay que confundir los términos realidad y realismo. (La realidad es la vida real, el realismo es una ilusión de vida tal como la presenta el artista: la vida como "artificio") Ningún artista es completamente natural, sólo parece. La conversación más interesante de la vida real sería irreal e insatisfactoria en el teatro porque carecería de énfasis, coherencia, unidad, clímax o continuidad. Los tipos que más evitamos en la vida real son frecuentemente los más deliciosos y atractivos en la escena. Cada artista selecciona y subraya lo que desea que nosotros, el público, veamos, puesto que observamos la vida a través de sus ojos. El dramaturgo relata la historia dentro de su propio entramado, en el que los personajes, el diálogo y el tema se deforman para mostrar la vida tal como él la ve. Tanto él, como el actor, los técnicos, el director, trabajan con el mismo objetivo: compartir una experiencia emocional al representar una imagen de la vida a través de su propia personalidad y con la esperanza de otorgar al público una experiencia memorable.

(En el arte, nosotros, que constituimos el público, tenemos la oportunidad de obtener experiencias nuevas y variadas, de salir por un momento de los estrechos límites de la realidad y penetrar en el mundo habitado por los grandes artistas del universo, tanto en el presente como en el pasado) Por un instante observamos la vida a través de sus ojos y de su personalidad. Gracias al arte podemos conocer todo un mundo nuevo.

c) (El arte consta de tres elementos específicos: la sustancia, la forma y la técnica.) La sustancia es esencialmente lo que el artista trata de expresar su tema, los elementos

de su creación, el aspecto de la vida que trata de comunicar o de compartir con su público. La forma es el arte particular mediante el cual ha querido expresarse, la estructura dentro de la cual creará su obra. Cada artista tiene el derecho de rechazar las formas aceptadas y crear otras nuevas. La técnica es el método para ajustar o mezclar la sustancia a la forma. Es la manera personal del artista para lograr su fin. La forma y la técnica son los elementos que distinguen al arte de la vida, y la técnica es además lo que distingue la obra de un artista de la de otro. (El teatro, el cine y la televisión son muy semejantes en sustancia y en forma, pero varían grandemente en su técnica.)

10
11
12 d) El propósito del arte es proporcionar un placer estético y declarar la vida mediante la comunicación de las ideas, pensamientos y emociones del artista a su público.

13 La poesía del teatro actual, no reside en los textos como con Shakespeare, sino en la total armonía de todas las artes que se unen en la producción teatral.

En el aspecto de la comunicación el arte debe aclarar la vida, sin tratar de complicarla. Sin embargo, podemos no coincidir con las opiniones del artista, sus interpretaciones de la vida o sus conclusiones; probablemente no nos guste la manera en que ha presentado sus sentimientos o ideas; tal vez dudemos de los valores expresados hasta discutir si debieran o no haber sido difundidos, pero debemos entender los propósitos del artista, sus pensamientos e ideas.

14 e) El teatro es el lugar de reunión o la síntesis de todas las artes y consta por ello de cinco elementos: la obra, los actores, los técnicos, el director y el público, cada uno de los cuales debe valorarse apropiadamente antes de que se haya visto la producción total. (En el teatro se unen todos los elementos artísticos: el movimiento corpóreo y los gestos de la danza, el ritmo, la melodía y la armonía de la música, la métrica y el lenguaje de la literatura y la línea, la masa y el color de las artes espaciales, la escultura, el dibujo, la pintura y la arquitectura.)

El teatro es genuinamente un arte de cooperación y para apreciarlo es necesario valorar, en forma debida, la contribución de todos los artistas que participan en él.

f) (El teatro, como arte, tiene obligaciones con su público, y éste, a su vez tiene obligaciones con el teatro.) 14

(En resumen las obligaciones del teatro hacia su público son:

- 1.- Dirigirse al público y no a los individuos aislados.
- 2.- Conmover emocionalmente al público.
- 3.- Ofrecer intelectualmente a su público un trozo de vida más completo que el que pueda vivir durante el breve lapso que dura la representación. 16
- 4.- Parecer real cuando crea una ilusión de la vida. La ilusión teatral debe ser un retrato verdadero de la vida, de tal manera que el público crea en ella, al menos cuando se encuentra en la sala.)

(Y las obligaciones del público son:

- 1.- Considerar cada hecho dramático con una gran dosis de poder imaginativo.
- 2.- Reconocer los prejuicios personales.
- 3.- Observar y valorar el trabajo de todos los artistas que han hecho posible la producción. 17
- 4.- Conceder a cada artista el derecho de expresarse según le convenga.
- 5.- Utilizar siempre las tres interrogantes de Goethe: ¿Qué trata de hacer el artista? ¿Lo ha hecho bien? ¿Merece hacerse?)

Es bueno recalcar que la unanimidad de la opinión sobre tal o cual obra no es posible. No puede esperarse concordan-
- dancia y objetividad donde domina la emoción y el verdadero
placer teatral se logra una vez que se ha podido superar el
deseo de obtener un escape o un mero entretenimiento; y, tam-
bién, que el gozo está implícito en el hecho de saber por
qué nos ha gustado o no cierta representación.

La obra es, hablando literalmente, el texto escrito de la
pieza teatral. No se convierte en una pieza teatral sino
hasta el momento en que los actores le dan vida frente a un
público. (Clayton Hamilton la define del siguiente modo: Una
pieza teatral es un argumento que será representado por acto-
res a un público.) La obra cuando está en el papel, es exclu-
sivamente la expresión de un modo de ser, la descripción de
una personalidad, el relato de una historia, la proyección
de un tema o de una verdad tal como el dramaturgo la ve y la
siente. (A diferencia del novelista, del poeta o del ensayis-
ta, el dramaturgo debe pensar siempre que sus palabras han si-
do redactadas para ser oídas y no para permanecer como texto
escrito) debe prescindir de las descripciones y expresarse en
términos de acción o de movimiento; debe estar siempre alerta
para darse cuenta de los efectos pictóricos, el ritmo del len-
guaje el escenario, el mobiliario y la actuación. Debe cono-
cer las limitaciones físicas del teatro y advertir que el afi-
cionado no puede volver la página para releer un pasaje mal
comprendido. (Los personajes creados deben ser individuos vi-
vos e interesantes con personalidad dinámica) No todas las
personas que conocemos pueden ingresar como personajes en una
pieza teatral, porque en ella cada individuo debe ser muy de-
finido y estar provisto de voluntad y una finalidad determina-
da. Debe haber conflicto o por lo menos algún elemento de
crisis en la acción. En escena debe constantemente ocurrir
algo y nosotros habremos de advertirlo a través de los actos
y de los parlamentos, y no gracias a la exposición del autor
o a los discursos de los otros actores. En la pieza teatral
debe haber un movimiento dramático, esto es, los personajes
deben siempre experimentar alguna reacción. Siempre existi-
rá una transformación o un cambio, no necesariamente físico,
pero las relaciones entre los personajes deben de algún modo
irse alterando.

El dramaturgo más que ningún otro literato, debe escribir
pensando en un auditorio y no en un solo individuo.

(Los instrumentos del dramaturgo son los elementos de la
obra. Están incluidos el argumento (los incidentes específi-
cos que hacen posible la historia), el tema o idea (que es
la verdad o la generalización respecto a la vida que se in-
tenta presentar en la obra), los personajes, el lenguaje o
el diálogo que usan, el ambiente o la atmósfera que la pie-
za teatral puede crear.) (Un sexto elemento interviene cuando
la obra no tiene un argumento, un tema, un personaje, un am-
biente o un lenguaje que pueda atraer al auditorio; este ele-
mento se llama frecuentemente el "espectáculo"), que carece
por lo general de valor literario. Lo encontramos cuando se
presentan escenas de multitudes, bellos trajes, fondo musi-
cal, danzas, secuencias con escenografía muy elaborada, pero
que fundamentalmente no contribuyen en mucho al objetivo fi-
nal. Se acude a este artificio sólo como último esfuerzo pa-
ra conservar o despertar el interés del público. El uso con-
tínuo de lo espectacular en el cine y en la televisión es un
defecto que frecuentemente se les reprocha.

Aunque en el capítulo dedicado a géneros literarios ya se
habló, a grandes rasgos, de las características de los distin-
tos tipos de teatro, en el presente, dedicado completamente
a este género, vamos a profundizar más en ello.

Los elementos dramáticos que dominan en la pieza teatral
determinarán, en gran medida, el tipo de obra que es. Si el
material es serio, será una tragedia o un melodrama; si debe
tratarse de manera ligera, aunque el tema sea serio, será
una comedia o una farsa.

Las características marcadas para cada tipo de teatro son
arbitrarias y susceptibles de cambio dentro de algunos años.
No obstante ser discutidas, se han tomado de lo que se consi-
dera generalmente como lo mejor de la literatura.

(La tragedia es la forma más antigua del teatro escrito.
Siempre ha sido de carácter muy serio y se la cataloga entre
las obras artísticas de mayor envergadura que ha dado el hom-
bre civilizado. Su argumento presenta el espectáculo de un

grande o noble hombre que se debate ante obstáculos insuperables a las condiciones de su tiempo.) Los griegos se hallaban en conflicto con los dioses, los isabelinos con una falta dentro de ellos mismos y los modernos han encontrado el conflicto en su ambiente. De todos modos, la fuerza que inicia el conflicto es más poderosa que el individuo, el cual será siempre vencido. El personaje central o protagonista era hasta hace poco tiempo un individuo de alta categoría social, o de alguna nobleza. En obras más recientes, ha sido el representante de una clase o de un grupo social.

La tragedia despierta dos emociones fundamentales en su auditorio: la compasión y el miedo de que las mismas circunstancias puedan resurgir en nosotros.

25 El factor esencial de la gran tragedia es lo que Aristóteles denominó la catarsis o purificación emocional. (Los traductores modernos la han llamado purificación de las emociones. En el campo de la psicología es la eliminación de los complejos y frustraciones haciéndolos conscientes y permitiéndoles expresión.) La figura principal en el escenario atraviesa por una terrible crisis y en ella advierte cierta debilidad o falta interior. Puede perder la batalla y su propia vida, pero muere siendo un hombre más bueno y más feliz al haber reconocido su error. John Gassner, uno de los mejores críticos, ha dado a este reconocimiento el nombre de iluminación que es algo sentido o hecho por el protagonista y que a través de él, se transmite al auditorio. Cuando el público, con plena conciencia de sus propias frustraciones, inhibiciones, defectos personales o debilidades, observa esos errores humanos a la luz del escenario, se purifica espiritualmente. Sería una especie de confesión pública, después de la cual se debe ordenar nuestro ser interior y decidir ser mejores hombres o mujeres.

Esta "iluminación" es esencial para la tragedia. En ocasiones se produce en el público pero en otras sólo se advierte o se reconoce cuando aparece dentro del personaje principal del drama. El que podamos reconocer o no esta iluminación es lo que ha originado tanta discusión en torno al problema de si el teatro moderno es tragedia o melodrama.

En la literatura moderna existen muy pocas tragedias. Hay muchas obras que lindan con la "tragedia", pero pocas pueden equipararse con Hamlet, Edipo rey, Electra, Macbeth, Rey Lear, y otras famosas obras maestras. La muerte de un viajante, Largo viaje hacia la noche, Crépusculo invernal, La Casa de Bernarda Alba, Deseo bajo los olmos y Bodas de Sangre son algunas de las obras que han suscitado gran controversia al tratar de precisar si han alcanzado o no la altura de la tragedia.

(El melodrama se ha definido como un tipo de drama, por lo general romántico y sensacionalista, que utiliza tanto las canciones como la música instrumental y que termina típicamente con un "final feliz". Su nombre se deriva de la expresión "drama con música", porque se originó así, pero en el escenario se olvidó pronto la música.) 27

El término melodrama tiene mala reputación debido a ciertas obras muy simples que estuvieron de moda a fines del siglo pasado, en ellas el dramaturgo enfrentaba lo bueno a lo malo, sin matices; la emoción era lo principal y la coincidencia lo más común. Sin embargo, tanto la tragedia como el melodrama son métodos legítimos para confeccionar un drama serio, puesto que es posible lograr con los dos géneros una representación verdadera de la vida.

(El melodrama insistirá sobre todo en la suerte; la tragedia en el carácter. El melodrama muestra lo que podría suceder; la tragedia lo que debe suceder. Mientras que la tragedia debe decir la verdad, el melodrama no debe mentir. En el melodrama hay una oportunidad de vencer porque el protagonista es víctima de circunstancias externas que pueden ser superadas; la tragedia nace cuando el protagonista posee en su interior la fuerza para vencer, pero está, sin embargo, condenado al fracaso.) 28

Últimamente se ven en el cine y en el teatro, excelentes melodramas. Los personajes se ven envueltos en las aventuras más emocionantes que puedan concebirse, y el protagonista puede salir airoso de una situación apurada, sólo para caer en otra inmediatamente. Toda la obra es episódica. A pesar de que la emoción fundamental es la compasión, el elemento sentimental existe siempre. El sentimentalismo aparece cuando se

nos permite experimentar una emoción sin sufrir las consecuencias; porque el sentimental vive de deseos, de la emoción más que de la razón. Observa sólo lo que quiere observar. Para él la vida es un conflicto entre lo bueno y lo malo, sin matices. Evita usar la inteligencia y aplicar los hechos a una situación, o trata de no meditar sobre ella porque se apoya únicamente en los sentimientos. Las historias preferidas son aquellas en las que un joven héroe lucha por ser honrado en un mundo de mentalidad comercial, la inocencia de la infancia, los grupos minoritarios explotados, la lucha y el éxito de gente "pobre, pero honrada"; la maternidad, la rehabilitación de los "gangsters", de los borrachos, etc.; la salvación de un hombre malvado, por el amor.

29
30
31
32
(El sentimentalismo es un elemento importante en el melodrama. Puede existir el miedo pero en una forma pasajera y superficial. Nos interesan más las circunstancias y la situación que las complicaciones de los personajes que aparecen.) Siendo los personajes del melodrama completamente inauténticos, (los espectadores pueden colocarse en el papel de cualquiera, obteniendo así una mayor satisfacción sustitutiva.) La trama parece ocuparse de seres encantados porque el final es casi siempre feliz. Este es el principal atractivo del melodrama para el público común y corriente que gusta del cine, la televisión o el teatro. (El melodrama le produce una excitación y una felicidad de que frecuentemente carece en la vida cotidiana, ya que por regla general, el protagonista vence.) En el melodrama nunca surge iluminación, tal y como se ha definido. El melodrama como escape tiene una enorme popularidad entre las masas, puesto que les permite olvidar sus propios problemas. No existe ninguna tensión ni sufrimiento, por parte del público. Esta es la razón por la que se les otorga preferencia a los melodramas en los programas de cine y televisión.

El hombre es el único animal capaz de advertir las miserias de la vida; pero también es el único que tiene el privilegio de poder reírse de ellas. Le agrada aprovechar al máximo esa oportunidad y ello nos explica que los psicólogos traten de estudiar esa actitud desde que la psicología se convirtió en una ciencia.

33 (Alan Reynolds Thompson nos señala los elementos o campos de la comedia, por medio de su escalera.

- que la de ideas o sátira
- 5 Incongruencia de los personajes
 - 4 Ingenio verbal
 - 3 Estratagemas del argumento.
 - 2 Infortunios físicos.
 - 1 Obscenidad.)
- 33

La obscenidad se considera como la forma más baja de la comedia. El elemento obsceno es poco frecuente en el teatro moderno con excepción de aquellas obras en que se combina con las formas superiores del humor, como elemento necesario de cierto personaje o situación específicos. El ingenio y el espíritu de las clases altas de la época de la restauración serían muy desagradables hasta para el público más abierto del siglo XIX. Cuando se leen algunas de esas obras se admira uno de que hayan podido ser representadas.

Al subir por la escalera de la comedia llegamos al infortunio físico. (El tipo más común es el de las "caídas ad hoc", como cuando se retira una silla en el momento en que va a sentarse cualquier personaje inofensivo, o cuando alguien rueda aparatosamente por el escenario al resbalar con una cáscara de plátano, cuando un pastel de crema es arrojado a la cara de alguien o cuando una mujer o un hombre muy dignos son bañados de repente con una manguera.) En general casi todas las farsas entran en esta categoría. Semejantes infortunios físicos sólo pueden verse hoy en las comedias más burdas, en algunas películas de cine o en las farsas televisadas. 34

(El tercer escalón representa las estratagemas del argumento. En este tipo de comedia aparecen los malentendidos, los propósitos cruzados, los acontecimientos molestos o inoportunos, la falsa identidad, etc.) En este campo de la comedia, el autor coloca a sus personajes, y a sus situaciones en las combinaciones más divertidas y ridículas. 35

El escalón siguiente es el ingenio verbal. Aun leído, el diálogo resulta humorístico y hará reír ruidosamente al público la primera vez que lo oye. Son pocos los autores de habla inglesa que han podido superar el gran talento de Oscar Wilde para este tipo de comedias. Su obra La importancia de llamarse Ernesto es considerada como el ejemplo más perfecto de

ingenio verbal.

36 (Estos cuatro elementos de la comedia — la obscenidad, los infortunios físicos, las estratagemas del argumento y el ingenio verbal — son considerados como los elementos fundamentales de la farsa.) El hecho de que se encuentren en lo más bajo de la escala no quiere decir que se les considere los menos artísticos. En muchas de las obras citadas, y gracias al tratamiento que le dan al material humorístico, los autores han logrado elevar la farsa a un alto grado de arte.) 41

37 Los personajes son fundamentales para la comedia. (La incongruencia de los personajes es el siguiente escalón. Reside en una acción inesperada de determinado individuo acción o parlamento totalmente contrarios a su apariencia o a su naturaleza, y que, sin embargo, pueden tomarse como una característica y no únicamente como un toque humorístico.)

38 (En el teatro, como en la vida, el hombre alcanza las alturas máximas del humor, cuando llega a lo que Thompson ha llamado la comedia de ideas o sátira.) Estas características cómicas residen en la habilidad humana para reírse de lo que es más querido: su familia, sus amigos, su religión, su política, su patria, él mismo. Podemos decir que tenemos sentido del humor cuando advertimos lo cómico de nuestros propios defectos o pretensiones. A menudo se le da a este género el nombre de alta comedia, definida como una crítica de la vida, aunque debemos señalar también que la farsa puede elevarse a la categoría de sátira según el tratamiento que reciba.) Suele suceder que nuestra risa sea violenta y colérica para volverse otra vez amable, placentera y significativa, porque podemos advertir, como público que somos, la seriedad de los actos y los pensamientos de los personajes, así como el humor que se desprende de ellos.

40 (Aunque en la escalera de Thompson la farsa y la comedia pertenecen a distintos niveles, la mejor comedia puede volverse la farsa más burda y la farsa más grosera puede convertirse, por el tratamiento recibido, en una magnífica comedia. Esto significa que ninguna puede ser en sí misma, lo uno o lo otro, y que les toca a los artistas realizarlo.)

La comedia es el más complejo de todos los géneros teatrales y, por tanto, el más difícil de definir. Hay quienes, no sabiendo exactamente si cierta obra es una tragedia, un melodrama o una farsa, porque no llena los requisitos de ninguno de los tres géneros, la definen como comedia. Los personajes de la comedia deben ser lógicos y comprensibles; las situaciones deben ser posibles y probables; debe tratar del hombre individual y de sus problemas personales; y referirse al aspecto más ligero de la vida. Aunque la comedia emplee a menudo temas serios como la infidelidad, la guerra, el comunismo, la tolerancia, la religión, el matrimonio o el divorcio, los trata más ligeramente que la tragedia o el melodrama.

Muchas de las comedias están basadas en los incidentes que ocurren a los demás y que nos provocan risa; pero nos sería muy desagradable si los mismos accidentes nos ocurrieran a nosotros. Es el elemento de perspectiva el que nos permite llegar a ese alejamiento necesario en la comedia. La seriedad con que los personajes viven sus problemas nos provoca risa.

En la comedia, el protagonista logra vencer generalmente los obstáculos, pero los medios de que se vale para lograrlo deben ser consecuentes con las leyes de la vida y el auditorio deberá reír ante las situaciones, aun cuando simpatice con los personajes. Uno de los errores más comunes es creer que las comedias deben tener un final feliz. (La conclusión debe estar de acuerdo con el espíritu de la obra, que puede muy bien no ser feliz.) 43

Se considera que Molière ha sido el mejor escritor de comedias que haya existido. (La comedia auténtica provoca la "risa reflexiva" en contraste con la "risa irreflexiva" que es evocada por la farsa.) La comedia es uno de los géneros teatrales más populares, ya que si el hombre busca un escape, puede por regla general hallarlo en la risa sin preocuparse de la manera como ha sido provocada. 42

(La farsa es a la comedia, lo que el melodrama a la tragedia. En este género predominan los incidentes y los personajes exagerados, el argumento es esencial y hay una pretensión de realidad.) Por lo general, los personajes se ven enredados en una serie de malentendidos. Si de la comedia se afirma que 44

es posible y probable, de la farsa se puede decir que sólo es posible y no muy probable. La farsa ha sido definida como una pura secuencia de risas, el autor sólo trata de que su auditorio le crea por un momento. Los incidentes se producen rápidamente y toda la obra es episódica. El público tiene muy poco tiempo para reflexionar porque la farsa retrata únicamente lo ridículo de la vida, si los espectadores analizaran la acción, la credulidad sería sacrificada. La farsa depende de la improbabilidad extrema que surge comúnmente de la locura o enfermedad de alguien.

Quando presenciamos una farsa debemos creer, mediante una pequeña dosis de poder imaginativo, lo que estamos viendo. Una vez fuera del teatro o aun en los intermedios podemos no creer en el cuento o en los personajes, pero mientras la función se realiza debe existir un sentimiento de credulidad, por lo menos de una manera indirecta, como si se creyese en un cuento de hadas. El lenguaje puede ser de cualquier tipo, porque no tiene una relación particular con el personaje, sino que tiene más bien valor por la risa que pueda provocar.

Al igual que el melodrama la farsa resulta deliciosa si se hace bien. En el cine muchas películas se inclinan por este género, habiéndose realizado no pocas obras maestras.

Otro aspecto importante de la obra es su estructura o construcción. Existen ciertos materiales específicos que cada pieza debe poseer. Se llaman generalmente: exposición, estímulo; comienzo de la acción, momento decisivo, declinación, culminación y conclusión. Cada instante tiene su lugar en la estructura de la obra. La exposición se realiza generalmente durante los primeros momentos de la obra, cuando nos enteramos de quienes son los personajes, qué ha sucedido antes de su aparición, qué piensan hacer, cuál es su relación y sentimiento mutuo. De repente ocurre algo que revoluciona su estabilidad, que disturba su mundo tal como nos ha sido expuesto. Este nuevo incidente se denomina el estímulo y, cuando se produce, sabemos de qué va a tratar la obra —cuál será el conflicto— a dónde tratan de llegar los personajes — lo que los actores desean que surja a la realidad. El comienzo de la acción es la siguiente fase de la pieza teatral, momento en que podemos ver las distintas fuerzas en conflicto, luchando cada una para lograr su propia finalidad. Esta situación se prolonga por

algún tiempo, hasta que una de las fuerzas se vuelve preponderante creando así el momento decisivo. La declinación, (término erróneo porque la atención del público nunca debe decaer) continúa sosteniendo la intensidad mientras que algunos factores nuevos salen a la luz, este último elemento precipita el climax, culminación final de todo lo que los personajes han hecho o dicho durante la representación. La culminación anuda todos los hilos dispersos, puesto que toda la obra ha sido construida para llegar a ese momento. Es la solución de cualquier conflicto que se haya presentado. En último término viene la conclusión, que establece de nuevo, al menos por el momento, una situación estable, de tal manera que podamos salir del teatro con el sentimiento de que por lo menos la situación llegó a su punto final o fue resuelta.

(Una pieza teatral bien construida (calificativo denigrante por lo general) es la que sigue paso a paso esta estrategia.) En una historia así podemos prever la historia desde el principio. Si esto sucede el dramaturgo ha fallado tanto en su forma como en su técnica. Estas obras se conocen a menudo con el nombre de "piezas cortadas con patrón". En ocasiones, la exposición dura toda la obra y puede suceder que el punto crucial y el climax sean casi una sola cosa. Sin embargo, poco después de que se levante el telón, toda obra debe iniciar algo que permita que la acción dramática se ponga en movimiento, un incidente llamado el estímulo, de la misma manera que lógicamente construir un punto de tensión y excitación que es la culminación.

Se dice corrientemente que en una obra de tres actos, el primero debe establecer la situación, el segundo complicarla y el tercero resolverla. Muy pocas obras son tan sencillas, pero es una buena regla que sirve para todo.

El argumento ha sido caracterizado como el cuerpo de la obra teatral y el tema como su alma. (La mayoría de las piezas teatrales plantean un conflicto ya sea entre individuos, entre el hombre y la sociedad, entre el hombre y alguna fuerza superior, o un conflicto del hombre consigo mismo.) Este conflicto forma el argumento. Uno de los asuntos más importantes es el tratamiento que el dramaturgo elija para el argumento y qué tema puede extraer de él. (Los mismos argumentos han sido y seguirán siendo empleados muchas veces; es el tra-

48 tamiento lo que los hace diferentes y les otorga su valor artístico o su originalidad)

La misma historia o el mismo tema pueden ser tratados de manera seria o ligera. Puede resultar una acusación a la humanidad o un ataque burlón. Puede dar una magnífica lección o mostrar la misma situación como un obstáculo para el progreso. La personalidad, la formación, el temperamento social o artístico del dramaturgo tendrán la responsabilidad del tratamiento que este dé a su historia o a su tema. Esto es lo que debemos comprender y valorar.

Si el dramaturgo trata de decirnos algo y nos lo dice de una manera confusa, la pieza teatral no logra establecer una comunicación, y será, por ello, el blanco de la crítica. Si en lugar de aclarar algún aspecto de la vida, lo complica, la pieza ha fallado como obra de arte. Esto no significa que todos extraigamos el mismo tema de cierta obra; nuestra formación o capacidad de entendimiento puede obligarnos a no concordar con los demás sobre el significado de la obra. Quizá nos disguste la manera como el dramaturgo nos presenta su obra, o ponemos en duda su verdad; pero nunca hemos de salir del teatro sin entender lo que el autor trataba de decir. Es deber del dramaturgo, como artista, hacer ver claro a su público lo que piensa y siente y lo que trata de decir o hacer.

49 (No es necesario que la historia pretenda enseñarnos alguna gran verdad aceptada de la vida, pero si lo hace, la obra deberá poseer una cualidad más profunda y permanente. Esa verdad general es lo que se llama su tema. Muy pocos exigirán que todas las piezas teatrales prediquen una lección; basta que algunas proporcionen un escape o una diversión durante una noche.)

Si un autor desea escribir con ingenio, inteligencia y humor, tiene derecho a ese privilegio. Si quiere escribir un drama poético, debemos aceptar el drama en ese ámbito. No es necesario que lo admiremos, que lo veamos o que lo prefiramos, pero no tratemos de comparar ese tipo de obras con las de un escapista o con las obras de tesis de quienes utilizan el teatro para enseñar o edificar.

Una pieza de teatro debe tener tema, si quiere perdurar. El tema se sugiere frecuentemente desde el título. En ocasiones el tema se expresa en un diálogo del drama. Otras veces el tema no es tan obvio y exige un examen detenido para encontrarlo.

Si el autor que quiere presentar un tema ha construido bien su obra, debe poder establecerlo en una sola frase y en términos generales.

Los términos específicos con que se establece una obra constituyen su historia o su argumento. El tema y el argumento deben marchar parejos; si el tema se refiere a algo noble y digno, el argumento también debe referirse a acontecimientos y personajes que puedan estar a su altura. Es posible que cuando analizamos algunas obras, nos encontremos con que poseen un excelente tema pero que carecen de un buen argumento.

Entre los dramaturgos modernos suele ser más frecuente el ejemplo contrario: obras con excelente argumento pero carentes de tema. Estos dramaturgos son famosos por su agilidad para dar las mejores respuestas en los momentos oportunos. Son originales y extremadamente ingeniosos en su concepción por lo que sus obras tienen un gran éxito, aunque muy a menudo carecen de tema o de verdad que soporte un análisis detenido. Son deliciosas, pero efímeras, el auditorio cree en ellas sólo mientras las ve en la escena. Por ello, esos autores, aun que estén entre los más populares, no sobrevivirán como artistas, ni es posible que sus obras se vuelvan a representar dentro de cien años. Un buen argumento o conflicto logra un éxito transitorio, pero sólo un buen tema puede asegurar a la obra una larga vida.

(La técnica que el dramaturgo emplea para lograr la forma puede desdoblarse en dos aspectos: táctica y estrategia. La estrategia es el plan total de la historia tal como la concibe el autor. La ejecución de esta estrategia puede considerarse su táctica.) Será un arte entretejerla en la exposición de tal manera que parezca una parte lógica de la historia. El dramaturgo se las arregla para darnos todos los pormenores respecto a la formación e historia de los personajes, logrando a pesar de todo que nos parezca natural y como parte de una conversación lógica y creíble. La estrategia también se mani-

fiesta cuando el dramaturgo es capaz de crear una atmósfera de suspenso o cuando introduce el elemento de la sorpresa. (El supuesto es el ingrediente aislado más importante de cualquier obra dramática y ha sido definido como aquel espacio de tiempo que transcurre entre una acción y sus consecuencias.) La expectación aumenta y la emoción se vuelve más intensa. La habilidad para sostener nuestra atención el máximo de tiempo sin agotarnos es una de las partes más importantes de la técnica del artista. En términos dramáticos la sorpresa tiene casi tanto valor como el suspenso, pero intrínsecamente no es dramática a menos que encaje natural y lógicamente en la acción dramática de la pieza. Además de ser repentina e inesperada, debe tener importancia en la acción. La sorpresa por la sorpresa nunca es verdaderamente dramática, necesita una razón para existir. Otra muestra de la táctica son las salidas y entradas de los personajes en la escena; deben tener el tiempo suficiente para realizar los actos necesarios en la acción dramática, dando un motivo a cada acción para hacerla lógica, significativa y de acuerdo con la situación. Para la valorización de la técnica de un autor, es importante observar el éxito que logra en este aspecto.

Si queremos juzgar adecuadamente una obra, debemos hacernos las preguntas que plantea Joseph Mersand:

"La obra

—¿posee universalidad en su atracción, tanto en el tiempo como en el espacio?

—¿crea personajes vivos envueltos en situaciones lógicas?

—¿nos emociona, nos enriquece, nos sobresalta o nos transforma?

—¿expresa su pensamiento en un lenguaje bello y apropiado?

—¿nos enseña el significado de la vida, fortaleciéndonos cuando nos enfrentamos al problema de ella?

Esto nos servirá como guía y nos ayudará a decidir sobre la excelencia de la pieza dramática, sin embargo no debemos

olvidar que una obra de teatro vale cuando no sólo nos entre tiene o nos interesa por un momento: debe ser realmente efectiva en un aspecto muy definido, conmovernos con su belleza o con su verdad y poseer suficiente fuerza para estimular nuestro pensamiento. Si no llena estos requisitos, ha fallado y no merece la calificación de excelente.

CUESTIONARIO.

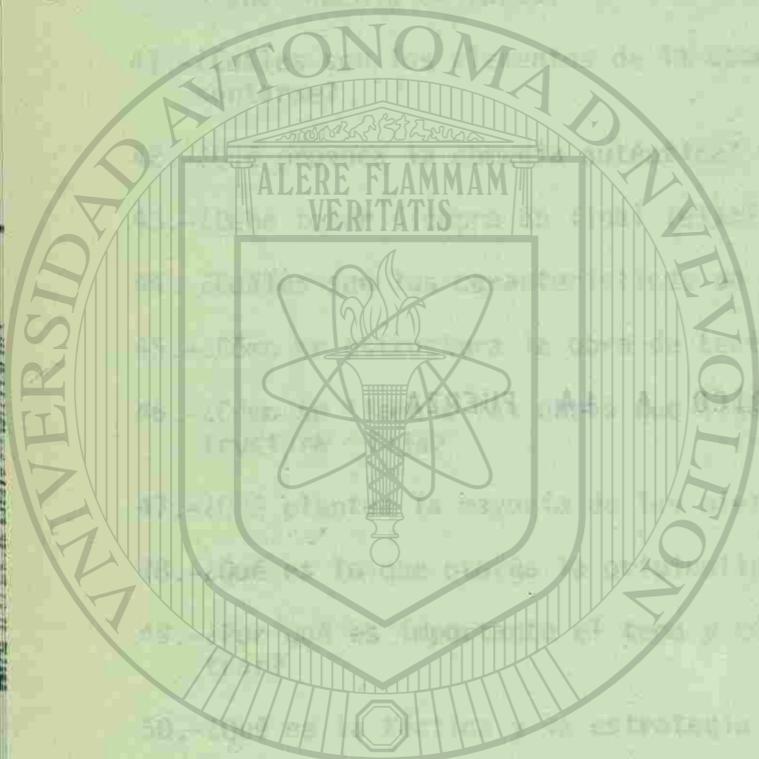
- 1.- ¿A quién se considera como el padre del drama moderno?
- 2.- ¿Cuáles son las tres preguntas de Goethe?
- 3.- ¿Qué evita el comprender y aplicar estas preguntas al juzgar una pieza teatral?
- 4.- ¿Cómo puede definirse el arte?
- 5.- ¿Qué diferencia existe entre realidad y realismo?
- 6.- ¿Qué oportunidad nos brinda el arte a nosotros, como público?
- 7.- ¿De qué elementos específicos consta el arte?
- 8.- ¿Qué es la sustancia?
- 9.- ¿Qué es la forma?
- 10.- ¿Qué es la técnica?
- 11.- ¿En qué elemento varían el teatro, el cine y la televisión?
- 12.- ¿Cuál es el propósito del arte?
- 13.- ¿En qué reside la poesía del teatro actual?
- 14.- ¿Cómo se considera al teatro como arte y qué elementos lo constituyen?
- 15.- ¿Qué elementos artísticos se manifiestan en el teatro?
- 16.- ¿Cuáles son las obligaciones del teatro hacia su público?
- 17.- ¿Cuáles son las obligaciones del público?
- 18.- ¿Qué es para Hamilton una pieza teatral?
- 19.- ¿Qué es la obra cuando está en el papel?

- 20.- ¿Qué debe tomar en cuenta el dramaturgo?
- 21.- ¿Cómo deben ser los personajes?
- 22.- ¿Cuáles elementos de la obra son los instrumentos del dramaturgo?
- 23.- ¿Cuándo encontramos el elemento llamado espectáculo?
- 24.- ¿Cuáles son las características de la tragedia?
- 25.- ¿Cuál es el factor esencial de la tragedia según Aristóteles?
- 26.- ¿En qué consiste?
- 27.- ¿Cuáles son las características del melodrama?
- 28.- ¿Qué diferencias hay entre la tragedia y el melodrama?
- 29.- ¿Cuáles son las historias preferidas del melodrama?
- 30.- ¿Por qué predomina el sentimentalismo?
- 31.- ¿Por qué pueden colocarse los espectadores en el lugar de cualquier personaje del melodrama?
- 32.- ¿Qué ofrece el melodrama al público?
- 33.- ¿Qué campos de la comedia señala la escalera de Alan Reynolds Thompson y en qué orden?
- 34.- ¿Cuáles son los tipos más comunes del infortunio físico?
- 35.- ¿Qué acontecimientos aparecen en las estratagemas del argumento?
- 36.- ¿Cuáles son los elementos fundamentales de la farsa?
- 37.- ¿En qué consiste la incongruencia de los personajes?
- 38.- ¿Cuándo se llega a la altura máxima del humor?

- 39.-¿Cómo se puede definir la alta comedia?
- 40.-¿Por medio de qué podemos convertir una farsa en comedia, o una comedia en farsa?
- 41.-¿Cuáles son los elementos de la comedia y cómo deben presentarse?
- 42.-¿Qué provoca la comedia auténtica?
- 43.-¿Debe tener siempre un final feliz?
- 44.-¿Cuáles son las características de la farsa?
- 45.-¿Cómo se estructura la obra de teatro?
- 46.-¿Cómo se llama a las obras que siguen paso a paso una estructura fija?
- 47.-¿Qué plantea la mayoría de las piezas teatrales?
- 48.-¿Qué es lo que otorga la originalidad a la obra teatral?
- 49.-¿Por qué es importante el tema y cómo lo podemos encontrar?
- 50.-¿Qué es la táctica y la estrategia en una pieza de teatro?
- 51.-¿Qué es el supuesto?
- 52.-¿Qué preguntas debemos hacernos si queremos juzgar adecuadamente una obra?

EL MEDICO A LA FUERZA.

MOLIÈRE.



ACTO PRIMERO.

La escena representa una selva.

ESCENA PRIMERA.

SGANARELLE Y MARTINA.

SGANARELLE.- No; te digo que no quiero hacer nada de eso, y que me corresponde a mí hablar y ser el amo.

MARTINA.- Y yo te digo que quiero que vivas a mi antojo y que no me he casado contigo para aguantar tus excesos.

SGANARELLE.- ¡Oh, qué gran cansancio es tener mujer! ¡Y cuánta razón tiene Aristóteles al decir que una mujer es peor que un demonio!

MARTINA.- Ved al hombre entendido con su bendito Aristóteles.

SGANARELLE.- Sí, un hombre entendido. A ver si encuentras un leñador que sepa, como yo, razonar las cosas; que haya servido seis años a un médico famoso, y sabido, en su infancia, sus rudimentos de memoria.

MARTINA.- ¡Mal haya el loco rematado!

SGANARELLE.- ¡Mal haya la tiñosa!

MARTINA.- ¡Malditos sean el día y la hora en que se me ocurrió dar el sí!

SGANARELLE.- ¡Maldito sea el notario cornudo que me hizo firmar mi ruina!

MARTINA.- ¡Que seas tú realmente el que te quejes de este negocio! ¿No debías estar en todo momento dando gracias al Cielo de tenerme por esposa? ¿Y merecías casarte con una persona como yo?

SGANARELLE.- Verdad es que me hiciste demasiado honor y que tuve ocasión de alabarme la noche de bodas. ¡Eh, par-diez! No me hagas hablar de eso. Pues diría ciertas cosas.

MARTINA.- ¿Qué? ¿Qué dirías?

SGANARELLE.- ¡Basta! Dejemos ese capítulo. Es suficiente con que sepamos lo que sabemos y que fuiste muy dichosa en encontrarme.

MARTINA.- ¿A qué llamas tú ser muy dichosa en encontrarte? ¡Un hombre que me condena al hospital, un libertino, un traidor que se come todo cuanto tengo!

SGANARELLE.- Mientes; me bebo una parte.

MARTINA.- ¡Que me vende, prenda a prenda todo lo que hay en casa!

SGANARELLE.- Eso es ser casero.

MARTINA.- ¡Que me ha quitado hasta la cama que tenía!

SGANARELLE.- Así te levantarás más temprano.

MARTINA.- ¡Que no me deja, en fin, un solo mueble en toda la casa!

SGANARELLE.- Así puede uno mudarse con más facilidad.

MARTINA.- ¡Y que desde que amanece hasta que anochece no hace más que jugar y beber!

SGANARELLE.- Es para no aburrirme.

MARTINA.- ¿Y qué quieres que haga yo con mi familia entre

tanto?

SGANARELLE.- Todo cuanto te plazca.

MARTINA.- Tengo cuatro niñitos encima.

SGANARELLE.- Déjalos en el suelo.

MARTINA.- Que me piden pan sin cesar.

SGANARELLE.- Dales azotes. Cuando he bebido y he comido bien quiero que esté todo el mundo harto en mi casa.

MARTINA.- ¿Y pretendes, borracho, que las cosas sigan siempre igual?

SGANARELLE.- Mujer, vayamos despacio, si os place.

MARTINA.- ¿Que soporte eternamente tus insolencias y tus excesos?

SGANARELLE.- No nos acaloremos, esposa.

MARTINA.- ¿Y que no sepa yo encontrar manera de restituirte a tu deber?

SGANARELLE.- Esposa, ya sabéis que no tengo un alma sufrida y que mi brazo es bastante sólido.

MARTINA.- Me burlo de tus amenazas.

SGANARELLE.- Mujercita mía, amiga, os pica la piel de ordinario.

MARTINA.- Ya te demostraré que no te tengo el menor miedo.

SGANARELLE.- Mi cara mitad, tenéis ganas de robarme algo.

MARTINA.- ¿Crees que me espantan tus palabras?

SGANARELLE.- Dulce objeto de mis ansias, te arrancaré las orejas.

MARTINA.- ¡So borracho!

SGANARELLE.- Os zurraré.

MARTINA.- ¡So pellejo!

SGANARELLE.- Os cascaré.

MARTINA.- ¡Infame!

SGANARELLE.- Os daré una felpa.

MARTINA.- ¡Traidor, insolente, mentiroso, cobarde, bergante, bigardo, andrajoso, bribón, belitre, pícaro, ladrón!

SGANARELLE.- ¡Ah! ¿Queréis verlo? *(Sganarelle coge un palo y golpea a su mujer).*

MARTINA.- *(Gritando)* ¡Ay, ay, ay!

SGANARELLE.- Este es el mejor medio de apaciguaros.

ESCENA II.

SR. ROBERTO, SGANARELLE Y MARTINA.

SEÑOR ROBERTO.- ¡Hola, hola, hola! ¡Ea! ¿Qué es esto? ¡Qué infamia! ¡Mal haya el bribón que pega así a su mujer!

MARTINA.- *(Al señor Roberto, con los brazos en jarras, haciéndole retroceder al hablar y dándole, por último, un bofetón).* Pero ¡si yo quiero que me pegue!

SEÑOR ROBERTO.- ¡Ah! Entonces, accedo a ello gustoso.

MARTINA.- ¿Por qué os mezcláis con esto?

SEÑOR ROBERTO.- He hecho mal.

MARTINA.- ¿Es un asunto vuestro?

SEÑOR ROBERTO.- Tenéis razón.

MARTINA.- ¡Vaya con el impertinente, que quiere impedir los maridos que peguen a sus mujeres!

SEÑOR ROBERTO.- Me retracto.

MARTINA.- ¿Qué tenéis vos que ver en esto?

SEÑOR ROBERTO.- Nada.

MARTINA.- ¿Os ha mandado alguien meter aquí la nariz?

SEÑOR ROBERTO.- No

MARTINA.- Ocupaos en vuestros asuntos.

SEÑOR ROBERTO.- No digo una palabra.

MARTINA.- Me gusta que me peguen.

SEÑOR ROBERTO.- De acuerdo.

MARTINA.- No es a costa vuestra.

SEÑOR ROBERTO.- Es cierto.

MARTINA.- Y sois un necio en venir a meteros donde nada tenéis que hacer. *(Le da otro bofetón).*

SEÑOR ROBERTO.- *(Se dirige luego hacia el marido, que le habla de un modo parecido, haciéndole retroceder; le golpea con el mismo palo y le hace huir).* Compadre, os pido perdón con toda mi alma; seguid zurrad, pegad como es debido a vuestra mujer; os ayudaré si queréis.

SGANARELLE.- No me place.

SEÑOR ROBERTO.- ¡Ah! Eso es otra cosa.

SGANARELLE.- Quiero pegarla si me da la gana, y no quiero pe-

garla si no se me antoja.

SEÑOR ROBERTO.- Muy bien.

SGANARELLE.- Es mi mujer y no la vuestra.

SEÑOR ROBERTO.- Indudablemente.

SGANARELLE.- No tenéis que mandarme nada.

SEÑOR ROBERTO.- Conforme.

SGANARELLE.- No necesito de vuestra ayuda.

SEÑOR ROBERTO.- Perfectamente.

SGANARELLE.- Y sois un impertinente por meteros en los asuntos ajenos. Sabed que Cicerón dice que entre el árbol y el dedo no hay que poner la corteza. *(Golpea al señor Roberto y lo echa).*

ESCENA III.

SGANARELLE Y MARTINA.

SGANARELLE.- *(Volviendo hacia su mujer y estrechándole la mano).* ¡Ea!, hagamos las paces nosotros. ¡Chócala!

MARTINA.- ¡Oh, después de haberme pegado así!

SGANARELLE.- Eso no es nada. ¡Choca!

MARTINA.- No quiero.

SGANARELLE.- ¿Eh?

MARTINA.- No.

SGANARELLE.- ¡Mujercita mía!

MARTINA.- Nones.

SGANARELLE.- Vamos, te digo.

MARTINA.- No lo haré.

SGANARELLE.- Ven, ven y ven.

MARTINA.- No. Quiero estar furiosa.

SGANARELLE.- ¡Bah! Es una bagatela. Vamos, vamos.

MARTINA.- Déjame ya.

SGANARELLE.- Choca, te digo.

MARTINA.- Me has sacudido demasiado.

SGANARELLE.- Pues bien: vaya, te pido perdón; choca la mano.

MARTINA.- Te perdono. *(Bajo, aparte).* Pero me las pagarás.

SGANARELLE.- Eres una taca en preocuparte por esto. Son las cosillas necesarias, de cuando en cuando, en la amistad; y cinco o seis palos entre gentes que se quieren sirven para fortalecer el cariño. ¡Ea!, me voy al bosque, y te prometo hoy más de un ciento de haces.

ESCENA IV.

MARTINA, sola.

MARTINA.- Anda, aunque ponga esta cara, no olvidaré mi resentimiento, y ardo en deseos de encontrar la manera de castigarte por los golpes que me das. Ya sé que una mujer tiene siempre en sus manos con qué vengarse de un marido; mas ese es un castigo demasiado suave para mi bergante. Quiero una venganza que se deje sentir un poco más, y eso no bastaría para la injuria que he recibido.

ESCENA V.

VALERIO, LUCAS Y MARTINA.

LUCAS.- (A Valerio, sin ver a Martina). ¡Voto a sanes! ¡Va ya encarguito que hemos aceptado! Yo no sé lo que podremos atrapar.

VALERIO.- (A Lucas, sin ver a Martina). ¿Qué quieres mi pobre compadre? Es preciso obedecer a nuestro amo, y además, nos interesa a los dos la salud de su hija, nuestra ama; y, sin duda, su casamiento, aplazado por su dolencia, nos valdrá alguna recompensa. Horacio, que es generoso, pone gran empeño en las pretensiones que pueden tener sobre su persona, y, aunque ella haya mostrado amistad por cierto Leandro, ya sabes que su padre no ha consentido nunca en aceptarle como yerno.

MARTINA.- (Soñando aparte, creyéndose sola). ¿No podré encontrar alguna maquinación para vengarme?

LUCAS.- (A Valerio). Mas ¿qué capricho se le ha metido en la cabeza, puesto que todos los médicos se han afanado en vano?

VALERIO.- (A Lucas). A fuerza de buscar, se encuentra, a veces lo que no se halla al principio, y, con frecuencia, en lugares sencillos.

MARTINA.- (Que sigue creyéndose sola). Sí, tengo que vengarme al precio que sea. Esos palos no se me olvidan, no puedo digerirlos, y... (Tropezando con Valerio y Lucas). ¡Ah señores! Os pido perdón; no os veía, y rebuscaba en mi cabeza algo que me trastorna.

VALERIO.- Cada cual tiene sus cuitas en este mundo, y también nosotros buscamos lo que quisiéramos encontrar.

MARTINA.- ¿Es algo en que puedo ayudaros?

VALERIO.- Pudiera ser; intentamos dar con algún hombre hábil, algún medico particular que pudiese proporcionar cierto alivio a la hija de nuestro amo, atacada de una dolencia que le ha quitado, de pronto, el uso de la lengua. Varios galenos han agotado ya toda su ciencia junto a ella; mas se encuentran, a veces, gentes que poseen secretos admirables, ciertos remedios especiales que logran, con frecuencia, lo que los otros no han conseguido; y esto es lo que buscamos.

MARTINA.- (Bajo, aparte. ¡Ah! ¡Qué admirable ocurrencia me inspira el Cielo para vengarme de mi truhán! (Alto). No podíais haberos dirigido a nadie mejor para encontrar lo que buscáis; tenemos un hombre, el más maravilloso del mundo, para las enfermedades desesperadas.

VALERIO.- ¿Y dónde podemos verle, por favor?

MARTINA.- Le encontraréis ahora hacia ese lugarcillo de allá, entretenido en cortar leña.

LUCAS.- ¡Un médico cortando leña!

VALERIO.- ¿Queréis decir que se entretiene en coger plantas salutíferas?

MARTINA.- No. Es un hombre extraordinario que se complace en eso, caprichoso, raro, desigual, y al que no tomaríais nunca por lo que es. Va vestido de un modo extravagante, finge a veces ignorancia, mantiene su ciencia guardada y de nada huye tanto a diario como de practicar los maravillosos talentos con que el Cielo le ha dotado para la Medicina.

VALERIO.- Es cosa admirable que todos los grandes hombres tengan siempre alguna ventolera, algún granito de locura mezclado con su ciencia.

MARTINA.- La manía de éste es mayor de lo que puede imaginarse, pues llega, a veces, hasta querer que le zurren para mostrarse conforme con su capacidad; y os aviso que no lo lograréis dominarle, que no dirá nunca que es médico, si se le antoja, como no cojáis cada uno un palo y le obliguéis, a fuerza de golpes, a confesaros, finalmente lo que os ocultará al principio. Así obramos nosotros cuando tenemos necesidad de él.

VALERIO.- ¡Vaya una extraña locura!

MARTINA.- Es cierto; mas, después de eso, ya veréis cómo hace maravillas.

VALERIO.- ¿Y cómo se llama?

MARTINA.- Sganarelle. Pero resulta fácil de reconocer. Es un hombre con una gran barba negra, que tiene un lunar y lleva un traje amarillo y verde.

LUCAS.- ¡Un traje amarillo y verde! ¿Es entonces médico de loros?

VALERIO.- Mas ¿es cierto, realmente, que sea tan hábil como decís?

MARTINA.- ¡Cómo! Es un hombre que hace milagros. Hace seis meses hubo una mujer desahuciada por todos los demás médicos; la daban por muerta hacía ya seis horas y se disponían a enterrarla, cuando trajeron a la fuerza al hombre de que hablamos. Lá examinó y le puso una gota de no sé qué en la boca y en el mismo instante se levantó ella de la cama y empezó en seguida a pasearse por su aposento, como si no sucediera nada.

LUCAS.- ¡Ah!

VALERIO.- Sería una gota de oro potable.

MARTINA.- Pudiera ser. No hace aún tres semanas que un niño de doce años se cayó desde el campanario y se rompió la

cabeza, los brazos y las piernas contra el empedrado. No bien hubieron traído a nuestro hombre, cuando le frotó todo el cuerpo con cierto unguento que él sabe hacer, y el niño se puso en pie inmediatamente y corrió a jugar a las bolas.

LUCAS.- ¡Ah!

VALERIO.- Ese hombre debe de conocer la medicina universal.

MARTINA.- ¿Quién lo duda?

LUCAS.- ¡Voto a bríos! Es el hombre que necesitamos. Vayamos a buscarlo en seguida.

VALERIO.- Os damos las gracias por la satisfacción que nos dais.

MARTINA.- Mas acordaos bien, al menos, de la advertencia que os he hecho.

LUCAS.- ¡Eh, pardiez! Dejadnos hacer. Si sólo depende de zurrar la presa es nuestra.

VALERIO.- (A Lucas). Hemos tenido mucha suerte con este encuentro, y me hace concebir, por mi parte las mejores esperanzas del mundo.

ESCENA VI.

SGANARELLE, VALERIO Y LUCAS. ®

SGANARELLE.- (Cantando dentro). ¡La, la, la!

VALERIO.- Oigo cantar y cortar leña a alguien.

SGANARELLE.- (Entrando en escena con una botella en la mano, sin ver a Valerio ni a Lucas). ¡La, la, la! ... A fe mía ya he trabajado bastante para beber un trago. Tomemos

aliento. (Después de haber bebido). Esta leña pesa más que cien diablos. (Canta).

¡Qué dulce son,
linda botella
que dulce son
el de tu leve borbotón!
Cuanto envidioso yo tendría
de estar tu panza siempre llena;
yo te pregunto, amiga buena;
"¿Por qué, al final, estás vacía?

¡Ea, pardiez! No nos pongamos
melancólicos.

VALERIO.- (Bajo, aparte). Aquí está nuestro hombre.

LUCAS.- (Bajo, a Valerio). Creo que no os falta razón y que le tenemos delante.

VALERIO.- Veámosle de cerca.

SGANARELLE.- (Besando su botella). ¡Ah, picarona, cómo te amo, corchito mío! (Canta. Viendo a Valerio y a Lucas, que le examinan, baja la voz). Cuánto envidioso tendría yo... de estar... (Al ver que le examinan desde más cerca). ¡Qué diablos! ¿A quién examinan éstos?

VALERIO.- (A Lucas). Es él, con seguridad.

LUCAS.- (A Valerio). Es tal como nos le han pintado. (Sganarelle deja la botella en el suelo, y, viendo que Valerio se inclina para saludarle, cree que lo hace con intención de cogerla, y la coloca al otro lado; y al hacer Lucas lo mismo, Sganarelle vuelve a coger su botella y la aprieta contra su estómago, con gestos diversos, que constituyen un verdadero juego escénico).

SGANARELLE.- (Aparte). Deliberan, mirándome. ¿Qué desearán?

VALERIO.- Señor, ¿no sois vos el llamado Sganarelle?

SGANARELLE.- ¡Eh! ¿Cómo?

VALERIO.- Os pregunto si no sois vos el llamado Sganarelle.

SGANARELLE.- (Volviéndose hacia Valerio y luego hacia Lucas). Sí y no, según lo que queráis.

VALERIO.- No queremos sino rendirle todo género de pleite- -sías.

SGANARELLE.- En tal caso, yo soy el llamado Sganarelle.

VALERIO.- Señor, estamos encantados de veros. Nos han enviado a vos para lo que buscamos, y venimos a implorar vuestra ayuda, que nos es necesaria.

SGANARELLE.- Si es algo, señores, que dependa de mi pequeño negocio, estoy dispuesto a servirlos.

VALERIO.- Señor, nos hacéis demasiada merced; pero, señor, cubríos, si os place; podría molestaros el sol.

LUCAS.- Señor, calaos el chapeo.

SGANARELLE.- (Aparte). Vaya unas gentes más ceremoniosas. (Se cubre).

VALERIO.- Señor, no es extraño que acudamos a vos; las personas hábiles son siempre buscadas, y estamos enterados de vuestro talento.

SGANARELLE.- Es cierto, señores, que soy el primer hombre del mundo arreglando haces.

VALERIO.- ¡Ah señor!

SGANARELLE.- No ahorro esfuerzos, y, los hago de un modo que no hay más allá.

VALERIO.- Señor, no se trata de eso.

SGANARELLE.- Mas también los vendo a ciento diez sueldos la carga de ciento.

VALERIO.- No hablemos de eso, si queréis.

SGANARELLE.- Os prometo que no puedo darlos a menos.

VALERIO.- Señor, estamos enterados de las cosas.

SGANARELLE.- Pues si es así, sabréis que los vendo a eso.

VALERIO.- Señor, es burlarse el

SGANARELLE.- Podréis encontrar en otros sitios a menos precio; hay haces de haces; mas con respecto a los que yo hago...

VALERIO.- ¡Eh, señor! Interrumpamos aquí esta conversación.

SGANARELLE.- Os juro que no los tendríais aunque se necesitara el doble.

VALERIO.- ¡Eh, basta!

SGANARELLE.- No; pagaréis eso, en conciencia. Os hablo con sinceridad, y no soy hombre que exagero.

VALERIO.- ¿Es posible, señor, que una persona como vos se divierta en estas groseras simulaciones, se rebaje hablando de este modo? ¿Que un hombre tan sabio, un médico famoso como sois, quiera disfrazarse a los ojos del mundo y tener escondidos los magníficos talentos que posee?

SGANARELLE.- *(Aparte)*. Está loco.

VALERIO.- Por favor, caballero, no disimuléis con nosotros.

SGANARELLE.- ¿Cómo?

LUCAS.- Todo ese embrollo no sirve de nada; sabemos lo que sabemos.

SGANARELLE.- ¡Cómo! ¿Qué queréis decir? ¿Por quién me tomáis?

VALERIO.- Por lo que sois: por un gran médico.

SGANARELLE.- Médico lo seréis vos; yo no lo soy en modo alguno, ni lo he sido jamás.

VALERIO.- *(Bajo)*. Ya le acomete su locura. *(Alto)*. Señor no queráis negar más, y no lleguemos, si os place, a enojarnos extremos.

SGANARELLE.- ¡Pardiez! Llegad a todo lo que queráis; no soy médico, ni sé lo que queréis decirme.

VALERIO.- *(Bajo)*. Veo que habrá que emplear el remedio. *(Alto)*. Señor os ruego una vez más que confeséis lo que sois.

LUCAS.- ¡Eh, voto a sanes! No deis más la tabarra y confesad lealmente que sois médico.

SGANARELLE.- *(Aparte)*. ¡Yo reviento de rabia!

VALERIO.- ¿A qué negar lo que todo el mundo sabe?

LUCAS.- ¿Por qué todas esas zarandajas? ¿De qué os sirve eso?

SGANARELLE.- Señores, en una palabra, igual que en dos mil, os digo que yo no soy médico.

VALERIO.- ¿No sois médico?

SGANARELLE.- No.

LUCAS.- ¿No sois médico?

SGANARELLE.- No.

VALERIO.- Ya que lo queréis, hay que decidirse a ello.
(Cogen cada cual un palo y lo golpean).

SGANARELLE.- ¡Ay, ay, ay! Señores, soy todo lo que os plazca.

VALERIO.- ¿Por qué, señor, nos obligáis a esta violencia?

LUCAS.- ¿Por qué causarnos el dolor de pegaros?

VALERIO.- Os aseguro que lo lamento más que nada en el mundo.

LUCAS.- Por mi alma que me disgusta de veras.

SGANARELLE.- ¿Qué demonio es esto, señores? Por favor, ¿es una humorada o desbarráis queriendo que yo sea médico?

VALERIO.- ¡Cómo! ¿No os rendís aún y os negáis a ser médico?

SGANARELLE.- ¡Que el diablo me lleve si lo soy!

LUCAS.- ¿No es cierto que seáis médico?

SGANARELLE.- No, aunque me consuma la peste. (Le golpean de nuevo). ¡Ay, ay! ¡Ea!, señores; sí, puesto que lo queréis, soy médico; soy médico, y boticario también, si os parece. Prefiero acceder a todo antes que morir acogotado.

VALERIO.- ¡Ah! Eso está bien, señor; me alegra veros razonable.

LUCAS.- Me colma de alegría oíros hablar así.

VALERIO.- Os pido perdón con toda mi alma.

LUCAS.- Os pedimos disculpa por la libertad que nos hemos tomado.

SGANARELLE.- (Aparte). ¡Pardiez! ¿Seré yo el que me equivoque y me habré hecho médico sin notarlo?

VALERIO.- Señor, no os arrepentiréis de revelarnos lo que sois, y veréis, con seguridad, cómo quedaréis satisfecho.

SGANARELLE.- Pero, decidme, señores; ¿no os equivocáis a vuestra vez? ¿Está comprobado que soy médico?

LUCAS.- Sí, por mi vida.

SGANARELLE.- ¿De veras?

VALERIO.- Sin duda.

SGANARELLE.- ¡Pues lléveme el diablo si lo sabía!

VALERIO.- ¡Cómo! Sois el médico más hábil del mundo.

SGANARELLE.- ¡Ja, ja!

LUCAS.- Un médico que ha curado no sé cuántas enfermedades.

SGANARELLE.- ¡Hola!

VALERIO.- Una mujer era tenida por difunta hacia seis horas; estaban a punto de enterrarla, cuando con una gota de algo la hicisteis recobrar y andar en seguida por el aposento.

SGANARELLE.- ¡Vaya!

LUCAS.- Un niño de doce años se dejó caer desde lo alto de un campanario, rompiéndose la cabeza, las piernas y los brazos, y vos, con no sé qué unguento, hicisteis que se pusiera en pie inmediatamente y se fuera a jugar a las bolas.

SGANARELLE.- ¡Diantre!

VALERIO.- En fin, señor, quedaréis satisfecho de nosotros y ganaréis lo que queráis dejándoos conducir a donde pensamos llevaros.

SGANARELLE.- ¿Ganaré lo que quiera?

VALERIO.- Sí.

SGANARELLE.- ¡Ah! Soy médico, sin disputa. Lo había olvidado; mas ahora vuelvo a acordarme. ¿De qué se trata? ¿Adónde hay que trasladarse?

VALERIO.- Nosotros os conduciremos. Se trata de ir a ver a una jover que ha perdido el habla.

SGANARELLE.- A fe mía, yo no la he encontrado.

VALERIO.- *(Bajo, a Lucas).* Le gusta la chanza.
(A Sganarelle). Vamos señor.

SGANARELLE.- ¿Sin vestidura de galeno?

VALERIO.- Nosotros llevaremos una.

SGANARELLE.- *(Entregando su botella a Valerio).* Tened esto ahí es donde echo mis julepes. *(Volviéndose luego hacia Lucas y escupiéndolo).* Vos pisad ahí, por prescripción médica.

LUCAS.- ¡Voto a bríos! Este médico me gusta; creo que triunfará, porque es chocarrero.

ACTO II.

La escena representa un aposento en casa de Geronte.

ESCENA PRIMERA.

GERONTE, VALERIO, LUCAS Y JACQUELINE.

VALERIO.- Sí, señor; creo que quedaréis satisfecho, ya que os hemos traído al más grande de los médicos del mundo.

LUCAS.- ¡Oh, pardiez! Hay que tirar la casa por la ventana, y todos los demás no sirven ni para descalzarle.

VALERIO.- Es un hombre que ha realizado curaciones asombrosas.

LUCAS.- Que ha sanado a gentes que estaban muertas.

VALERIO.- Es un tanto caprichoso, como ya os he dicho, y a veces tiene momentos en que se le va el santo al cielo y no parece lo que es.

LUCAS.- Sí; le gusta chancearse, y a ratos, se diría, con vuestra venia, que tiene vena de loco.

VALERIO.- Mas, en el fondo, es todo ciencia, y con frecuencia dice cosas muy elevadas.

LUCAS.- Cuando se le antoja, habla con gran talento, como si leyese en un libro.

VALERIO.- Su fama se ha difundido hasta aquí, y todo el mundo acude a él.

GERONTE.- Ardo en deseos de verle; traédmele aquí pronto.

VALERIO.- Voy a buscarle.

ESCENA II.

GERONTE, JACQUELINE Y LUCAS.

JACQUELINE.- A fe mía, señor, este hará lo que han hecho los otros. Creo que será lo mismo; y la mejor medicina que podrían dar a vuestra hija sería, a mi entender, un guapo y buen marido por el que sienta amor.

GERONTE.- ¡Pardiez, amiga! Os metéis en todo.

LUCAS.- Callad, dueña Jacqueline; no tenéis que meter la nariz en esto.

JACQUELINE.- Os digo y os repito que todos estos médicos no darán más que agua clara; que vuestra hija necesita otra cosa que el ruibarbo y el sen, y que un marido es el emplasto que cura todos los males de las mozas.

GERONTE.- ¿Se halla ahora en estado de que quiera nadie cargar con ella, dada la dolencia que sufre? Y cuando he querido casarla, ¿no se ha opuesto a mi voluntad?

JACQUELINE.- ¡Ya lo creo! Queréis darla un hombre al que no ama. ¿Por qué no escogéis al señor Leandro, que conmueve su corazón? Entonces os hubiera obedecido sin resistir, y apuesto cualquier cosa que él la tomaría, tal como es, si quisierais dársela.

GERONTE.- El tal Leandro no es el que le conviene: no tiene fortuna como el otro.

JACQUELINE.- Tiene un tío muy rico, del que es heredero.

GERONTE.- Todos esos bienes futuros me parecen otras tantas cantilenas. No hay nada como el que se posee; y corre uno el riesgo de engañarse cuando se cuenta con el caudal que otro os reserva. La muerte no siempre tiene los oídos abiertos a los deseos y a las peticiones de los señores herederos; y se le ponen a uno largos los dientes cuando se espera, para vivir, el fallecimiento del a- -- quien.

JACQUELINE.- En fin, he oído siempre decir que en el matrimonio, como en otras cosas, la dicha prescinde de la riqueza. Los padres y las madres tienen la condenada costumbre de preguntar siempre: "¿Cuánto tiene él? ¿Cuánto tiene ella?" Y mi compadre Pedro ha casado a su hija Simóni-lla con el gordo Tomás porque tenía una fanega de viña más que el joven Robin, al que consagraba su querer; y ved a la pobre criatura, que se ha quedado amarilla como un membrillo y que no ha medrado desde ese día. Es un buen ejemplo para vos, señor. Sólo importa el gusto de una en este mundo; y yo preferiría dar mi hija a un buen marido que le fuese agradable a todas las riquezas de la comarca.

GERONTE.- ¡Pardiez, mi señora la nodriza, cómo parláis! Callaos, os lo ruego; os preocupáis demasiado y revolvéis vuestra leche.

LUCAS.- *(Golpeando a cada frase que pronuncia sobre el pecho de Geronte).* ¡Voto al chapiro! Calla; eres un impertinente. Al señor no le interesan tus discursos, y ya sabe él lo que tiene que hacer. Ocupate de dar la teta a tu rorro, sin echártelas tanto de discutidora. El señor es el padre de su hija, y es bueno y cuerdo para ver lo que ella necesita.

GERONTE.- Poco a poco. ¡Oh! Poco a poco.

LUCAS.- *(Volviendo a golpear sobre el pecho de Geronte).* Señor, quiero mortificarla un poco y enseñarle el respeto que os debe.

GERONTE.- Sí. Más esos gestos no son necesarios.

ESCENA III.

VALERIO, SGANARELLE, GERONTE, LUCAS Y JACQUELINE.

VALERIO.- Señor, preparaos. Aquí entra nuestro médico.

GERONTE.- (A Sganarelle). Señor, estoy encantado de veros en mi casa; tenemos gran necesidad de vos.

SGANARELLE.- (Vestido de médico, con un sombrero de los más puntiagudos). Hipócrates dice... que nos cubramos los dos.

GERONTE.- ¿Dice eso Hipócrates?

SGANARELLE.- Sí.

GERONTE.- ¿En qué capítulo, por favor?

SGANARELLE.- En su capítulo de los sombreros.

GERONTE.- Puesto que Hipócrates lo dice, habrá que hacerlo.

SGANARELLE.- Señor médico, al saber las maravillas...

GERONTE.- ¿Con quién habláis, por favor?

SGANARELLE.- Con vos.

GERONTE.- Yo no soy médico.

SGANARELLE.- ¿No sois médico?

GERONTE.- No, en verdad.

SGANARELLE.- (Coge un palo y le golpea, como han hecho con

él). ¿De veras?

GERONTE.- De veras. ¡Ay, ay, ay!

SGANARELLE.- Sois médico ahora; yo no me he graduado de otro modo.

GERONTE.- (A Valerio). ¿Qué diablo de hombre me habéis traído?

VALERIO.- Ya os he dicho que era un médico chocarrero.

GERONTE.- Sí. Mas yo le mandaría a paseo con sus chocarrerías.

LUCAS.- No os fijéis en eso, señor; es tan solo por chanza.

GERONTE.- No me gustan esas chanzas.

SGANARELLE.- Señor, os pido perdón por la libertad que me he tomado.

GERONTE.- Señor..., a vuestras órdenes.

SGANARELLE.- Siento que...

GERONTE.- No ha sido nada...

SGANARELLE.- Unos palos....

GERONTE.- No hay mal en ello.

SGANARELLE.- Que he tenido el honor de daros.

GERONTE.- No hablemos más de eso. Señor, tengo una hija que está atacada de una extrema dolencia.

SGANARELLE.- Estoy encantado, señor, de que vuestra hija me necesite; y desearía con todo mi corazón que vos también tuviera necesidad de mí, vos y toda vuestra familia, para mostraros el afán que tengo en serviros.

GERONTE.- Os agradezco esos sentimientos.

SGANARELLE.- Os aseguro que os hablo con la mejor sinceridad de mi alma.

GERONTE.- Me hacéis demasiado honor.

SGANARELLE.- ¿Cómo se llama vuestra hija?

GERONTE.- Lucinda.

SGANARELLE.- ¡Lucinda! ¡Ah! Bello nombre para curarse.
¡Lucinda!

GERONTE.- Voy un momento a ver qué hace.

SGANARELLE.- ¿Quién es esa mujeruca?

GERONTE.- Es la nodriza de mi hijito.

ESCENA IV.

SGANARELLE, JACQUELINE Y LUCAS.

SGANARELLE.- (Aparte) ¡Pardiez! ¡Lindo mueble! (Alto).
¡Ah! Nodriza, encantadora nodriza, mi medicina es la esclava humildísima de vuestra cualidad nutricia, y quisiera yo ser el rorro afortunado que mamase la leche de vuestras gracias. (Le pone la mano sobre el seno). Todos mis remedios, toda mi ciencia, toda mi capacidad, están a vuestro servicio, y...

LUCAS.- Con vuestro permiso, señor, dejad a mi mujer, os lo ruego.

SGANARELLE.- ¡Ah! Es vuestra mujer?

LUCAS.- Sí.

SGANARELLE.- ¡Ah! Realmente yo lo ignoraba, y me congratulo por afecto al uno y a la otra. (Finge querer abrazar a Lucas y abraza a la nodriza).

LUCAS.- (Tirando de Sganarelle y colocándose entre él y su mujer). Poco a poco, si os place.

SGANARELLE.- Os aseguro que me encanta que estéis unidos. La felicito a ella por tener un marido como vos, y os felicito a vos por tener una mujer tan bella, tan cuerda y tan bien formada como es. (Finge de nuevo abrazar a Lucas, que le tiende los brazos; pasa por debajo y vuelve a abrazar a la nodriza).

LUCAS.- (Tirando de él otra vez). ¡Eh, pardiez, no tantos cumplidos, os lo suplico!

SGANARELLE.- ¿No queréis que me regocije con vos de tan hermoso maridaje?

LUCAS.- Conmigo, todo lo que se os antoje; mas con mi mujer, basta de ceremonia.

SGANARELLE.- Comparto por igual la felicidad de ambos. Y si os abrazo para testimoniaros mi alegría, la abrazo a ella también con igual propósito. (Repite el juego).

LUCAS.- (Tirando de él por tercera vez). ¡Ah, voto a sanes, señor médico; cuántas necedades!

ESCENA V.

GERONTE, SGANARELLE, LUCAS Y JACQUELINE.

GERONTE.- Señor, ahora veréis a mi hija, que van a traerlos.

SGANARELLE.- La espero, señor, con toda la medicina.

GERONTE.- ¿Dónde está?

SGANARELLE.- (Tocándose la frente). Aquí dentro.

GERONTE.- Muy bien.

SGANARELLE.- Más, como me intereso por toda vuestra familia, tengo que probar un poco de la leche de vuestra nodriza y que examinar su seno. (Se acerca a Jacqueline).

LUCAS.- (Tirando de él y haciéndole girar). ¡Ca! Eso no os concierne.

SGANARELLE.- Es misión del médico ver los pechos de las nodrizas.

LUCAS.- No hay misión que valga; soy vuestro servidor.

SGANARELLE.- ¿Tienes el atrevimiento de oponerte al médico? Sal de aquí.

LUCAS.- Me río de eso.

SGANARELLE.- (Mirándole ceñudo). Te daré calentura.

JACQUELINE.- (Cogiendo a Lucas por el brazo y haciéndole que gire también). Sal de aquí, en verdad. ¿Es que no soy lo bastante crecida para defenderme yo misma si me hace algo que no se deba hacer?

LUCAS.- Yo no quiero que te toque.

SGANARELLE.- ¡Fuera el villano celoso de su mujer!

GERONTE.- Aquí está mi hija.

ESCENA VI.

LUCINDA, GERONTE, SGANARELLE, VALERIE, LUCAS Y JACQUELINE.

SGANARELLE.- ¿Es ésta la enferma?

GERONTE.- Sí. Es la única hija que tengo, y sería para mí la mayor pena del mundo que muriese.

SGANARELLE.- Ya se cuidará muy bien de tal cosa. No debe morir sin que lo mande el médico.

GERONTE.- Vamos, traed sillas.

SGANARELLE.- (Sentado entre Geronte y Lucinda). He aquí una enfermedad poco repugnante, y creo que un hombre bien sano se acostumbraría a ella fácilmente.

GERONTE.- La habéis hecho reír, señor.

SGANARELLE.- Magnífico; es la mejor señal que el médico haga reír al enfermo. (A Lucinda). ¡Ea! ¿De qué se trata? ¿Qué tenéis? ¿Cuál es el dolor que sentís?

LUCINDA.- (Llevándose la mano a la boca, a la cabeza y bajo la barbilla). Han, hi, hon, han.

SGANARELLE.- ¿Eh? ¿Qué decís?

LUCINDA.- Han, hi, hon.

SGANARELLE.- Han, hi, hon, han, ha. No os entiendo nada. (R) ¿Qué diablo de lenguaje es ése?

GERONTE.- Señor, ésa es su enfermedad. Se ha quedado muda, sin que hasta ahora se haya podido saber la causa, y es un accidente que hace aplazar su casamiento.

SGANARELLE.-¿ Y por qué?

GERONTE.-El hombre con quien debe casarse quiere esperar su curación para rematar la cosa.

SGANARELLE.-¿Y quién es ese necio que no quiere que su mujer sea muda? ¡Pluguiera al cielo que la mía padeciese esta enfermedad!

¡Me guardaría muy bien de curarla!

GERONTE.-En fin, señor; os rogamos que utilicéis todos vuestros recursos para aliviarla de su mal.

SGANARELLE.-¡Ah! No os preocupéis. Decidme, por favor, ¿la oprime mucho ese mal?

GERONTE.-Sí, señor.

SGANARELLE.-Tanto mejor. ¿Siente grandes dolores?

GERONTE.-Muy grandes.

SGANARELLE.-Eso está bien... ¿Va a donde sabéis?

GERONTE.-Sí.

SGANARELLE.-¿Copiosamente?

GERONTE.-No soy entendido en eso.

SGANARELLE.-¿Y es buena la materia?

GERONTE.-Tampoco entiendo de eso.

SGANARELLE.-*(A Lucinda.)* Dadme el brazo. *(A Geronte.)* Este pulso indica que vuestra hija es muda.

GERONTE.-¡Ah, sí señor! Esa es su dolencia; lo habéis averiguado de primera intención.

SGANARELLE.-¡Ah, ah!

JACQUELINE.-¡Ved cómo ha adivinado la enfermedad!

SGANARELLE.-Nosotros, los grandes médicos, conocemos en seguida las cosas. Un ignorante se hubiera sentido indeciso y os habría dicho es esto, es aquello; mas yo doy en el blanco a la primera, y os afirmo que vuestra hija es muda.

GERONTE.-Sí; mas yo quisiera que me dijerais de qué proviene eso.

SGANARELLE.-No hay nada más fácil. Eso proviene de que ha perdido el habla.

GERONTE.-Muy bien; mas ¿cuál es la causa de que haya perdido el habla, si os place?

SGANARELLE.-Todos nuestros mejores autores os dirán que es el impedimento de la acción de su lengua.

GERONTE.-Mas, insistiendo: ¿cuál es vuestra opinión sobre este impedimento de la acción de su lengua?

SGANARELLE.-Aristóteles dice sobre eso..., dice cosas magníficas.

GERONTE.-Lo creo.

SGANARELLE.-¡Ah!... Era un grande hombre.

GERONTE.-Sin duda.

SGANARELLE.-Un grande hombre por completo. *(Alzando el brazo hasta el codo.)* Un hombre más grande que yo, tanto así. Volviendo, pues, a nuestro razonamiento, sostengo que ese impedimento de la acción de su lengua está causado por ciertos humores, que llamamos, nosotros los sabios, *humores pecantes*; es decir..., humores pecantes, tanto más cuanto que los vapores formados por las exhalaciones de las influencias que se elevan en la región de la enfermedades, viniendo..., por decirlo así..., a... ¿entendéis el latín?

GERONTE.-En modo alguno.

SGANARELLE.-*(Levantándose bruscamente.)* ¿No entendéis nada de latín?

GERONTE.-No.

SGANARELLE.-*(Con entusiasmo.)* *Cabricias arci thuram, catalamus, singulariter, nominativo haec musa, la musa; bonus, bona, bonum, Deus sanctus, estne oratio latinas? Etian, sí. -- Quare, ¿por qué? Quia substantivo et adjectivum, concordat in generi, numerum, et casus.*

GERONTE.-¡Ah! ¿Por qué no habré yo estudiado?

JACQUELINE.-Sí; eso es tan hermoso, que no entiendo ni jota.

SGANARELLE.-Ahora bien, esos humores de que os hablo, viniendo a pasar del lado izquierdo, donde está el hígado, al lado derecho, donde está el corazón, ocurre que el pulmón, al que llamamos en *armyan* teniendo comunicación con el cerebro, que denominamos en griego *nasmus*, por medio de la vena cava, a la que llamamos en hebreo *cubile*, encuentra en su camino los susodichos vapores que llenan los ventrículos del omóplato; y porque los citados vapores... Comprended bien este razonamiento, os lo ruego; y porque los mencionados vapores poseen cierta malignidad... Escuchad bien esto, os emplazo a ello.

GERONTE.-Sí.

SGANARELLE.-...Poseen cierta malignidad..., causada... Estad atento, os lo ruego.

GERONTE.-Lo estoy.

SGANARELLE.-...Causada por la acritud de los humores engendrados en la concavidad del diafragma, ocurre que esos vapores... *Ossabundus, nequies, nequer, potarimum, quipsa milus.* Esto es lo que hace precisamente que vuestra hija sea muda.

JACQUELINE.-¡Ah!... ¡Qué bien dicho está eso, buen hombre!

LUCAS.-¿Por qué no tendré yo la lengua tan bien colocada?

GERONTE.-No se puede razonar mejor, sin duda. Sólo hay una cosa que me ha sorprendido: el sitio del hígado y del corazón. Parece que los colocáis de distinto modo del que ocupan, y que el corazón está al lado izquierdo y el hígado al derecho.

SGANARELLE.-Sí, eso era así en otro tiempo; mas nosotros hemos cambiado todo eso, y practicamos ahora la Medicina con un método novísimo.

GERONTE.-Eso es lo que no sabía, y os pido perdón por mi -- ignorancia.

SGANARELLE.-No hay ningún mal en ello, y no estáis obligado a ser tan hábil como nosotros.

GERONTE.-Seguramente. Mas... ¿qué creéis, señor, que debe hacerse en esta enfermedad?

SGANARELLE.-¿Qué creo que debe hacerse?

GERONTE.-Sí.

SGANARELLE.-Mi opinión es que se la vuelva al lecho y se le haga tomar como remedio una buena cantidad de pan ensopado en vino.

GERONTE.-¿Y eso para qué, señor?

SGANARELLE.-Porque hay en el vino y el pan, mezclados, una virtud simpática que hace hablar. ¿No veis claramente que no se da otra cosa a los loros y que aprenden a hablar tomando eso?

GERONTE.-Eso es verdad. ¡Ah, qué grande hombre! ¡Pronto! - Traed mucho pan y mucho vino.

SGANARELLE.-Volveré anocheado, a ver en qué estado se encuentra.

E S C E N A VII

GERONTE, SGANARELLE Y JACQUELINE.

SGANARELLE.-*(A Jacqueline.)* Vos, atención. *(A Geronte.)* Señor, esta es una nodriza a la cual he de mandar algunos pequeños remedios.

JACQUELINE.-¿A quién? ¿A mí? ¡Si estoy muy bien!

SGANARELLE.-Peor para vos, nodriza; peor para vos. Esa gran salud es de temer, y no estará mal haceros una pequeña sangría amistosa y poneros algún pequeño clister suavizador.

GERONTE.-Pero ése es un uso que no comprendo en absoluto, - señor. ¿Por qué hacerse sangrar cuando no se padece enfermedad alguna?

SGANARELLE.-No importa; el uso es saludable; y así como se bebe para apagar la sed futura, hay que hacerse sangrar por la enfermedad venidera.

JACQUELINE.-*(Marchándose.)* A fe mía, yo me burlo de eso, y no quiero convertir mi cuerpo en una botica.

SGANARELLE.-Sois reacia a los remedios; más ya sabremos some teros a la razón.

E S C E N A VIII

GERONTE Y SGANARELLE.

SGANARELLE.-Os doy los buenos días.

GERONTE.-Esperad un poco, si os place.

SGANARELLE.-¿Qué queréis hacer?

GERONTE.-Daros dinero, señor.

SGANARELLE.-*(Tendiendo su mano por detrás, mientras Geronte abre su bolsa.)* No lo cogeré, señor.

GERONTE.-Señor...

SGANARELLE.-En absoluto.

GERONTE.- Un momentito.

SGANARELLE.-De ninguna manera.

GERONTE.-Por favor...

SGANARELLE.-Os chanceáis...

GERONTE.-Ya está hecho.

SGANARELLE.-No lo haré.

GERONTE.-¿Eh?

SGANARELLE.-No es el dinero lo que me mueve.

GERONTE.-Lo creo.

SGANARELLE.-*(Después de haber cogido el dinero.)* ¿Es de ley?

GERONTE.-Sí, señor.

SGANARELLE.-Yo no soy un médico mercenario.

GERONTE.-Ya lo sé.

SGANARELLE.-No me impulsa el interés.

GERONTE.-Nunca lo pensé.

SGANARELLE.-*(Solo, examinando el dinero que ha recibido.)* A fe mía, esto no va mal, y con tal que...

ESCENA IX

LEANDRO Y SGANARELLE.

LEANDRO.-Señor, hace largo rato que os espero, y vengo a implorar vuestra ayuda.

SGANARELLE.-*(Tomándole el pulso.)* Tenéis un pulso muy malo.

LEANDRO.-No estoy enfermo, señor, y no acudo a vos para eso.

SGANARELLE.-Si no estáis enfermo, ¿por qué no lo decís, entonces? ¡Qué diablo!

LEANDRO.-No. Para contaros la cosa en dos palabras, me llamo Leandro, y estoy enamorado de Lucinda, a quien acabáis de examinar, y como por el mal humor de su padre me está vedado acercarme a ella, me atrevo a rogaros que accedáis a servir a mi amor y a darme ocasión para llevar a cabo una estratagema que he ideado, con objeto de poder decirle dos palabras, de las que dependen por entero mi felicidad y mi vida.

SGANARELLE.-¿Por quién me tomáis? ¡Cómo! ¿Atreverse a dirigiros a mí para serviros en vuestro amor y querer rebajar la dignidad de médico a misiones de esta naturaleza?

LEANDRO.-Señor, no hagáis ruido.

SGANARELLE.-*(Haciéndole retrocer.)* Quiero hacerlo. Sois un impertinente.

LEANDRO.-¡Eh, señor! Hablad bajo.

SGANARELLE.-Un temerario.

LEANDRO.-Por favor.

SGANARELLE.-Yo os enseñaré que no soy hombre para eso y que es una insolencia summa...el querer utilizarme...*(Leandro saca una bolsa y Sganarelle la coge.)*, el querer utilizarme...No lo decía por vos, pues sois un caballero y me encantaría prestaros ayuda. Mas existen ciertos impertinentes en

en el mundo que toman a las personas por lo que no son, y os confieso que eso me encocora

LEANDRO.-Os pido perdón, señor, por la libertad que...

SGANARELLE.-Os chanceáis. ¿De qué se trata?

LEANDRO.-Sabréis, pues, que esa dolencia que queréis curar es una enfermedad fingida. Los médicos han actuado como es debido y no han dejado de decir que eso provenía; unos, del cerebro; otros, de las entrañas; quiénes, del bazo, quiénes, del hígado; mas es seguro que su verdadera causa es el amor, y que Lucinda ha ideado esa enfermedad tan solo para librarse de un casamiento con el que la hostigaban. Pero por miedo a que nos vean juntos retirémonos de aquí, y os diré, caminando, lo que deseo de vos

SGANARELLE.-Vamos, señor. Me habéis hecho sentir una ternura inconcebible por vuestro amor; y, o pierdo en ello toda mi ciencia médica, o la enferma revienta o será vuestra.

A C T O III

La escena representa un paraje cercano a la casa de Geronte

ESCENA PRIMERA

Leandro y Sganarelle.

LEANDRO.-Creo que no resulto mal así para ser un boticario, y como el padre no me ha visto apenas, este cambio de indumento y de peluca es suficiente, me parece, para disfrazarme a sus ojos.

SGANARELLE.- Sin duda.

LEANDRO.-Lo único que yo desearía es saber cinco o seis palabras relevantes de medicina para adornar un discurso y darme aires de hombre experto.

SGANARELLE.-Vamos, vamos; nada de eso es necesario: basta con

el traje; yo no sé más que vos.

LEANDRO.- ¡Cómo!

SGANARELLE.- ¡Que el diablo me lleve si entiendo algo de medicina! Sois un hombre honrado y quiero confiarme a vos como os habéis confiado a mí.

LEANDRO.- ¡Cómo! ¿No sois realmente...?

SGANARELLE.- No, os digo; me han hecho médico a pesar mío. No había yo pensado nunca ser tan sabio, y todos mis estudios no han pasado de párvulos. No sé por qué se les ha ocurrido esa idea; mas cuanto he visto que querían a toda costa que fuera yo médico, me decidí a serlo a expensas de aquel a quien esto concierne. Sin embargo, no podríais imaginaros cómo se ha esperecido el error y de qué modo les ha dado a todos la manía de creerme un hombre docto. Vienen a buscarme de todas partes, y si las cosas siguen así, creo que voy a dedicarme toda la vida a la Medicina. Encuentro que es el mejor oficio de todos; pues lo haga uno mal o lo haga bien, pagan igual. La mala tarea no recae nunca sobre nuestras espaldas, y cortamos como queremos la tela sobre la cual trabajamos. Si un zapatero, al hacer unos zapatos, estropea una pieza de cuero, tiene que pagar los vidrios rotos; pero en esto puede uno deteriorar a un hombre sin que cueste nada. El error no es nunca nuestro: siempre tiene la culpa el que fallece. En fin: lo bueno de esta profesión es que hay, entre los muertos, una honradez y una discreción únicas en el mundo: no se les ve nunca quejarse del médico que los ha matado.

LEANDRO.- Es cierto que los muertos son gentes honradísimas en esa cuestión.

SGANARELLE.- *(Viendo a unos hombres que se dirigen hacia él.)* Ahí llegan unas gentes que tienen aspecto de venir a consultarme. *(A Leandro.)* Id a esperarme junto a la mansión de vuestra amada.

ESCENA II

THIBAUT, PERRIN Y SGANARELLE

THIBAUT.- Señor, mi hijo Perrin y yo venimos a buscaros.

SGANARELLE.- ¿Qué hay?

THIBAUT.- Su pobre madre, que se llama Petra, está en cama enferma hace seis meses.

SGANARELLE.- *(Teniendo la mano como para recibir dinero.)* ¿Qué queréis que yo le haga?

THIBAUT.- Quisiéramos, señor, que nos dieseis cualquier bagatela para curarla.

SGANARELLE.- Hay que ver de qué está enferma.

THIBAUT.- Está enferma de hipocresía, señor.

SGANARELLE.- ¿De hipocresía?

THIBAUT.- Sí; es decir, que está hinchada por todas partes, y han dicho que es la cantidad de serosidades que tiene en el cuerpo, y que su hígado, su vientre o su bazo, como queráis llamarlo, en vez de dar sangre, no produce más que agua. Hace dos días tiene fiebre cotidiana, con lasitudes y dolores en los músculos de las piernas. Oyense en su garganta flemas que van a ahogarla, y, a veces, sufre síncope y convulsiones tales que nos parece que ha muerto. Tenemos en el pueblo un boticario, con perdón, que le ha dado no sé cuántas cosas; me lleva costado más de una docena de buenos escudos; en lavativas, con vuestro permiso; en apostemas que le han largado, en inyecciones de jacinto y en porciones cordiales. Mas todo eso no ha sido, como dijo el otro, mas que pampringadas. Quería darle cierta droga que se llama vino amético; mas tuve miedo, francamente, de que eso la mandase "a patres", y le dije que esos grandes médicos matan a no sé cuánta gente con tal invento.

SGANARELLE.-*(Tendiendo de nuevo la mano.)* Vamos al grano, amigo mío, vamos al grano.

THIBAUT.-El hecho es, señor, que venimos a rogaros que nos digáis lo que debe hacerse.

SGANARELLE.-No os comprendo, en absoluto.

PERRIN.-Señor, mi madre está enferma, y ahí tenéis dos escudos que os traemos para que nos deis algún remedio.

SGANARELLE.-¡Ah! A vos os entiendo. He aquí un mozo que habla claramente y que explica como es debido. Decís que vuestra madre está enferma de hidropesía; que se le ha hinchado todo el cuerpo; que tiene fiebre y dolores en las piernas y que le dan, a veces, síncope y convulsiones, es decir, desmayos.

PERRIN.-¡Ah, sí señor! Es eso, precisamente.

SGANARELLE.-He comprendido en seguida vuestras palabras. Tenéis un padre que no sabe lo que dice. ¿Me pedís ahora un remedio?

PERRIN.-Sí, señor.

SGANARELLE.-¿Un remedio para curarla?

PERRIN.-Eso queremos.

SGANARELLE.-Tened; ahí va un pedazo de queso, que debéis hacerle tomar.

PERRIN.-¿Queso, señor?

SGANARELLE.-Sí; es un queso preparado, en cuya composición entra oro, coral, perlas y una gran cantidad de sustancias preciosas.

PERRIN.-Señor, os quedamos muy agradecidos, y vamos a hacerle tomar en seguida.

SGANARELLE.-Id. Si muere, no dejéis de enterrarla lo mejor que podáis.

ESCENA III

JACQUELINE, SGANARELLE Y LUCAS.

La escena representa un aposento en casa de Geronte

SGANARELLE.-Aquí está la hermosa nodriza. ¡Ah nodriza de mi corazón! me encanta este encuentro, y vuestra contemplación es el ruibarbo, la cañafistula y el sen que purgan mi alma de toda melancolía.

JACQUELINE.-A fe mía, señor médico, eso está demasiado bien dicho para mí, y no entiendo nada de vuestro latín.

SGANARELLE.-Poneos enferma, nodriza, os lo ruego; poneos enferma por amor de mí. Tendría el mayor gozo del mundo en curaros.

JACQUELINE.-Soy vuestra servidora; mas prefiero que no me curen.

SGANARELLE.-¡Cómo os compadezco, hermosa nodriza, por tener un marido celoso e importuno cual el vuestro!

JACQUELINE.-¿Qué queréis, señor? Es como penitencia por mis culpas, y la cabra debe ramonear allí donde está atada.

SGANARELLE.-¡Cómo! ¿Un patán así? ¿Un hombre que os está mirando siempre y que no quiere que nadie os hable?

JACQUELINE.-¡Ay! Pues no habéis visto nada, y eso es tan sólo una pequeña muestra de su mal humor.

SGANARELLE.-¿Es posible que un hombre tenga el alma tan baja para maltratar a una persona como vos? ¡Ah! Yo sé de alguno, hermosa nodriza, que no está lejos de aquí, y que se consideraría dichoso con besar solamente la punta de vuestros piecitos. ¿Por qué ha de ser que una persona tan bien formada haya caído en tales manos? Y que un verdadero animal, un bruto, un estúpido, un necio.... Perdonadme, nodriza, si hablo así de vuestro marido.

JACQUELINE.-¡Ah señor! Ya sé que él merece todos esos nombres.

SGANARELLE.-Sí; nodriza, los merece, sin duda, y merecería - también que le pusierais ciertas cosas en la cabeza en castigo a sus sospechas.

JACQUELINE.-Bien cierto es que si no tuviera yo ante mis ojos más que su interés podría obligarme a cualquier cosa rara.

SGANARELLE.-A fe mía, no haríais mal en vengaros de él con alguien. Es un hombre, os repito, que se merece eso, y si fuera yo lo bastante dichoso, hermosa nodriza, para ser elegido como... *(En el momento en que Sganarelle tiende los brazos para abrazar a Jacqueline, Lucas mete su cabeza por debajo, y se coloca entre los dos. Sganarelle y Jacqueline miran a Lucas, y vanse cada cual por su lado.)*

ESCENA IV

GERONTE Y LUCAS

GERONTE.-¡Hola, Lucas! ¿No has visto por aquí a nuestro médico?

LUCAS.-Sí, por todos los demonios, le he visto, y también a mi mujer.

GERONTE.-¿Dónde puede estar?

LUCAS.-No lo sé; mas quisiera yo que estuviese con todos los diablos.

GERONTE.-Vete a ver qué hace mi hija.

ESCENA V

SGANARELLE, LEANDRO Y GERONTE

GERONTE.-¡Ah señor! Estaba preguntando dónde estabais.

SGANARELLE.-Me entretenía en expulsar, ahí en el patio, el sobrante de la bebida. ¿Cómo está la enferma?

GERONTE.-Un poco peor, después de tomar vuestro remedio.

SGANARELLE.-Tanto mejor. Es señal de que va obrando.

GERONTE.-Sí, mas, al obrar, temo que la ahogue.

SGANARELLE.-No os inquietéis, tengo remedios que se burlan - de todo, y la espero en la agonía.

GERONTE.-*(Señalando a Leandro.)* ¿Quién es ese hombre que traéis?

SGANARELLE.-*(Haciendo signos con la mano para explicar que es un boticario.)* Es...

GERONTE.-¿Qué?

SGANARELLE.-...que

GERONTE.-Ya os entiendo.

SGANARELLE.-Vuestra hija le necesitará.

ESCENA VI

LUCINDA, GERONTE, LEANDRO, JACQUELINE Y SGANARELLE

JACQUELINE.-Señor, aquí está vuestra hija, quiere andar un poco.

SGANARELLE.- Eso le sentará bien. Id, señor boticario, a tomarle, entre tanto, el pulso, a fin de que pueda yo después hablar con vos sobre su enfermedad. (*Sganarelle lleva a Geronte a un rincón de la escena y le echa un brazo por los hombros para impedir que vuelva la cabeza hacia donde están Leandro y Lucinda.*) Señor, es una importante y sutil cuestión, entre doctores, la de saber si las mujeres son más fáciles de curar que los hombres. Os ruego que escuchéis esto, si os place. Unos dicen que no y otros que sí; y yo digo que sí y que no; tanto más cuanto que la incongruencia de los hombres opacos, que se hallan en el temperamento natural de las mujeres, siendo causa de que la parte brutal quiera siempre dominar a la sensitiva, se ve que la desigualdad de sus opiniones depende del movimiento oblicuo del círculo lunar; y como el sol, que asesta sus rayos sobre la concavidad de la tierra, encuentra...

LUCINDA.- (*A Leandro.*) No; no soy capaz de cambiar de sentimientos.

GERONTE.- ¡Mi hija hablando! ¡Oh gran virtud del remedio! ¡Oh admirable médico! ¡Cuán agradecido os estoy, señor, por esta curación maravillosa! ¿Y qué puedo hacer por vos, después de tal servicio?

SGANARELLE.- (*Paseándose por la escena y abanicándose con su sombrero.*) ¡He aquí una enfermedad que me ha dado mucho trabajo!

LUCINDA.- Sí, padre mío; he recobrado el habla; mas la he recobrado para deciros que no tendré nunca otro esposo que Leandro y que intentaréis inútilmente entregarme a Horacio.

GERONTE.- Pero...

LUCINDA.- Nada será capaz de quebrantar la resolución que he tomado.

GERONTE.- ¿Cómo?

LUCINDA.- En vano opondréis vuestras razones.

GERONTE.- Si...

LUCINDA.- Todos vuestros discursos no servirán de nada.

GERONTE.- Yo...

LUCINDA.- Es una cosa a la que estoy decidida.

GERONTE.- Pero...

LUCINDA.- No hay poder paternal que pueda obligarme a casarme en contra de mi voluntad.

GERONTE.- Yo he...

LUCINDA.- Por mucho que os esforcéis.

GERONTE.- El...

LUCINDA.- Mi corazón no podrá someterse a esta tiranía.

GERONTE.- La...

LUCINDA.- Y entraré en un convento antes que casarme con un hombre al que no amo.

GERONTE.- Pero...

LUCINDA.- (*Con viveza.*) No. De ninguna manera. Nada de negocios. Perdéis el tiempo. No lo haré. Está resuelto.

GERONTE.- ¡Ah, qué borbotón de palabras! No hay medio de resistirlo. (*A Sganarelle.*) Señor, os ruego que volváis a dejarla muda.

SGANARELLE.- Eso es imposible. Todo lo más que puedo hacer en favor vuestro es volveros sordo, si queréis.

GERONTE.- Os lo estimo mucho. (*A Lucinda.*) ¿Piensas entonces...?

LUCINDA.- No; todas las razones no influirán para nada en mi

ánimo.

GERONTE.-Te casarás con Horacio esta noche.

LUCINDA.-Antes me entregaré a la muerte.

SGANARELLE.-*(A Geronte.)* ¡Dios mío! Deteneos; dejadme medicinar este asunto. Sufre una enfermedad, y conozco el remedio para combatirla.

GERONTE.-¿Será posible, señor, que podáis curar también esta enfermedad del espíritu?

SGANARELLE.-Sí; dejadme hacer; tengo remedios para todo, y nuestro boticario nos servirá para esta curación.*(A Leandro.)* Una palabra. Ya veo que la pasión que siente ella por ese Leandro es completamente contraria a la voluntad del padre; que no hay tiempo que perder; que los humores están muy agriados, y que es preciso encontrar pronto un remedio a ese mal, que podría empeorar con el retraso. Por mi parte, no veo más que uno solo, y es el de tomar una fuga purgativa, que mezcláis, como es debido, con dos dracmas de *matrimonium* en píldoras. Quizá se resista ella un poco a tomar este remedio; mas, como sois hombre hábil en vuestro oficio, a vos corresponde decidirla y hacerla tragar la cosa lo mejor que podáis. Llevadla a dar una vueltecita por el jardín, a fin de preparar los humores, mientras yo converso aquí con su padre; mas, sobre todo, no perdáis tiempo. Al remedio, ¡pronto!; al remedio específico.

ESCENA VII

GERONTE Y SGANARELLE

GERONTE.-¿Qué drogas son esas que acabáis de mencionar, señor? Parece que no las he oído nombrar jamás.

SGANARELLE.-Son drogas que se utilizan en las necesidades urgentes.

GERONTE.-¿Visteis nunca insolencia semejante a la suya?

SGANARELLE.-Las jóvenes son, a veces, un poco testarudas.

GERONTE.-No os podéis figurar lo enloquecida que está por ese Leandro.

SGANARELLE.-El calor de la sangre produce eso en los espíritus juveniles.

GERONTE.-Por mi parte, no bien descubrí la violencia de ese amor, he sabido mantener a mi hija encerrada.

SGANARELLE.-Habéis obrado cuerdamente.

GERONTE.-Y he impedido que tuvieran comunicación.

SGANARELLE.-Muy bien.

GERONTE.-Hubiera ocurrido alguna locura de haber tolerado que se vieran.

SGANARELLE.-Sin duda.

GERONTE.-Y creo que ella hubiera sido capaz de marcharse con él.

SGANARELLE.-Eso es razonar con prudencia.

GERONTE.-Estoy enterado de que él hace toda clase de esfuerzos para hablarla.

SGANARELLE.-¡Qué chusco!

GERONTE.-Mas perderá el tiempo.

SGANARELLE.-¡ja, ja!

GERONTE.-Y yo impediré que la vea.

SGANARELLE.-Tiene que habérselas con un hombre que no es tonto, y vos contáis con recursos que él no conoce, No hay nadie más astuto que vos.

ESCENA VIII

LUCAS, GERONTE Y SGANARELLE

LUCAS.-¡Ah, pardiez, señor! ¡Vaya un jaleo! Vuestra hija ha huido con su Leandro. El era el boticario, y aquí tenéis al señor médico, que es quien ha tramado esta bonita operación.

GERONTE.-¡Cómo! ¡Asesinarme de este modo! ¡Hola! Un comisario, y que le impidan salir. ¡Ah traidor! Haré que os casti que la Justicia.

LUCAS.-¡Ah! A fe mía, señor médico, seréis ahorcado; no os mováis de aquí para nada.

ESCENA IX

MARTINA, SGANARELLE Y LUCAS

MARTINA.-*(A Lucas.)* ¡Ah Dios mío! ¡Cuánto trabajo me ha costado encontrar esta casa! Dadme alguna noticia del médico - que os indique.

LUCAS.-Ahí le tenéis; será ahorcado.

MARTINA.-¡Cómo! ¡Mi marido ahorcado! ¡Ay! ¿Y qué ha hecho para eso?

LUCAS.-Ha hecho raptar a la hija de nuestro amo.

MARTINA.-¡Ay, mi adorado marido! ¿Es cierto que van a ahorcarte?

SGANARELLE.-Ya lo ves. ¡Ah!

MARTINA.-¿Y vas a dejarte morir delante de tanta gente?

SGANARELLE.-¿Y qué quieres que le haga?

MARTINA.-Si por lo menos hubieses acabado de cortar nuestra leña, tendría yo algún consuelo.

SGANARELLE.-Vete de aquí; me partes el corazón.

MARTINA.-No; quiero quedarme para animarte a morir, y no me separaré de ti hasta verte ahorcado.

SGANARELLE.-¡Ah!

ESCENA X

GERONTE, SGANARELLE Y MARTINA

GERONTE.-*(A Sganarelle.)* El comisario vendrá en seguida, y vamos a poneros en sitio seguro, donde me responderán de vos.

SGANARELLE.-*(Con el sombrero en la mano.)* ¡Ay! ¿No lo podríais cambiar por unos cuantos palos?

GERONTE.-No, no; la Justicia dispondrá. Mas ¿qué veo?

ESCENA XI

GERONTE, LEANDRO, LUCINDA, SGANARELLE, LUCAS Y MARTINA

LEANDRO.-Señor, vengo a poner a Leandro ante vuestros ojos y a dejar nuevamente a Lucinda en vuestro poder. Teníamos el propósito de huir juntos para ir a casarnos; mas tal empresa ha cedido ante un procedimiento más honrado. No pretendo en modo alguno robaros vuestra hija, y solamente quiero recibir la de vuestra mano. Lo que os diré, señor, es que acabo de recibir unas cartas para las que me informan que mi tío ha muerto y que soy heredero de todos sus bienes. ®

GERONTE.-Señor, vuestro mérito es para mí grandísimo y os entrego mi hija con la mayor alegría del mundo.

SGANARELLE.-(*Aparte.*) De buena se ha librado la Medicina.

MARTINA.-Puesto que ya no van a ahorcarte, agradéceme el ser médico, porque he sido yo quien te ha proporcionado este honor.

SGANARELLE.-¡uf! ¡Me has proporcionado no sé cuantos palos!

LEANDRO.-(*A Sganarelle.*) El resultado de todo esto es demasiado hermoso para guardar ningún resentimiento.

SGANARELLE.-Sea. (*A Martina.*) Te perdono esos palos en atención a la dignidad a que me has elevado; mas prepárate, de aquí en adelante, a vivir sintiendo un gran respeto hacia un hombre de mi importancia, y pienso que la cólera de un médico es más de temer de lo que pudiera creerse.

FIN DE " EL MÉDICO A LA FUERZA "

2o. SEMESTRE.

AREA III.

UNIDAD XIV.

LA POESÍA

INTRODUCCIÓN:

"Poesía es lo imposible
hecho posible. Arpa
que tiene en vez de cuerdas
corazones y llamas.

Poesía es la vida
que cruzamos con ansia,
esperando al que lleva
sin rumbo nuestra barca".

(Federico García Lorca).

Es hermosa esta concepción de la poesía que nos ofrece García Lorca, en el prólogo a *Diván del Tamarit*. Concepción totalmente subjetiva, como subjetiva es la creación toda del poeta.

Aunque creemos que la poesía se siente, más que comprenderse, en esta unidad te daremos ciertas bases que la harán más accesible para tí.

OBJETIVOS:

- 1.- Mencionar cómo se consideró a la creación poética, hasta el siglo XVIII.
- 2.- Definir qué es la mimesis para Platón.
- 3.- Determinar qué interviene en la génesis de la poesía, según Aristóteles.

- 4.- Enunciar el elemento común entre las teorías de Platón y Aristóteles.
- 5.- Explicar qué cambio experimenta la doctrina sobre la poesía en la 2a. mitad del siglo XVIII.
- 6.- Establecer el concepto de creación y poesía que surge con el romanticismo.
- 7.- Definir el temperamento y el carácter.
- 8.- Mencionar cómo se entiende a la creación poética, en el siglo XVIII, en reacción contra el intelectualismo de la estética neoclásica y contra el racionalismo; y cómo se explica la fuerza creativa en esta época.
- 9.- Definir lo que es el genio para Dubo.
- 10.- Determinar qué es el genio para Diderot.
- 11.- Enumerar los otros factores que son muy importantes en la creación poética y explicar qué es la imaginación.
- 12.- Establecer a qué poeta se le llama artífice.
- 13.- Enunciar qué significa poesía en griego.
- 14.- Determinar si la poesía depende exclusivamente de la forma.
- 15.- Explicar qué origen tiene el verso y cómo ha evolucionado el concepto o unidad conceptual en él.
- 16.- Establecer en qué consiste la rima; sus clases y características.
- 17.- Definir qué es el ritmo.
- 18.- Enunciar qué se entiende por número de sílabas, a qué se denomina sílaba rítmica o métrica.

- 19.- Mencionar qué son las pausas; qué es la cesura y qué son los hemistiquios.
- 20.- Enumerar las licencias poéticas y explicar cada una.
- 21.- Determinar que es el ritmo externo e interno.
- 22.- Enunciar en qué se basa el versolibrismo; qué es lo característico de este movimiento en cuanto a la forma; donde reside la armonía en el verso libre y qué libertades ofrece para el poeta.

PROCEDIMIENTO:

Consulta el material adicional que se localiza enseguida.

ACTIVIDADES:

- 1.- Lee los diez poemas que se encuentran en el libro, después del material de estudio; reflexiona sobre ellos y redacta un comentario sobre el contenido y la forma de cada uno.
- 2.- Responde las preguntas del cuestionario que viene al final del capítulo.

No olvides entregar el cuestionario, contestado, a tu maestro, antes de la evaluación, ya que es requisito para presentarla.

RITMO DE TRABAJO:

- 1er. día.- Objetivos 1 al 11.
- 2o. día.- Objetivos 12 al 22.
- 3er. día.- Poemas.
- 4o. día.- Cuestionario (autoevaluación) y repaso general.

NOTA: La evaluación de esta unidad consistirá en la entrega del comentario de los poemas, a máquina y - muy bien presentados.

III LA POESÍA.

El acto creador del poeta ha sido desde la antigüedad helénica, objeto de constante reflexión por parte de filósofos, psicólogos, críticos y de los poetas mismos. Para algunos, el acto creador, se presenta como un hecho racionalmente explicable; para otros, aparece como un misterio, cuyas raíces se pierden en lo más recóndito del alma humana. Nos iniciaremos en el estudio de la poesía, en primer lugar, analizando un aspecto fundamental de la creación poética, que se relaciona, con la ontología de toda obra literaria.

Hasta el siglo XVIII, se considera que toda creación poética se basa en la imitación de una realidad, de una naturaleza interior o exterior. En la obra de Platón y Aristóteles se encuentran las primeras elaboraciones teóricas de la concepción imitativa o mimética de la poesía, aunque el concepto de mimesis en Platón, no coincide con el de Aristóteles. En Platón la mimesis es considerada como un: "divertimiento, no una cosa seria", a través del cual, el artista reproduce la apariencia, no la verdad profunda, de las cosas y de los seres. En Aristóteles, el concepto de mimesis desempeña un papel muy importante, tanto en la caracterización de la naturaleza de la poesía, como en la justificación de ésta. En la génesis de la poesía interviene, según Aristóteles, la tendencia a la imitación, congénita en el hombre: "Parece haber, en general, dos causas, y dos causas naturales, en la génesis de la poesía. Una, que imitar es una cualidad congénita en los hombres, desde la infancia (y en eso difieren de los demás animales, en ser los más dados a la imitación y en adquirir, por medio de ella, sus primeros conocimientos); la otra, que todos aprecian las imitaciones. La imitación poética incide sobre: "los hombres en acción", sobre sus caracteres, sus pasiones y sus acciones. Esta imitación, sin embargo, no es una representación literal y pasiva de los aspectos sensibles de la realidad, pues la mimesis poética aprehende lo universal presente en las cosas particulares, y por eso la poesía se une a la filosofía. El poeta es causa eficiente que capta la forma que tienen las cosas naturales y, con los me--

NOTA: La evaluación de esta unidad consistirá en la entrega del comentario de los poemas, a máquina y muy bien presentados.

III LA POESÍA.

El acto creador del poeta ha sido desde la antigüedad helénica, objeto de constante reflexión por parte de filósofos, psicólogos, críticos y de los poetas mismos. Para algunos, el acto creador, se presenta como un hecho racionalmente explicable; para otros, aparece como un misterio, cuyas raíces se pierden en lo más recóndito del alma humana. Nos iniciaremos en el estudio de la poesía, en primer lugar, analizando un aspecto fundamental de la creación poética, que se relaciona, con la ontología de toda obra literaria.

Hasta el siglo XVIII, se considera que toda creación poética se basa en la imitación de una realidad, de una naturaleza interior o exterior. En la obra de Platón y Aristóteles se encuentran las primeras elaboraciones teóricas de la concepción imitativa o mimética de la poesía, aunque el concepto de mimesis en Platón, no coincide con el de Aristóteles. En Platón la mimesis es considerada como un: "divertimiento, no una cosa seria", a través del cual, el artista reproduce la apariencia, no la verdad profunda, de las cosas y de los seres. En Aristóteles, el concepto de mimesis desempeña un papel muy importante, tanto en la caracterización de la naturaleza de la poesía, como en la justificación de ésta. En la génesis de la poesía interviene, según Aristóteles, la tendencia a la imitación, congénita en el hombre: "Parece haber, en general, dos causas, y dos causas naturales, en la génesis de la poesía. Una, que imitar es una cualidad congénita en los hombres, desde la infancia (y en eso difieren de los demás animales, en ser los más dados a la imitación y en adquirir, por medio de ella, sus primeros conocimientos); la otra, que todos aprecian las imitaciones. La imitación poética incide sobre: "los hombres en acción", sobre sus caracteres, sus pasiones y sus acciones. Esta imitación, sin embargo, no es una representación literal y pasiva de los aspectos sensibles de la realidad, pues la mimesis poética aprehende lo universal presente en las cosas particulares, y por eso la poesía se une a la filosofía. El poeta es causa eficiente que capta la forma que tienen las cosas naturales y, con los me--

dios que le son propios, representa esa forma.

A pesar, de las diferencias profundas que separan las doctrinas de la mimesis en Platón y Aristóteles, hay un elemento fundamental común a ambas teorías: la noción de que toda obra poética —como toda obra de arte— tiene que mantener una relación de semejanza y de adecuación con una realidad natural ya existente.

En el siglo XVIII, la poesía se define en términos de imitación, copia, imagen. En la segunda mitad de este mismo siglo, la doctrina de la imitación comienza a sufrir rudos golpes, que poco a poco determinan su decadencia. En primer lugar, se niega el carácter imitativo de todos los actos, y esto constituye un serio ataque, contra el principio de la mimesis. Se sostiene que sólo la pintura y la escultura, son imitativas por naturaleza, mientras que la música y la arquitectura se sitúan en el lado opuesto, pues no copian nada de la naturaleza. La poesía según Kames, es de condición híbrida, pues sólo copia la naturaleza cuando el lenguaje poético imita sonidos o movimientos.

El factor capital que provoca la decadencia de las teorías de la imitación es la creciente importancia reconocida a la personalidad del artista en el acto creador, el ideal poético deja de consistir en la imitación de la naturaleza para transformarse en la expresión de los sentimientos, de los deseos, de las aspiraciones del poeta.

El concepto de creación adquiere con el romanticismo un sentido absoluto y la poesía, recobrando el significado original de su etimología griega, anhela crear un mundo, y no describir, ni siquiera expresar, el mundo.

La estética moderna rechaza unánimemente las teorías de la imitación, sobre todo cuando implican la exigencia de representar fielmente la naturaleza, es decir los seres y las cosas que circundan al hombre. Claro que esto no es tan simple, en Aristóteles, por ejemplo, la mimesis artística se identifica, en el fondo, con una forma de conocimiento de lo universal. Es innegable que toda obra literaria tiene que mantener relaciones con la realidad, y que un poema, como un cuadro tiene que vincularse, de algún modo, al mundo en que se

sitúa el hombre, pero afirmar que la obra literaria tiene que mantener relaciones de similitud y subordinación, en su estructura y en la naturaleza y significado de su objeto, con la realidad de las cosas y de los seres naturales, es ignorar el carácter simbólico e imaginario y la novedad de esa obra literaria.

La poesía mora en el reino de las palabras y allí tendrá que buscarla el poeta sabiendo que su poema es una creación, un acto intencional, no una confesión.

No se puede olvidar que en todo poeta existe un hombre, y que en la actividad de éste operan muchos elementos psicosomáticos. Es comprensible, por tanto, que estos factores intervengan de algún modo en la creación poética y que se haya procurado explicar el proceso creador a partir de los conocimientos proporcionados por disciplinas que estudian esos factores psicosomáticos, tales como la caracteriología y la tipología. En esta perspectiva, el estudio de los temperamentos y de los caracteres es considerado por algunos autores como elemento fundamental.

El temperamento se podría definir como el conjunto de las disposiciones congénitas, tanto fisiológicas como psicológicas, que caracterizan al individuo. El carácter, aunque vinculado a estas disposiciones congénitas, es decir, a la fisiología e incluso a la morfología del individuo, es constituido básicamente por los elementos de orden psíquico que rigen el comportamiento del hombre, tratándose, por tanto, de un complejo de factores innatos y adquiridos. En virtud de estos factores adquiridos puede suceder que en un individuo se verifique una disonancia o conflicto entre el temperamento y el carácter, aunque en la generalidad de los casos se dé una sintonía más o menos perfecta entre estas dos parcelas del hombre. No obstante que este tipo de observaciones sea interesante para el estudio psicológico de la creación poética, estos elementos, de naturaleza esencialmente biológica carecen de significado propiamente estético.

Tanto en la estética platónica como en la neoplatónica, la inspiración y la creación poética constituyen el don de un producir trascendente: en un caso la Musa, en el otro el Dios cristiano. En el siglo XVIII, en reacción contra el intelect-

tualismo de la estética neoclásica y contra el racionalismo; de nuevo es entendida la creación poética como una fuerza misteriosa, primitiva, que no obedece a reglas, ni modelos y que se manifiesta en el poeta independientemente de la cultura, del arte y de la razón. Esta fuerza, sin embargo, ya no se explica en términos trascendentales, como dádiva de que el poeta fuera sólo receptor: se explica en términos psicológicos, a través del análisis de las facultades del hombre, especialmente de la imaginación y de la energía de la actividad inconsciente. El concepto de genio es el elemento fundamental de esta nueva interpretación del proceso creador y desempeña un papel prominente en la estética europea, sobre todo en Francia, Inglaterra y Alemania, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Dubo llama genio a "... la aptitud que un hombre ha recibido de la naturaleza para hacer bien y con facilidad cosas que los otros sólo podrían hacer, muy mal, incluso con gran esfuerzo" y según Diderot, es "la fuerza de la imaginación, el dinamismo del alma, el entusiasmo que inflama el corazón, la capacidad de vibrar con las sensaciones de todos los seres y de mirarlo todo con una especie de espíritu profético". El genio es rebelde a las reglas, rompe todos los obstáculos, es la voz misma de las emociones y de las pasiones, vuela hacia lo sublime.

El romanticismo constituye un momento fundamental en la evolución de los valores estéticos de occidente. Con relación a la creación poética, el romanticismo inicia un nuevo modo de entender la actividad creadora, y su influencia es fundamental en la poética de los siglos XIX y XX.

En la doctrina romántica de la creación poética confluyen algunos elementos ya mencionados: la noción del poeta como creador y no como imitador, y la visión prometeica del artista. Estos elementos se relacionan y asocian con otros factores muy importantes: la imaginación, el ensueño, el inconsciente, etc. El concepto de imaginación adquiere en el romanticismo especial importancia. En la estética romántica, la imaginación se emancipa de la memoria, con la cual era a menudo confundida, se convierte en una fuerza creadora, capaz de libertar al hombre de los límites del mundo sensible y de transportarlo hasta Dios. La imaginación es el fundamento del arte, y proporciona una forma superior de conocimiento, pues gracias a ella, el espíritu "penetra en la realidad, lee la naturaleza como símbolo

que está más allá o dentro de la propia naturaleza", y así alcanza la belleza ideal. Se han enunciado varias concepciones del poeta vidente, del poeta inspirado. Todas reflejan la creencia de que en el hombre y especialmente en el poeta, existe una potencialidad creadora que trasciende los datos normales de la experiencia humana y los valores de la razón. Pero si el hombre se entrega con frecuencia al misterio y a la ilogicidad que en él habitan o le rodean, también rehusa con frecuencia tales diálogos nocturnos, reivindicando los derechos de la inteligencia y tratando de interpretar el mundo, su propia persona y su actividad creadora con rigurosa claridad mental. Así el poeta vidente se contrapone al poeta artífice, el poeta que combina el genio natural y el conocimiento de las doctrinas artísticas.

La poética y la poesía del Renacimiento recibieron, en general, hondo influjo de la doctrina neoplatónica; pero algunos círculos literarios humanistas, más receptivos, sin negar la necesidad básica de los dones naturales, subrayaron con insistencia el valor de la cultura, del buen gusto, del trabajo paciente que perfecciona el poema. Así la poesía y las doctrinas sobre ella han ido evolucionando hasta nuestros días.

A partir de lo antes dicho, podemos concluir esta parte con lo siguiente: toda creación poética tiene un carácter simbólico e imaginario. Además, la creación poética se relaciona, no sólo con la actividad consciente del hombre, sino también con su dinamismo inconsciente, aunque sea muy difícil establecer con precisión los límites y el grado de esta interacción. También acerca de las relaciones entre invención y ejecución, entre inspiración y trabajo, resultaría difícil, incluso imposible, dar una solución única, y linealmente rígida.

La poesía no depende de la forma —prosa o verso—, sino de la inspiración y desarrollo. La poesía puede ser expresada en prosa y en verso. Su contenido rebasa el continente en que lo encierra. Sobre lo que constituye la sustancia de la poesía existen muy opuestos criterios. Goethe afirma que la poesía "es el arte de pensar por imágenes", los surrealistas, afirman que, ella proviene del espontáneo fluir de la subconsciencia. Lo espontáneo ya no es deliberado, aunque pueda apelar a la imagen como su vehículo. Poesía en griego

significa acción, o creación. Toda poesía encarna un acto de creación o re-creación. La glosa, dista de la poesía.

Prosa y verso son dos formas de expresión literaria. Sus diferencias eran claras y concretas en otro tiempo, cuando el verso tenía elementos ineludibles, tales como rima, ritmo, número de sílabas y pausas; pero ahora, cuando el verso sigue el ritmo del pensamiento o de la imaginación, es decir la armonía interior, entonces resulta muy discutible la delimitación absoluta entre una y otra forma de expresión. De lo anterior resultan conclusiones aparentes: el verso antecede a la prosa. Otra conclusión: verso y prosa no son lo mismo. Una tercera: poesía es el espíritu, y poética es la técnica del verso.

"El verso nace junto con la música, unido a la danza". Su origen es religioso y heróico, y está adherido a la raíz misma de un pueblo. "El verso nace pegado a la vida". En el español primitivo, el verso admite fácilmente 18 sílabas como en griego 24, pero no se trata de versos de sílabas contadas, sino de pies o metros, o sean unidades rítmicas enlazadas por el acento. La evolución va del acento al número de sílabas. Corresponde a Gonzalo de Berceo, el honor de haber introducido la versificación con sílabas contadas. Existe algo esencial en la marcha del verso: Al principio, como ocurre en los refranes, cada verso es un concepto completo. Luego se rompe esta unidad conceptual hasta que llega —como lo hacía ya Fray Luis de León— a quebrar una palabra en versos distintos.

El verso moderno, ha vuelto a la unidad conceptual. Cada verso es un concepto. Predomina la armonía interior sobre la armonía verbal. Esto no debe ser olvidado por el lector reactivo a las formas nuevas que, a menudo, tienen mucho de las formas más viejas.

La rima consiste en la terminación igual o parecida de los versos. Cuando la terminación es igual, es decir, de consonantes y vocales, la rima es llamada perfecta o consonante.

Aquel que pasa sin mirar las cosas
e ignora a dónde ha de llegar al fin,
¡qué bien ha de dormir sobre las rosas
ajadas del festín!

Y aquel que busca para su alma enferma
consuelo que jamás ha de encontrar,
¡qué bien ha de dormir cuando se duerma
para no despertar!

Es imperfecta o asonante la rima cuando son iguales las vocales, a partir de la última sílaba acentuada.

Los elementos clásicos del verso castellano, desde el siglo XVI, cuando sustituyó, primero, la cantidad por el acento, y luego, el acento por el número de sílabas, han sido cuatro: ritmo, rima, número de sílabas y pausas. El primero en aparecer de estos elementos fue el ritmo.

El ritmo, es la armonía que procede de la acertada periodicidad de los acentos (ritmo exterior), o de la adecuación de la forma al concepto (ritmo interior). El ritmo es una diversidad de sonidos ligados por un vínculo común. Es la variedad dentro de la unidad. Los románticos alteraron el ritmo clásico, poniendo en juego, dentro de una misma estrofa, versos de diverso número de sílabas. Pero siempre había un compás o ritmo unificados, tanto en el verso como en la prosa.

Por número de sílabas, se entiende la igualdad o proporción de las sílabas rítmicas de un verso. Se denomina sílaba rítmica o métrica la que resulta de una pronunciación nada afectada, en que se consideran las sinalefas y dialefas. La sinalefa es la ligazón fonética de sílabas que, gramaticalmente, son distintas, por ejemplo:

co - rrí - a - ver - te - a - yer;
Gramaticalmente, consta esta frase de siete sílabas, pero métricamente, sólo de cinco, sílabas rítmicas.

Las pausas, son los descansos necesarios en medio del verso. Cuando la pausa parte al verso en dos, se llama cesura, y cada parte, hemistiquio.

La medida de los versos considera, pues, las llamadas licencias poéticas, que son: la sinalefa, o pronunciación en una sola emisión de voz de las vocales finales de una palabra con la primera de la siguiente. Ejemplo:

Asia a un lado, al otro Europa...
Y allá, a su frente, Estambul.

La dialefa, es la separación de diptongos: suave (su-a-ve), armoni-o-sa; el *hiato*, es la separación de vocales, una final y otra inicial de palabras: Alaba-a-América; la *sinéresis*, es un diptongo forzado entre vocales fuertes. Creación (en vez de cre-a-ción), león (en vez de le-ón); la *aféresis*, es la supresión de la sílaba inicial: *horamala* por *enhoramala*; la *síncopa*, es la supresión de una sílaba media; ejemplo: *entredor*, por *enderredor*; el *apócope*, es la supresión de la sílaba final: *do*, en lugar de *donde*; la *prótesis*, adición de sílaba inicial; *aguesa*, por *esa de acá*, *aqueste*, por *este*; la *epéntesis* o adición de sílaba media; *coronista* por *cronista*. Rubén Darío, usaba mucho de *elisiones*, o sean contracciones comunes en el siglo XVI; ejemplo: *del*, por *de él*; *della*, por *de ella*; *desa*, por *de esa*; *deste* por *de este*.

El versolibrismo, se basa en la rima, sin parar mientes en el ritmo; tuvo su auge en el siglo pasado y en los diez primeros años del presente. El verso, como resultado de una preceptiva melódica, está en decadencia, a pesar de que nunca ha sido tan dominante la influencia de los poetas en todos los aspectos de la literatura. La tendencia al versolibrismo arranca en el idioma castellano, fundamentalmente, del modernismo. Lo característico de este movimiento, en cuanto a la forma, consiste en la ruptura de los cánones métricos. Así como el romanticismo se distingue por la permisión de mezclar diversos ritmos, el modernismo se ufana de haber suprimido todos.

Más modernamente, el verso ha vuelto en mucha parte a su canon primitivo: encerrar un concepto entero. Cada renglón vale como verso más por el concepto que encierra que por su unidad melódica. La armonía en todo caso reside en el interior, no en el exterior; en el fondo, no en la forma.

El llamado verso libre, el arritmo, tiene del verso la rima, el estilo poético y las libertades gramaticales aceptadas, especialmente las sintáticas; en manos de un artífice hábil puede tener además el excelente recurso de las pausas. Tiene de la prosa, libertad métrica; esto es, la facultad de distribuir arbitrariamente las sílabas y las palabras átonas y las acentuadas: la mezcla de todos los períodos prosódicos. Y tiene una condición que le es propia: la posibilidad de crear sus unidades de acuerdo con las ideas, unidades según las imágenes, según las figuras, según la lógica; la posibilidad de que cada pensamiento cree su propia forma al desenvolverse, como el río forma su cauce.

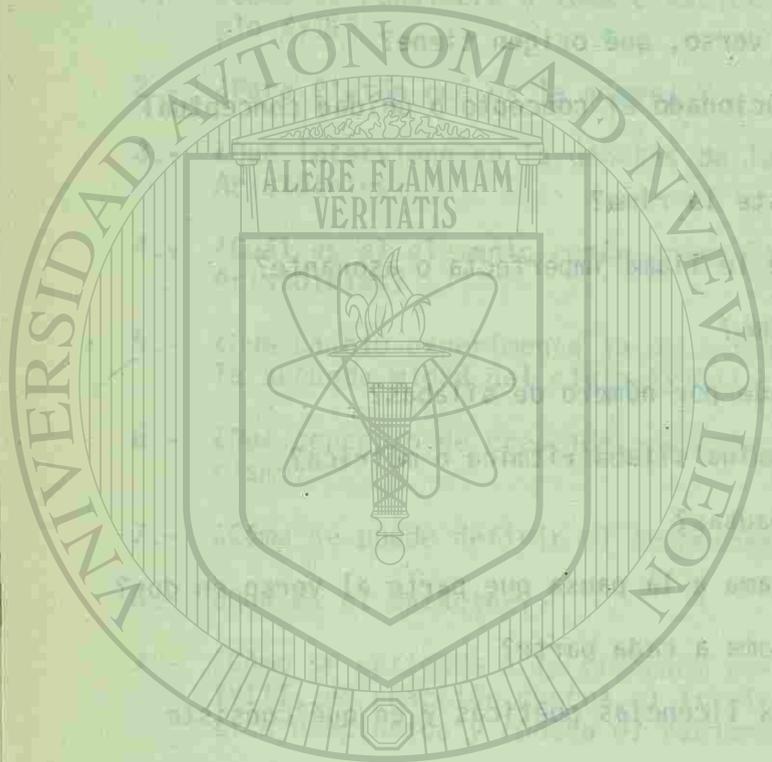
El poeta, durante mucho tiempo ha ido en busca de un nuevo vocabulario poético, el cual lo ha empujado a aventuras más verbales que ideológicas. El "arte del silencio" la "palabra pura" a que se refieren los puristas del arte, representan los intentos de separar el lenguaje poético del ordinario y dar vida a una clave como la que soñaron muchos innovadores, sin excluir a los ultraístas, creacionistas y surrealistas.

CUESTIONARIO.

- 1.- ¿Cómo se considera a toda creación poética, hasta el siglo XVIII?
- 2.- ¿Para Platón qué es la mimesis?
- 3.- ¿Qué interviene en la génesis de la poesía, de acuerdo a Aristóteles?
- 4.- ¿Cuál es el elemento común entre las teorías de Platón y Aristóteles?
- 5.- ¿Qué cambio experimenta la doctrina sobre la poesía a la segunda mitad del siglo XVIII?
- 6.- ¿Qué concepto de creación y poesía, surge con el romanticismo?
- 7.- ¿Cómo se puede definir el temperamento?
- 8.- ¿Qué es el carácter?
- 9.- ¿Cómo se entiende a la creación poética, en el siglo XVIII, en reacción contra el intelectualismo de la estética neoclásica y contra el racionalismo?
- 10.- ¿Cómo se explica esta fuerza creativa en esta época?
- 11.- ¿Cómo define Dubo al genio?
- 12.- ¿Qué es para Diderot, el genio?
- 13.- ¿Qué otros factores son muy importantes en la creación poética?
- 14.- ¿Qué es la imaginación?
- 15.- ¿A cuál se le llama poeta artífice?
- 16.- ¿Qué conclusiones podemos extraer acerca del carácter y las relaciones de la creación poética?

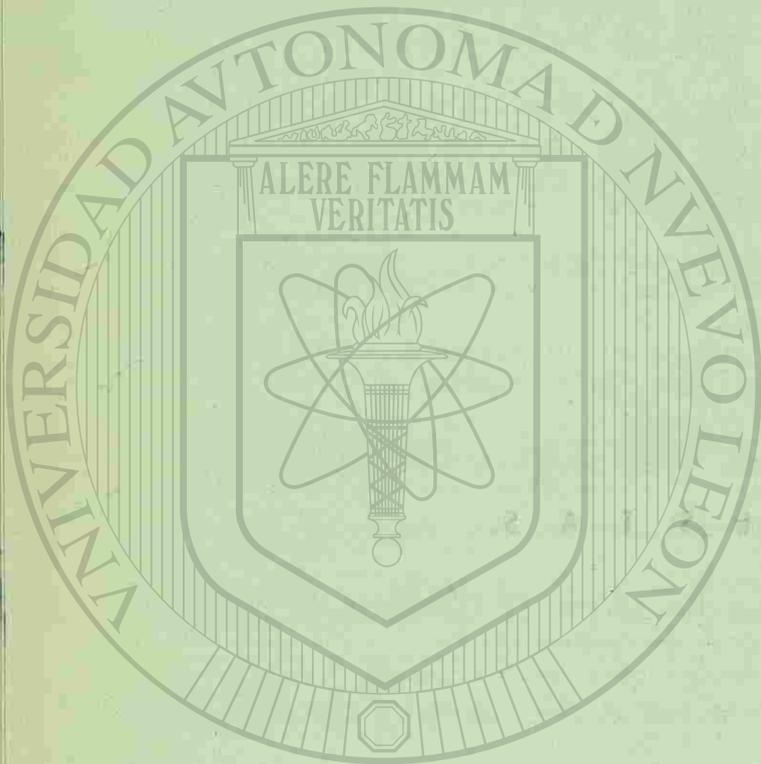
- 17.- ¿La poesía depende exclusivamente de la forma?
- 18.- ¿Qué significa poesía en griego?
- 19.- ¿Cómo nace el verso, qué origen tiene?
- 20.- ¿Cómo ha evolucionado el concepto o unidad conceptual en el verso?
- 21.- ¿En qué consiste la rima?
- 22.- ¿A qué rima se le llama imperfecta o asonante?
- 23.- ¿Qué es el ritmo?
- 24.- ¿Qué se entiende por número de sílabas?
- 25.- ¿A qué se denomina sílaba rítmica o métrica?
- 26.- ¿Qué son las pausas?
- 27.- ¿Cómo se le llama a la pausa que parte al verso en dos?
- 28.- ¿Cómo se le llama a cada parte?
- 29.- ¿Cuáles son las licencias poéticas y en qué consiste cada una?
- 30.- ¿En qué se basa el versolibrismo?
- 31.- ¿Qué es lo característico de este movimiento en cuanto a la forma?
- 32.- ¿En dónde reside la armonía en el verso libre?
- 33.- ¿Qué libertades ofrece el verso libre, para el poeta?

CAPILLA ALPONSINA
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
U.A.N.L.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



¡ AVANTI !

Si te postraran diez veces, te levantas
Otras diez, otras cien, otras quinientas...
no han de ser tus caídas tan violentas
ni tampoco por ley han de ser tantas.

Con el hambre genial con que las plantas
asimilan el humus avarientas,
deglutiendo el rencor de las afrentas
se formaron los santos y las santas.

Obsesión casi asnal, para ser fuerte,
nada más necesita la criatura,
y en cualquier infeliz se me figura

que se rompen las garras de la suerte...
¡ Todos los incurables tienen cura
cinco segundos antes de la muerte!

Almafuerte
Pedro B. Palacios.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

LAS COSAS...

Las cosas que yo he tenido
ni me tienen ni me valen.
Tener cosas que nos tengan,
guardar cosas que nos guarden.

He pisado en el sendero
las angustias de mis tardes,
oleaginosas y acedas
como de aceite y vinagre.

Si yo no soy lo que soy,
parecerlo, ¿qué me vale?

Tenga un amor que me tenga;
lleve, lo que ha de llevarme.
Sepa yo toda la dicha
mutua del perfecto canje.

Juan José Domenchina.

EL VIAJE DEFINITIVO.

...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco.

Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron;
y el pueblo se hará nuevo cada año;
y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará, nostálgico...

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando.

Juan Ramón Jiménez.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

II

Bajo el hacha implacable, icuan presto
 en tierra cayeron
 encinas y robles!
 Y a los rayos del alba risueña.
 ¡qué calva aparece
 la cima del monte!

Los que ayer fueron bosques y selvas,
 de agreste espesura,
 donde envueltas en dulce misterio
 al rayar el día
 flotaban las brumas,
 y brotaba la fuente serena
 entre flores y musgos oculta,
 hoy son áridas lomas que ostentan
 deformes y negras,
 sus hondas cisuras.

Ya no entonan en ellas los pájaros
 sus canciones de amor, ni se juntan
 cuando mayo alborea en la fronda
 que quedó de sus robles desnuda.
 Sólo el viento al pasar trae el eco
 del cuervo que grazna,
 del lobo que aúlla.

Rosalía Castro.

SONETO.

No te des por vencido, ni aun vencido;
 no te sientas esclavo, ni aun esclavo;
 trémulo de pavor, piénsate bravo,
 y arremete feroz, ya mal herido.

Ten el tesón del clavo enmohecido,
 que ya viejo y ruin vuelve a ser clavo;
 no la cobarde intrepidez del pavo
 que amaina su plumaje al primer ruido.

Procede como Dios, que nunca llora;
 o como Lucifer, que nunca reza,
 o como el robledal, cuya grandeza

necesita del agua y no la implora...
 ¡Que muerda y vocifere vengadora
 ya rodando en el polvo tu cabeza!

Almafuerte
 Pedro B. Palacios.

IMAGINA SI TU QUIERES.

Imagina, si tú quieres,
que los bienes de la Tierra
tuyos son.
Pues nada, en rigor, existe;
las cosas nacen y mueren
en perpetua confusión.

Hazte cargo que en la vida
un asiento tú has tomado
poco ha.
Y que dentro de breves días
en la silla que tenías
otro se sentará.

Omar Khayyam.

EL RUEGO

Señor, Señor, hace ya tiempo, un día
soñé un amor como jamás pudiera
soñarlo nadie, algún amor que fuera
la vida toda, toda la poesía.

Y pasaba el invierno y no venía,
y pasaba también la primavera,
y el verano de nuevo persistía,
y el otoño me hallaba con mi espera.

Señor, Señor: mi espalda está desnuda,
¡Haz restallar allí, con mano ruda,
el látigo que sangra a los perversos!

Que está la tarde ya sobre mi vida,
¡y esta pasión ardiente y desmedida
la he perdido, Señor, haciendo versos!

Alfonsina Storni.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

TEMPLE

Estoy templado para la muerte,
templado para la eternidad,
y soy sereno porque soy fuerte:
la fuerza infunde serenidad.

¿En qué radica mi fuerza?

En una
indiferente resignación
ante los vuelcos de la fortuna
y los embates de la aflicción.

En el tranquilo convencimiento
de que la vida tan sólo es
vano fantasma que mueve el viento,
entre un gran "antes" y un gran "después".

Amado Nervo.

¿Y LA LUNA?

En el pozo la guardaron.
Para que no la robasen
en el pozo la guardaron
—como una onza en una bolsa—
aquellos fieros románticos.

Y estuvieron dos cipreses
la noche entera velando
La noche entera de un siglo
los dos cipreses velaron.

Pero fue en vano, fue en vano,
toda la vela fue en vano.

Al llegar la madrugada
el Sol levantó los brazos
y asomó sobre la sierra
su rostro congestionado
de risa,
que gritaba:
¡la han robado, la han robado,
la han robado!

León Felipe.

LAS COSAS

Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas.
¡Inteligencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas!

Juan Ramón Jiménez.

20 SEMESTRE.

AREA III.

UNIDAD XV.

UNIDAD DE REPASO GENERAL

INTRODUCCION:

¡Llegamos ya al final de este curso. sabemos que lo que has aprendido te será de utilidad en el futuro. Ahora evaluaremos el trabajo de todo el semestre repasando los siguientes

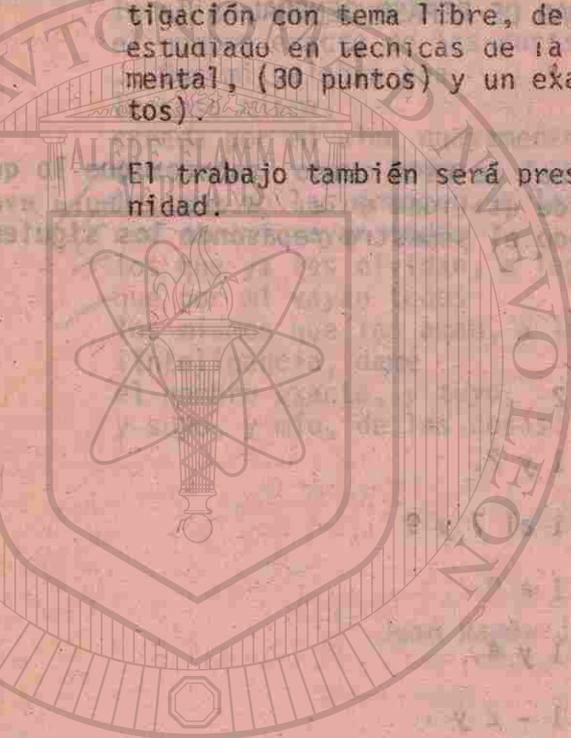
Objetivos:

- UNIDAD I.- 2
- UNIDAD II.- 1 y 2.
- UNIDAD III.- 1 al 7 y 9
- UNIDAD IV.- 1 a 0
- UNIDAD V.- 1 y 4.
- UNIDAD VI.- 1 - 2 y 1
- UNIDAD VII.- 2 - 3 y 4.
- UNIDAD VIII.- 2 - 4 - 6 al 8 y 10 al 16.
- UNIDAD IX.- 1 - 3 al 6 y 8 al 12.
- UNIDAD X.- 1 al 8 y 10 al 18. ®
- UNIDAD XI.- 4 al 9 y 11 al 13.
- UNIDAD XII.- 1 - 5 - 7 - 10 y 12 al 22.
- UNIDAD XIII.- 1 al 3 - 5 - 7 al 9 - 11 al 18 y 20 al 23.

UNIDAD XIV.- 6 - 7 - 9 al 11 - 13 -14 - 16 al 20 y 22

NOTA: La evaluación consistirá en un trabajo de investigación con tema libre, de acuerdo con todo lo estudiado en técnicas de la investigación documental, (30 puntos) y un examen escrito (70 puntos).

El trabajo también será presentado en 2a. oportunidad.



REFERENCIA BIBLIOGRAFICA.

Aguar e Silva, Víctor Manuel.
Teoría de la literatura.
Madrid: Ed. Gredos, 1975.

Antología de la novela corta universal. Tomo III.
Barcelona: Selecciones del Reader's Digest, 1973.

Antología de la novela corta universal. Tomo II.
Barcelona: Selecciones del Reader's Digest, 1973.

Castro, Rosalía.
Obra Poética.
Colección Austral No. 243.
Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1968.

Jiménez, Juan Ramón.
Poesías.
México: Editores Mexicanos Unidos. 1976.

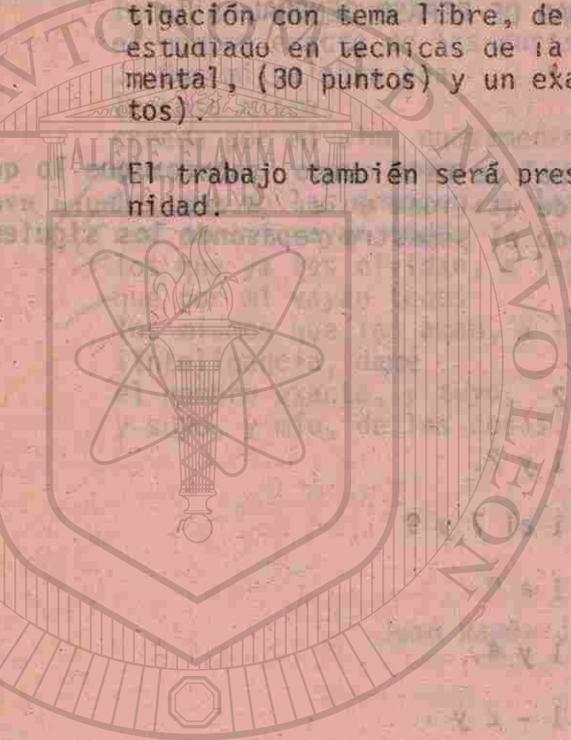
Kayser, Wolfgang.
Interpretación y análisis de la obra literaria.
Madrid: Ed. Gredos, 1968.

Molière, Juan Bautista Poquelin.
Comedias.
Col. "Sepan Cuantos..." No. 149.
México: Ed. Porrúa, 1975

UNIDAD XIV.- 6 - 7 - 9 al 11 - 13 -14 - 16 al 20 y 22

NOTA: La evaluación consistirá en un trabajo de investigación con tema libre, de acuerdo con todo lo estudiado en técnicas de la investigación documental, (30 puntos) y un examen escrito (70 puntos).

El trabajo también será presentado en 2a. oportunidad.



REFERENCIA BIBLIOGRAFICA.

Aguiar e Silva, Víctor Manuel.
Teoría de la literatura.
Madrid: Ed. Gredos, 1975.

Antología de la novela corta universal. Tomo III.
Barcelona: Selecciones del Reader's Digest, 1973.

Antología de la novela corta universal. Tomo II.
Barcelona: Selecciones del Reader's Digest, 1973.

Castro, Rosalía.
Obra Poética.
Colección Austral No. 243.
Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1968.

Jiménez, Juan Ramón.
Poesías.
México: Editores Mexicanos Unidos. 1976.

Kayser, Wolfgang.
Interpretación y análisis de la obra literaria.
Madrid: Ed. Gredos, 1968.

Molière, Juan Bautista Poquelin.
Comedias.
Col. "Sepan Cuantos..." No. 149.
México: Ed. Porrúa, 1975

Salinas, Pedro.
Poemas escogidos.
Colección Austral No. 1154.
Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1972.

Sánchez, Luis Alberto.
Breve tratado de literatura general.
Madrid: Ed. Ercilla, 1973.

Selección de poesías breves.
México: Ed. Epoca, 1976.

Wellek, René y Austin Warren.
Teoría literaria.
Madrid: Ed. Gredos, 1966.

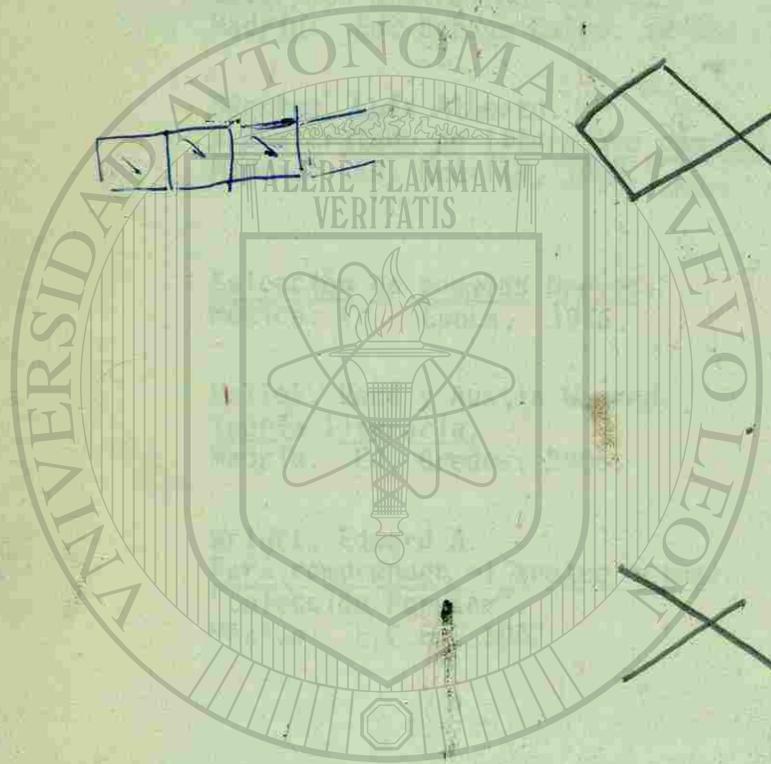
Wright, Edward A.
Para comprender el teatro actual.
"Colección Popular".
México: F.C.E., 1962

CAPILLA ALFONSO
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
U. A. N. L.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

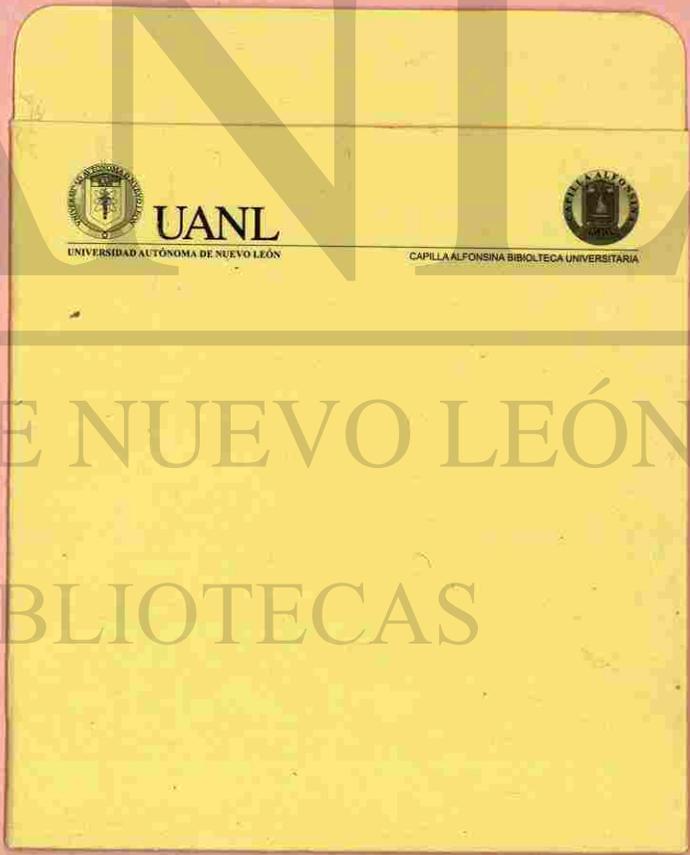
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CAPILLA ALFONSINA
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
U.A.N.L.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



®



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA Y DOCUMENTACIÓN

