

**PROCEDIMIENTO SELECTIVO DE INGRESO Y ACCESO AL CUERPO DE SECUNDARIA 2014. (MADRID)
ESPECIALIDAD: LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA. PRIMERA PRUEBA: PARTE PRÁCTICA.
PROPUESTA DE SOLUCIÓN A LAS CUESTIONES PLANTEADAS PARA LOS TRES EJERCICIOS.**

Cuestiones textos 1 y 2:

- 1. Resumen del contenido y estructura.**
- 2. Comentario y análisis de carácter general de los textos 1 y 2, haciendo referencia a los diferentes niveles del texto (pragmático, fonológico, morfológico y semántico) en función de su relevancia para el significado general del mismo.**
- 3. Conclusión y valoración personal.**

Texto 1

Assí llegaron a la puerta de la cámara. Y como quiera que Helisena fuese a la cosa que en el mundo más amaba, tremíale todo el cuerpo y la palabra que no podía hablar; y como en la puerta tocaron para la abrir, el rey Perión que, assí con la gran congoxa que en su corazón tenía como con la esperanza en que la donzella le puso, no avía podido dormir, y aquella sazón ya cansado y del sueño vencido adormescióse; y soñava que entrava en aquella cámara por una falsa puerta y no sabía quién a él yva, y le metía las manos por los costados, y sacándole el corazón le echava en un río. Y él dezía: ¿por qué feziste tal crudeza? 'No es nada esto, dezía él, que allá vos queda otro corazón que vos yo tomaré, ahunque no será por mi voluntad'. El Rey, que gran cuyta en sí sentía, despertó desfavorido y començose a santiguar.

A esta sazón avían ya las donzellas la puerta abierto, y entravan por ella, y como lo sintió, temióse de trayción por lo que soñara, y levantando la cabeça vio por entre las cortinas abierta la puerta, de lo que él nada no sabía, y por el lunar que por ella entrava vio el bullo de las donzellas. Assí que, saltando de la cama do yazía, tomó su espada y escudo y fue contra aquella parte do visto las avía. Y Darioleta, quando assí lo vido, díxole:

— ¿Qué es esso, señor? Tirad vuestras armas, que contra nós poca defensa os ternán.

El Rey que la conosció, miró y vio a Helisena su muy amada, y, echando la espada y su escudo en tierra, cubrióse de un manto que ante la cama tenía con que algunas vezes se levantava, y fue a tomar a su señora entre los brazos, y ella le abraçó como aquel que más que a sí amava. Darioleta le dixo:

— Quedad, señora, con esse caballero, que ahunque vos como donzella hasta aquí de muchos vos defendistes, y él assimesmo de muchas otras se defendió, no bastaron vuestras fuerças para vos defender el uno del otro.

Y Darioleta miró por la espada do el Rey la había arrojado y tomóla en señal de la jura y promessa que le avía hecho en razón del casamiento de su señora, y salióse a la huerta.

(PEDRO LUIS CRÍEZ GARCÉS)

Nos encontramos ante un fragmento del *Amadís de Gaula*, concretamente del primer capítulo del libro I. Como es bien sabido, aunque hubo un *Amadís* primitivo que debió de circular en el siglo XIV, lo que conservamos es la refundición que Garci Rodríguez de Montalvo preparó a finales del Cuatrocientos, a pesar de que la edición más antigua conocida sea la de Zaragoza de 1508. Estamos situados, por tanto, ante un texto que refleja esencialmente la

lengua del siglo XV, si bien con algún arcaísmo, y que se inserta en el género histórico de los libros de caballerías y en la variedad del discurso de la narración.

La temática amorosa del pasaje se tiñe con los tonos oscuros que surgen del ominoso sueño premonitorio del rey Perión, fundiendo los temas del amor y el temor. Helisena y su criada Darioleta llaman a la puerta de la cámara del rey cuando este está soñando que allí mismo alguien le saca con sus propias manos el corazón para echarlo a un río y le informa de que aún habrá de arrebatarse un segundo corazón que le queda dentro. Perión despierta sobresaltado y se abalanza con su espada y su escudo hacia las dos mujeres, que ya habían entrado en la habitación, pero al reconocerlas, suelta las armas y se abraza con Helisena. Finalmente, Darioleta abandona la sala en estos preámbulos de la pérdida de la virginidad de su señora.

A pesar de que, en la estructura externa, se distinguen seis párrafos, cuatro de ellos —los centrales— aparecen vinculados, entre otras razones, por tener forma dialógica o bien terminar con un *verbum dicendi* (*díxole, dixo*) que introduce el diálogo. Tenemos, así pues, tres partes, que corresponden con la división lógica del contenido del texto (estructura interna), como se demuestra si atendemos a los movimientos de los personajes. En la primera parte (primer párrafo), los amantes se hallan separados: Helisena, acompañada de su criada, fuera de la cámara, y el rey, dentro, durmiendo; el sueño de Perión es el elemento central de esta microsecuencia (si empleamos la terminología propuesta por Alicia Redondo Goicoechea en su *Manual de análisis de literatura narrativa*): a él volveremos más adelante. La segunda parte nos muestra al rey y a Helisena ya juntos dentro de la habitación, pero aún en compañía de Darioleta; la microsecuencia se inicia contaminada por los efectos del antedicho sueño, con la agitación que este produce en el rey Perión. La última parte, a modo de conclusión, es la salida de Darioleta de la cámara, que tiene lugar en el último párrafo, dejando solos a los amantes para que consumen su unión.

Examinemos ahora, uno por uno, los elementos de la narración, sin perder de vista que configuran una ficción de caballerías e intentando ahondar en el funcionamiento y sentido del texto. El relato se pone en voz de un narrador en tercera persona (ningún verbo o pronombre de los que usa están en primera persona) de carácter omnisciente: conoce las interioridades de los personajes (*con la gran congoxa que en su corazón tenía*) y aun sus sueños; en la clásica clasificación de Gérard Genette (*Figuras III*), correspondería con una instancia narrativa heterodiegética y extradiegética, completamente ajena a los personajes y a su diégesis o historia.

Los personajes son tres: Perión y Helisena, los amantes protagonistas, y Darioleta, la criada ayudadora. Del primero sabemos que es *rey*, y aparece caracterizado con los atributos propios del caballero andante: la *espada* y el *escudo*. De la segunda, se infiere también su pertenencia a la alta nobleza del hecho de tener criados y amores con un rey, y se nos dice que es *donzella*, esto es, virgen. Su vínculo sentimental queda claro desde la primera línea (*Helisena fuese a la cosa que en el mundo más amaba*), y más tarde confirmado como un amor intenso y recíproco (*El Rey... vio a Helisena su muy amada*). De Darioleta, por su parte, no tenemos noticia cierta hasta bien mediado el texto, cuando aparece su nombre y la oímos hablar (ella es, de hecho, el único personaje que lo hace en este fragmento): sabemos que Helisena no ha ido sola a la cámara de Perión porque el verbo de movimiento inicial, *llegaron*, en plural, así nos lo indica;

descubrimos después que se trata de otra *donzella* (*avían ya las donzellas la puerta abierto*), y solo al final, tras conocer su nombre, constatamos que su relación con Helisena es de servicio, al calificarse a esta de *su señora*; su función es, como ya se ha señalado, la de coadyuvar a los amores de Helisena y el rey Perión, a manera de tercera, acompañando a su señora y eliminando, con la intervención final, cualquier reserva que su ánimo pudiera albergar. En fin, esta clase de personajes idealizados —de caballeros andantes que son reyes y doncellas de alta alcurnia que los aman—, totalmente alejados de la realidad (a la que no se dará cabida como materia literaria hasta la irrupción del *Lazarillo*), son, efectivamente, los propios de los libros de caballerías.

En cuanto al tiempo, con la ausencia de expresiones y deícticos temporales (a excepción del *hasta aquí* enunciado por Darioleta), la acción se sitúa en un pasado indefinido por medio de los verbos en pretérito perfecto simple, pretérito imperfecto o pretérito pluscuamperfecto, y avanza cronológicamente a través de ellos. No obstante, existen algunas alusiones analépticas que nos llevan a momentos anteriores al de la narración: sabemos que el rey *con la esperanza en que la donzella le puso, no avía podido dormir*; que Helisena tuvo muchos pretendientes a los que rechazó y Perión *assimesmo de muchas otras se defendió*; y que el rey había hecho promesa de casarse con Helisena (*Darioleta... tomóla [la espada] en señal de la jura y promessa que le avía hecho en razón del casamiento de su señora*).

El espacio en que transcurre la acción es el interior y el exterior de la cámara de Perión —coincidente este último con una huerta, como se indica al final—, y los movimientos de los personajes respecto de ella —marcados por los verbos *llegaron, entran y salióse*—, estructuran, según se ha visto ya, el pasaje. La descripción de la cámara es bastante limitada, muy funcional, pues apenas se dice que hay unas cortinas por las que se deja ver la puerta y una cama en la que duerme el rey (*la cama do yazía*). Es importante destacar también la eficacia con que se logra dibujar el ambiente nocturno mediante la sencilla mención de la luna (*por el lunar que por ella entrava*), que casa con el estado durmiente inicial de Perión y es, sin duda, el más propicio para el cumplimiento de los deseos de los protagonistas; bajo el manto de la noche y sobre el lecho del rey, se fusionan coherentemente los dos polos temáticos del amor y el temor que articulan el texto. No es baladí tampoco que la puerta de la cámara dé a una huerta, ya que alude sin duda al tópico tradicional del *hortus conclusus*, representación del cuerpo de la mujer que, cerrado desde siempre para los hombres, se abre para aquel con quien se une en el primer encuentro sexual.

De la historia o diégesis (seguimos con Genette), cabe incidir en la inserción de un relato metadieético —el sueño de Perión— íntimamente relacionado con el nivel narrativo inicial y, sin embargo, en contraste con él. Ambos niveles comparten un mismo protagonista, el rey Perión, y un mismo espacio (*soñava que entrava en aquella cámara, donde el demostrativo aquella, con valor anafórico, permite identificar la habitación soñada y la real*). Ya se ha apuntado, además, que la metadiégesis influye en la diégesis, dado que el rey interpreta inicialmente la entrada de las doncellas como la ejecución del daño anticipado en su sueño (*temióse de trayción por lo que soñara*). Perión se equivoca, sí, pero su error da la clave al lector para otorgar al relato onírico un sentido premonitorio, seguramente asociado, por un principio de causa y consecuencia, a las relaciones que está a punto de comenzar con Helisena (y, en efecto, la lectura

del *Amadís* confirma que el sueño habla del destino que les espera a los hijos engendrados por la pareja). El contraste proviene de que la metadiégesis concentra y origina el desarrollo de la temática del miedo, y a ella pertenecen, o de ella dimanar, términos como *falsa*, *crudeza*, *cuyta*, *despavorido* y *trayción*, pertenecientes a una misma isotopía; el primer nivel narrativo, en cambio, se centra en el asunto amoroso, borrando la inquietud provocada por la pesadilla con una isotopía antitética formada por palabras como *amada*, *abraçó*, *amava* o *casamiento*.

Quedan aún por añadir algunas consideraciones sobre el tratamiento que se da al amor en el fragmento. En los libros de caballerías, este tema se rige por los principios del amor cortés (convenientemente extractados por Peter E. Russel en la introducción a su edición de la *Celestina*). Varios de esos principios se traslucen en nuestro texto: así, la superioridad de la amada, de la cual el amante se presenta como un vasallo, se revela cuando se nos dice que el rey *fue a tomar a su señora entre los braços*; el dolor inherente a la experiencia amorosa se manifiesta en las dos partes implicadas, pues a Helisena *tremíale todo el cuerpo y la palabra que no podía hablar*, y el rey Perión, *assí con la gran congoxa que en su coraçón tenía como con la esperança en que la donzella le puso, no avía podido dormir*; el secreto exigido por el código, en fin, se sugiere en lo furtivo del encuentro, que tiene lugar en la oscuridad de la noche y sin más testigos que la fiel criada Darioleta. El amor cortés no excluía la unión sexual, por lo que no puede sorprendernos que el fragmento esté cargado de un erotismo evidente y que todo apunte a que la salida de Darioleta (por la simbólica huerta, no lo olvidemos) da paso al ayuntamiento de los protagonistas, que quedan solos, en la cámara del rey, en medio de la noche; por si cupiera alguna duda, la criada insinúa el fin de la doncellez de su señora con palabras que remiten también al mundo militar de las caballerías: *ahunque vos como donzella hasta aquí de muchos vos defendistes, y él assimesmo de muchas otras se defendió, no bastaron vuestras fuerças para vos defender el uno del otro*.

Pasamos ya al análisis de la lengua, que coincide con el estado del español en el siglo XV salvo por algunos arcaísmos lógicos si recordamos la génesis del *Amadís*. En el nivel gráfico-fónico, las sibilantes sonoras estaban sufriendo un proceso de ensordecimiento que llevaría a la coincidencia de estos fonemas con los sordos correspondientes y la reducción del sistema a la mitad; dicha reestructuración, que no se completaría hasta los Siglos de Oro, produjo un largo periodo de inseguridades gráficas. Consecuentemente, encontramos *razón* (en el castellano medieval, dental africada sonora) y *coraçón* (dental africada sorda), *cosa* (apicoalveolar fricativa sonora) y *esse* (apicoalveolar fricativa sorda), *jura* (prepalatal fricativa sonora) y *dixo* (prepalatal fricativa sorda), pero también *fuese* donde deberíamos tener *fuesse*, ya que era sorda esa sibilante de la desinencia del pretérito imperfecto de subjuntivo. Igualmente, se confunden ya los fonemas /b/ y /v/, puesto que tan pronto se escribe *amaba* como *soñava*. La pervivencia de la *f*- inicial latina en *feziste* hay que considerarla un arcaísmo, dado que su sustitución por *h*- se generalizó a principios del siglo XVI, que a finales del XV ya ni siquiera se aspiraba en Castilla y que aquí convive con *hecho*, participio del mismo verbo *hacer*. Otros usos gráficos reseñables, propios de la época, son la eliminación de la *h*- etimológica del verbo *haber* (*avía*, *avian*), y su mantenimiento, por el contrario, en *ahunque* (*aun* viene de *adhuc*); el empleo más libre que el actual de *y* con valor vocálico (*yva*, *trayción*), y la utilización latinizante de *q* ante una *u* que se pronuncia (*quando*).

En el plano morfosintáctico, lo más llamativo es el sistema pronominal: la contienda entre *nos*, *vos* y *nosotros*, *vosotros* (como sujetos y términos de preposición), que todavía perdurará en el siglo siguiente, nos deja aquí el ejemplo de *contra nós*; el *vos* podía ser usado aún con el valor de cortesía que perderá en el siglo XVI (*Quedad, señora, con esse caballero, que ahunque vos como donzella...*, le dice Darioleta a su señora); la preferencia por el clítico *vos* (*vos queda; vos defendistes*) en lugar de *os* (*os ternán*) es, a estas alturas, arcaizante y contrasta con los usos del Cuatrocientos; en lo que atañe a la posición de los pronombres átonos, se admite la proclisis en contextos en que hoy no es posible (ante infinitivo: *para la abrir, para vos defender*), pero se tiende a la enclisis —cumpliendo la ley de Tobler-Mussafia— después de pausa o partícula átona no subordinante (*como lo sintió, temióse; quando assí lo vido, díxole; y tomóla*), si bien, en alguna ocasión, el orden de los pronombres parece más propio del siglo XIV que del XV (*vos yo tomaré*, con interposición del sujeto entre el clítico y el verbo). Entre las formas verbales, hay algunas que merecen comentario: *adormesciose* mantiene todavía la *s* etimológica que luego se perderá; el verbo *temer* aparece en construcción pronominal y con régimen preposicional (*temióse de trayción* en vez de *temió traición*); la forma *soñara* tiene su valor original de pretérito pluscuamperfecto de indicativo, que será cada vez más infrecuente en los Siglos de Oro (*por lo que soñara*: ‘por lo que había soñado’); el futuro *ternán* se da con metátesis recíproca de *nr* y aún sin la epéntesis de *d* de nuestro *tendrán*, que se impondrá a finales del siglo XVI; en *vido* aún no ha caído la *d* intervocálica; finalmente, hallamos *defendistes* en lugar de ‘defendisteis’, como fue común hasta bien entrado el siglo XVII. Cabe destacar además el uso de *como* con valor temporal (‘cuando’), que perdurará en el español clásico, y el leísmo de *sacándole el corazón le echava en un río*, fenómeno muy extendido en el siglo XV, así como el polisíndeton de *y*, conjunción copulativa que, por estas fechas, se impone a la antigua *e*.

En lo atingente al léxico, baste señalar un par de palabras hoy en claro desuso: *tremíale* (‘le temblaba’), forma del verbo *tremar*, y el sustantivo *sazón* en expresiones de carácter temporal (*aquella sazón, A esta sazón*).

En suma, el pasaje es un buen ejemplo de un género de ficción exitosísimo en el otoño de la Edad Media y el Renacimiento. En estos libros, el amor y la aventura se unían en perfecto maridaje, igual que aquí se combinan las sugerencias eróticas y funestas con sorprendente coherencia. Y todas sus piezas encajan en un producto que cumplía estupendamente su misión: hacer viajar la imaginación de los lectores a un territorio maravilloso muy lejos de la realidad.

Texto 2:

*¡Oh el sotto voce balbuciente, oscuro,
de la primer lujuria!... ¡Oh la delicia
del beso adolescente, casi puro!...
¡Oh el no saber de la primer caricia!*

*Despertase de amor entre cantares
y humedad de jardín, llanto sin pena,
divina enfermedad que el alma llena,
primera mancha de los azahares!...*

*Ángel, niño, mujer... Los sensuales
ojos adormilados y anegados
en inauditas savias incipientes...*

*¡Y los rostros de almendra, virginales,
como flores al sol, aurirrosados,
en los campos de mayo sonrientes!...*

(INÉS CARRERAS JUÁREZ)

Manuel Machado, acaso el poeta español que plasma en sus obras de forma más transparente el ideario estético modernista, publicó en 1911 su poemario *Apolo. Teatro pictórico*, al que pertenece el presente soneto, titulado *Sandro Boticelli. La primavera*. El autor nos plantea, de este modo, un ejercicio de intertextualidad creativa, donde el arte pictórico es tomado como referencia y punto de partida de la composición poética, en sintonía con el ideal simbolista de unidad de las artes, así como con la recuperación de los efectos plástico-sensoriales del verso. En su *Apolo*, no obstante, Manuel Machado va un paso más allá del experimento que llevara a cabo en su anterior obra, *Museo* (sección de *Alma*, 1902), donde la pintura también constituía el germen de la creación poética, y parte en este poemario de muestras pictóricas concretas y tangibles desde las que llevar a cabo el fluido y sutil juego de correspondencias, imágenes y símbolos tan del gusto de los autores modernistas.

En el caso que nos ocupa, es el cuadro *La primavera*, del pintor italiano del Quattrocento Sandro Boticelli, la imagen que, con su plácido y sensual retrato de seres perfectamente integrados en un entorno natural idealizado, aparentemente ajenos al sufrimiento y a los devastadores efectos del paso del tiempo, sugiere a Machado el tema del soneto: la identificación entre el despertar al erotismo y el espectáculo de plenitud y belleza que ofrece una primavera que invita al placer y al goce carnal. El 'yo lírico' nos muestra este tránsito de la niñez a la adolescencia como un proceso cargado de misterio, como una suerte de rito iniciático

en el que los jóvenes quedan insertos en la propia naturaleza y se confunden con ella, formando parte, con sus primeros juegos de sensualidad, de la eclosión de vida y belleza que supone la llegada de la primavera.

Bajo este prisma, no es de extrañar que el campo semántico de la voluptuosidad se configure como isotopía léxica a lo largo de todo el poema, con sustantivos como *lujuria*, *caricia* o *beso*, adjetivos como *balbuciente*, *sensual* o *virginal*, y con un juego de imágenes metafóricas que remiten, de forma igualmente explícita, a esta idea central de despertar al placer carnal: *humedad de jardín*, *divina enfermedad*, *inauditas savias incipientes...* Asimismo, el misterio que rodea a este proceso natural queda reflejado en los versos iniciales: *¡Oh, el sotto voce balbuciente, oscuro / de la primer lujuria!*, contraponiendo este tono de secreto y opacidad con la imagen de la pureza, parcialmente perdida tras el primer beso, como queda sutilmente explicitado en la metáfora del octavo verso: *La primera mancha del azahar*, flor blanca que tradicionalmente simboliza la pureza y la virginidad.

Además de por esta sólida coherencia léxico-temática, que atañe al nivel interno, el ritmo poético viene también garantizado, en su estructura externa, por la métrica, la rima y el empleo del paralelismo. El poema se configura en forma de soneto, organización estrófica procedente de la lírica italiana y que se impone, de la mano de Boscán y Garcilaso, como estructura privilegiada en la poesía española a partir de la primera mitad del s. XVI. No obstante, en el ejemplo que nos ocupa, observamos una irregularidad respecto del esquema prototípico de soneto clásico que, como bien es sabido, está compuesto por endecasílabos organizados en dos cuartetos (ABBA ABBA) y dos tercetos, cuya rima puede variar (CDC DCD / CDE CDE, etc.). Manuel Machado, sin embargo, rompe en este soneto la simetría de rima en los ocho primeros versos, al combinar un serventesio con un cuarteto, cada uno con una rima diferente (ABAB CDDC). Asimismo, el paralelismo (concebido en sentido laxo) se hace evidente en el inicio del poema, que se abre con tres frases exclamativas carentes de núcleo verbal, precedidas de la interjección *oh* y que se desarrollan en torno al núcleo nominal, si bien presentando entre sí sutiles diferencias de índole sintáctico que dotan de variedad al conjunto. Así, en la primera imprecación: *¡Oh, el sotto voce balbuciente, oscuro, de la primer lujuria!*, encontramos que el núcleo nominal viene complementado por dos adyacentes y un SP-CN; en la segunda frase, asistimos a la nominalización (*la delicia*) de lo que, en estructura profunda, habría de ser un adyacente del verdadero núcleo nominal (*el delicioso beso adolescente, casi puro*); por último, en la tercera exclamación, constatamos la presencia de un infinitivo sustantivado como núcleo del grupo nominal (*el no saber / el desconocimiento*). El cuarto verso se abre con el único verbo en forma personal que aparece en el poema (*despertase*), al que sigue una superposición de imágenes que evocan este primer sentimiento amoroso y que se prolongan a lo largo del cuarteto y del primer terceto, creando un cuadro estático y cargada de elementos sensoriales. Por último, el segundo terceto cierra el soneto comparando este sentimiento contradictorio y desconocido, que se llega a presentar en términos antitéticos (*divina enfermedad que el alma llena*), con la explosión de vida y belleza que supone la llegada de la primavera.

Como ya se apuntó al comienzo del comentario, los principales presupuestos formales y estilísticos del modernismo se hallan presentes en todos los planos del poema. En primer lugar, el tema, alejado de la realidad cotidiana que circunda a los seres humanos, nos transporta a un

mundo originario de inocencia y virtud, una suerte de paraíso terrenal donde las pulsiones más primarias (en este caso, el deseo), constituyen el motor de las acciones humanas, alejándose de la hipocresía y falsedad que imperan en la sociedad moderna. Este deseo de escapar de una realidad que el poeta concibe como materialista y vulgar constituye una de las piedras angulares del ideario modernista. El poeta busca la evasión a través de su arte, revela un anhelo de armonía en un mundo que se siente como inarmónico. En este sentido, resultan reveladoras las palabras de Rubén Darío: “*Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos: ¡Qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer!*”

En el soneto de Machado, la ansiada evasión de la cotidianidad se produce a través de tres vías: en primer lugar, el alejamiento espacial, transportándonos, a partir de la referencia pictórica y del paisaje bosquejado por el autor en los últimos versos, a un entorno idealizado, un *locus amoenus* en el que una hermosa y fecunda primavera acompaña a los jóvenes en el acto de amar; en segundo lugar, el poeta nos sitúa en un marco universal, atemporal, donde la vida de los hombres se rige por el tránsito circular de las estaciones; por último, en lo referente a la elección de la obra artística que sirve de inspiración última a los versos de Machado, observamos la exaltación del imaginario clásico, filtrado por la óptica neoplatónica renacentista. De este modo, los protagonistas del cuadro de Botticelli, todos ellos seres mitológicos, posan en actitud grácil y despreocupada, rodeados de ese *locus amoenus* (tópico literario típicamente renacentista) al que antes hacíamos referencia.

La elección de un léxico preciosista y sugerente, junto con la búsqueda de los valores sensoriales y la musicalidad del verso, constituye otra de las características que acercan el soneto al estilo modernista, que no en vano fue descrito por Salinas, autor del 27, como “una literatura de los sentidos”. Ya se ha apuntado anteriormente la presencia de sustantivos y adjetivos fuertemente connotados y que se consolidan en una auténtica isotopía del erotismo. Junto a ellos, encontramos una serie de términos que aluden a la sensorialidad, ya sea sonora (*sotto voce, balbuciente, cantares...*) o visual (*oscuro, mancha, rostros de almendra, aurirrojado...*). El autor también hace uso de la personificación en el último verso (*campos de mayo sonrientes*), una vez más con la intención de crear ese retrato de sensaciones. Por otra parte, la casi total ausencia de verbos en forma personal confiere al poema un ritmo estático, una cadencia lenta y un tono evocador muy del gusto de la estética simbolista, que busca la sutil insinuación antes que la explícita nitidez.

El rigor que impone el uso del soneto, por último, nos remite al deseo de optar por una estética formalista, que evite los excesos retóricos del romanticismo, tal y como defendieron los parnasianistas franceses. En este sentido, el soneto será una de las estructuras estróficas a las que más frecuentemente acudan los poetas modernistas. Estos, no obstante, no renunciarán a la innovación formal, pues reformularán el tradicional esquema clásico a través de diversos procedimientos, como la introducción de nuevos esquemas de rima (como ocurre en el poema que nos ocupa) o la extensión del endecasílabo a versos más largos, como el dodecasílabo o el alejandrino, a menudo divididos en hemistiquios.

Cuestiones texto 3:**1. Analice sintácticamente los segmentos destacados en negrita y subrayados:**

SEGMENTO 1: *Me cuenta un viejo amigo republicano que con esto de la abdicación del Rey le está costando dios y ayuda explicar a sus amigos por qué está en contra de la convocatoria de un referéndum para decidir tal cuestión.*

SEGMENTO 2: *Hay quienes con buenos argumentos han dicho ya que la misma lo puede ser de origen o de ejercicio, pero mi amigo sostiene que a él no le convence.*

2. Analice la polifonía enunciativa del texto propuesto.**3. Proponga una aplicación didáctica para el presente texto.****Texto 3**

Me cuenta un viejo amigo republicano que con esto de la abdicación del Rey le está costando dios y ayuda explicar a sus amigos, también republicanos, por qué él, aun estando a favor de que un día el actual "Reino de España" pase a denominarse oficialmente "República de España", está en contra de la convocatoria de un referéndum para decidir tal cuestión. Y me dice que son razones puramente democráticas las que le llevan a pensar así. Según él, la cuestión quedó ya resuelta en 1978, cuando se aprobó la Constitución, y en ella se incluyó un precepto, el artículo 1.3, que literalmente dispone: "La forma política del Estado español es la Monarquía parlamentaria", además de otras muchas disposiciones, la mayoría recogidas en el Título II, dedicado precisamente a regular la Corona [...]

La legitimidad de origen que le es consustancial al principio democrático, esto es, el hecho mismo de que los representantes públicos sean elegidos por los representados (el pueblo en su faceta de cuerpo electoral), difícilmente se puede predicar de la Monarquía, pues el rey de turno no es elegido en cada caso por el pueblo, sino que accede al trono siguiendo las reglas sucesorias que, un día, el propio pueblo, en su calidad de poder constituyente, decidió. Y en esas andamos.

Esto de la legitimidad democrática tiene mucha importancia, según mi amigo. Hay quienes con buenos argumentos han dicho ya que la misma lo puede ser de origen (los gobernados eligen a sus gobernantes) o de ejercicio (el gobernante no elegido lo hace tan bien que por eso mismo se legitima ante los gobernados), pero mi amigo sostiene que a él eso no le convence, pues, en democracia, la auténtica legitimidad lo es siempre de origen, ya que solo eso se corresponde con la idea de que el pueblo es el titular de todo el poder público, sin perjuicio de que confiera su ejercicio temporalmente a unos o a otros representantes, cosa esta que, lógicamente, no podría hacer con quien no ha sido elegido y sus sucesores. De ahí que sea republicano [...]

Claro, le replico yo, pero precisamente eso es lo que quieren quienes piden ahora un referéndum, que se haga efectivo un precepto de la Constitución, en concreto, el que dispone que "las decisiones políticas de especial trascendencia podrán ser sometidas a referéndum consultivo de todos los ciudadanos" (artículo 92.1 CE). Pero mi amigo me dice que, en su opinión, eso no es posible y, menos aún, deseable. Un tanto perplejo, le pido que se explique [...]

(FÉLIX MARTÍN GÓMEZ)

ANÁLISIS SEGMENTO 1: *Me cuenta un viejo amigo republicano que con esto de la abdicación del Rey le está costando dios y ayuda explicar a sus amigos por qué está en contra de la convocatoria de un referéndum para decidir tal cuestión.*

Oración compuesta formada por una proposición principal: *Me (CI) cuenta un viejo amigo republicano* y una oración subordinada sustantiva en función de complemento directo del verbo *contar*: *que con esto de la abdicación del Rey le está costando dios y ayuda explicar a sus amigos por qué está en contra de la convocatoria de un referéndum para decidir tal cuestión*. A su vez, dicha subordinada encierra varias oraciones más, dependientes las unas de las otras como sigue:

- La oración de infinitivo encabezada por el verbo *explicar* ha de entenderse como una proposición subordinada sustantiva en función de sujeto del verbo psicológico en forma perifrástica: *está costando*. Este, a su vez, selecciona un complemento indirecto (*le*) en forma pronominal de tercera persona del singular correferente con el sujeto léxico de la construcción principal y el sujeto del infinitivo (*un viejo amigo republicano*; le_i y \emptyset_i *explicar*). Completan esta proposición dos complementos circunstanciales: uno de contenido causal (*con esto de la abdicación del Rey*), parafraseable por ‘debido a la abdicación del Rey’, y otro de interpretación cuantitativa materializado en la locución adverbial: *dios y ayuda*. El predicado *explicar* rige la presencia de un complemento directo en forma de oración subordinada sustantiva interrogativa indirecta (*por qué está en contra de la convocatoria de un referéndum para decidir tal cuestión*) y un complemento indirecto: *a sus amigos*.
- La oración subordinada sustantiva interrogativa indirecta tiene por núcleo un verbo copulativo *estar* seguido por un atributo (*en contra de la convocatoria de un referéndum para decidir tal cuestión*). El sujeto del verbo *estar* vuelve a presentarse omitido recuperable en la misma referencia que los otros sujetos anteriores. El núcleo del atributo se ve acompañado por varios complementos preposicionales, el último de ellos, encabezado por la preposición *para*, no es una oración final, como pudiera parecer, sino una oración subordinada sustantiva en función de complemento del nombre *referéndum*. El verbo *decidir*, en su condición de transitivo, selecciona un sintagma nominal en función de complemento directo: *tal cuestión*. Completa la oración un complemento circunstancial de causa, dislocado a la izquierda por sus propiedades interrogativas: *por qué*.

ANÁLISIS SEGMENTO 2: *Hay quienes con buenos argumentos han dicho ya que la misma lo puede ser de origen o de ejercicio, pero mi amigo sostiene que a él no le convence.*

Oración compuesta formada por dos oraciones coordinadas adversativas:

- La primera impersonal: (*Hay*), seguida de una oración de relativo sin antecedente en función de complemento directo del verbo *haber* que incluye, a su vez, un complemento circunstancial de instrumento (*con buenos argumentos*), uno temporal

(*ya*) y una oración subordinada sustantiva en función de complemento directo del verbo *decir* (*que la misma lo puede ser de origen o de ejercicio*). Conviene llamar la atención sobre la construcción copulativa desencadenada por el verbo *ser* en versión perifrástica cuyo atributo está parcialmente conmutado por el pronombre *lo* en posición preverbal, quedando fuera de la pronominalización los dos complementos del núcleo del atributo relacionados entre sí por parataxis disyuntiva.

- La segunda está formada por una proposición principal: *mi amigo* (Sujeto) *sostiene* y una oración subordinada sustantiva en función de complemento directo del verbo *sostener*. El verbo *convencer* selecciona un sujeto omitido correferencial con la expresión *la misma* (cuya referencia no encontramos en el fragmento seleccionado y que alude a la *legitimidad democrática*) y un complemento indirecto reduplicado en los sintagmas *a él* y *le*.

Se entiende por *polifonía enunciativa* 'la presencia de varias voces que resuenan en la enunciación'. Este concepto procede del ruso Mijail Bajtin (1895-1975), crítico literario y filósofo del lenguaje, quien lo aplicó primero, al texto narrativo y, posteriormente, a su concepción dialógica del enunciado. El estudio de la *enunciación* implica, por tanto, reflexionar sobre las marcas que la voz enunciativa o *locutor* deja en su producción discursiva, y cómo y por qué introduce otras voces o *enunciadores*. Si hay un terreno fértil para el estudio de la polifonía, este es el ámbito de los textos de opinión como el que nos ocupa. El texto, aunque fragmentario, reproduce una fingida conversación entre dos individuos a cuenta de la abdicación del Rey y del consiguiente debate sobre la conveniencia o no de un referéndum.

Siguiendo la taxonomía de instancias narrativas propuestas por Ducrot, podemos establecer una triple tipología, a saber: a) el *emisor* o *sujeto empírico*, b) el *locutor* y c) el *enunciador* o *sujeto del enunciado*. El primero de ellos, el *emisor* o *sujeto empírico*, alude al ente físico productor del enunciado; en este caso, Antonio Arroyo –profesor de Derecho Constitucional en de la Universidad Autónoma de Madrid, quien el 12 de junio de 2014 escribió una tribuna en el diario *El País* titulada “Conversación entre dos republicanos”. Sin embargo, aunque la producción material sea su responsabilidad, el autor se hace valer de la figura del *locutor*, una suerte de narrador en 1ª persona encargado de completar la proporción entre la comunicación interna del texto y la externa, o lo que es lo mismo: el *sujeto empírico* (Antonio Arroyo) es al *receptor material* (cada uno de los lectores reales del texto periodístico) como el *locutor* (o personaje narrador en primera persona) es a su camarada republicano. El personaje en primera persona actúa en un doble papel: por un lado, como *locutor* o narrador de lo que allí acontece y, por otro, como *enunciador* junto con su colega antimonárquico. Por tanto, el autor arbitra un binomio de personajes *locutores*, depositario cada uno de ellos de una de las opciones argumentativas enfrentadas: el uno, contrario a la convocatoria de consulta popular por estar esta sobrentendida en la Constitución de 1978 y, el otro, garantista del referéndum legitimado por la propia Carta Magna que licita consultas populares para hechos de gran calado ciudadano. Sin embargo, el propio maremágnum argumentativo que suscita la sucesión

monárquica obliga al autor a introducir un tercer enunciador: los amigos del personaje republicano. Este, a pesar de querer ver la República de España, no conviene en aceptar la consulta y *se las ve y se las desea* para convencer a sus propios amigos favorables al referéndum. Esta organización tripartita: el republicano anti-consulta, los republicanos de cepa y el garantista constitucional que legitima el referéndum completa el conjunto de voces argumentativas que actúan como exponentes de opinión de las ideas que están a pie de calle. Falta por determinar, finalmente, con cuál de las voces se identifica el autor del texto y parece claro que las marcas de primera persona del singular en clíticos dativos (*me*), pronombres personales (*yo*) y flexión verbal (*replico*) del locutor son pruebas de dicha ecuación.

Íntimamente ligado y, desde luego, indisoluble de la 'polifonía', encontramos el concepto de 'intertextualidad'. Todo texto es una permutación de otros textos, un guiño, un alejamiento, una inclusión de los unos en los otros. Esta intertextualidad incluye tanto los textos literarios como cualquier otro; históricos, culturales, periodísticos, etc. que forman parte de los conocimientos enciclopédicos del emisor. Y aún más, hay estudiosos que afirman que la intertextualidad, junto con la coherencia y la intencionalidad comunicativa, es requisito indispensable del fundamento discursivo. La intertextualidad ha de entenderse como el diálogo de unos textos con los otros; al igual que podemos encontrar varias voces en cada texto (polifonía), podemos encontrar varios textos en uno solo. La intertextualidad puede materializarse en varios correlatos formales, que van desde las formas de discurso directo e indirecto, las comillas y las citas hasta las reminiscencias discursivas de textos pretéritos en los presentes.

El primer mecanismo de intertextualidad es el que tiene que ver con la reproducción de discurso referido. En el texto propuesto podemos encontrar una de las modalidades más frecuentes: el indirecto. La *Nueva Gramática* académica denomina discurso directo (DD) 'el que reproduce palabras pronunciadas de forma literal, así como los pensamientos transcritos de la misma forma en que se originan'. Sin embargo, más de un estudioso ha llamado la atención sobre la realidad subjetiva de este tipo de reproducciones. Por lo general, el hablante tipifica como literal lo que su experiencia y memoria le permiten, sin olvidar sus pretensiones manipuladoras o los errores de audición. Este mecanismo discursivo pretende como objetivo dotar al contenido proposicional de un halo de exactitud y veracidad y es más frecuente, por sus propiedades ortográficas, en el ámbito escrito. Mucho más productivo e interesante es el estilo indirecto (EI), que, como explica la *Nueva Gramática* se caracteriza por presentar la voz del narrador, reproduciendo las palabras pronunciadas y adaptándolas al sistema de referencias deícticas del hablante. Es precisamente esta variante la predominante en el texto propuesto en intervenciones como: *me cuenta, le replico, han dicho*, etc. Por último, conviene referirse a la cita como herramienta subsidiaria del estilo directo y que algunos autores denominan *estilo referido*. En el texto aparecen dos citas entrecomilladas que refieren ambos fragmentos literales de la Constitución Española de 1978. Cuando citamos, tomamos un material significativo ya existente para hacerlo funcionar en un nuevo sistema heterosignificante. El estatuto de la cita nunca es neutro y remite a esferas cargadas de una significación que el hablante utiliza por su utilidad argumentativa en defensa de su interés. En este caso, es especialmente paradigmática esta afirmación. Ambos personajes citan fragmentos de la Constitución, pero cada uno de ellos los

utiliza a favor de su ideología frente a la consulta: mientras que el republicano aduce el artículo en el que se establece que “la forma política del Estado español es la Monarquía parlamentaria”, el defensor del referéndum hace lo propio con aquel que alude a que “las decisiones políticas de especial trascendencia podrán ser sometidas a referéndum consultivo de todos los ciudadanos”.

Finalmente, es necesario tratar, acaso someramente, la intertextualidad en tanto que herencia textual: todos los textos incorporan en su estructura, su organización o contenido reminiscencias históricas propias de la tradición textual. Así, parece clara la relación del texto que ocupa este comentario con los modelos textuales de orientación platónica, las formas de debate medieval o las formas dialógicas renacentistas en los que cada personaje se convertía en defensor de una de las propuestas y, a la vez, crítico de las contrarias, de suerte que el resultado era una amalgama argumentativa con mayor o menor grado de acierto conclusivo.

En resumen, la polifonía se asume ya como una de las propiedades definitorias del concepto de ‘texto’, alcanzando el *status* y la relevancia de otras tradicionalmente reconocidas como la *coherencia*, la *cohesión* y la *intención comunicativa*. El texto es buen ejemplo del rendimiento de las distintas voces que conforman el texto, así como de la intertextualidad, que se formaliza en correlatos bien distintos: por un lado, el discurso referido en sus distintas modalidades y la herencia de la tradición textual, por otro.

El Decreto 23/2007 establece que “el eje del currículo en la materia de Lengua castellana y Literatura son los procedimientos encaminados al desarrollo de las habilidades lingüístico-comunicativas, es decir, para la comprensión y expresión oral y escrita en contextos sociales significativos”. De igual modo, establece como objetivo 18 de nuestra materia: “Utilizar con progresiva autonomía los medios de comunicación social y las tecnologías de la información para obtener, interpretar y valorar informaciones de diversos tipos y opiniones diferentes”. En este sentido, el aprovechamiento didáctico de un texto real, publicado en prensa y cuya temática se refiere a un hecho actualidad es innegable. Ahora bien, es tarea del docente establecer con exactitud la conveniencia o no de utilizar determinado texto en el aula atendiendo fundamentalmente a tres criterios: a) la utilidad del material escogido para el cumplimiento de los objetivos generales de etapa y objetivos específicos de área al término de la etapa en Educación Secundaria Obligatoria, b) al rendimiento que el material proporcione para el aprendizaje de un contenido prescrito en el Decreto de Enseñanzas Mínimas que cada Comunidad Autónoma determine en el ejercicio de sus atribuciones y la adquisición de las competencias básicas y c) la adecuación a la edad y madurez cognitiva y emocional del alumnado concreto.

El texto que nos ocupa cumple con los objetivos a) y b) puesto que, como ya se ha dicho, se presenta como un estímulo de lengua real y publicado en un periódico de reconocido prestigio. Así mismo, contribuye al desarrollo de, al menos, cuatro competencias básicas: lingüística, tratamiento de la información y competencia digital, social y ciudadana y, por último, aprender a aprender. Ahora bien, queda por determinar la utilidad del texto en las

diferentes etapas de secundaria, puesto que la comprensión lectora es susceptible de ser trabajada en cualquiera de los niveles. Sin embargo, no parece sensato plantear este tipo de textos en niveles muy tempranos de la ESO, puesto que, en líneas generales, el alumnado carece de las habilidades lingüísticas y de conocimiento del mundo para llegar a comprender la esencia de estructuras argumentativas y subjetivas complejas, como se ha podido comprobar en la cuestión de la *polifonía e intertextualidad*.

Atendiendo estrictamente al currículo, los textos periodísticos de opinión se abordan fundamentalmente en el bloque de comunicación del cuarto curso [Los medios de comunicación (géneros argumentativos), estructuras argumentativas (columnas de opinión) y reconocimiento y utilización de formas de subjetividad textual] y ambos niveles de bachillerato. Esta capacidad crítica y de interés por asuntos de la esfera política y social comienza a aparecer alrededor de los quince o dieciséis años, en términos generales; y esta edad corresponde curricularmente al último curso de la secundaria.

El texto propuesto puede ser utilizado como propuesta didáctica desde diferentes perspectivas y finalidades: en primer lugar, podría servir de ejemplo paradigmático de la oposición entre géneros periodísticos de información (noticia o reportaje) frente a los de opinión (columna, editorial, tribuna); en segundo lugar, podría resultar de utilidad para analizar la especial situación comunicativa que se establece entre el emisor y el receptor (lector) con frecuencia afín a la línea ideológica del periódico y las marcas lingüísticas de subjetividad (léxico connotado, empleo de la primera persona, estilo coloquial, etc.) . Por último, puede servir como modelo de base para la producción de textos argumentativos tanto orales como escritos. Esta capacidad de expresar argumentadamente una idea es objeto de evaluación en una de las cuestiones de las pruebas de acceso a la universidad y resulta de enorme utilidad en la cotidianidad del alumnado. Los ejercicios de debate en el aula suelen resultar de gran atractivo para el alumnado, especialmente si a cada uno de ellos se le adjudica una tesis a defender contraria a su personalidad.